

# SCHERZO CIS-MOLL OP. 39

## OD PROWENIENCJI DO REZONANSU

*[...] pokazywał mi swojego Fausta [...] — jest jedna scena, w której Mefistofeles kusi Gröthen, grając na gitarze i śpiewając pod jej oknem i jednocześnie słycać śpiewy chóralne z pobliskiego kościoła [...], akompaniament diabelski pod chorał bardzo poważny.*  
Fryderyk Chopin do Tytusa Woyciechowskiego, Warszawa, 14 XI 1829<sup>1</sup>

*Mieszkać będę w starym, ogromnym, opuszczonym, zrujnowanym klasztorze kartuzów [...], nic cudniejszego: krużganki, cmentarze najpoetyczniejsze [...].*  
Fryderyk Chopin do Juliana Fontany, Palma, 3 XII 1838<sup>2</sup>

*[...] nagle ujrzałem wylaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przekłete widziadła, które pewnego ponurego wieczoru ukazały mi się w Chartreuse.*  
Fryderyk Chopin do Solange Clésinger, Johnstone Castle, 9 IX 1848<sup>3</sup>

*Nie było wyobraźni bardziej mrocznej, bardziej szalonej.*  
George Sand, *Histoire de ma vie*, 1854<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław Edward Sydow (dalej: KCh), Warszawa 1955, t. I, s. 112.

<sup>2</sup> Tamże, s. 330.

<sup>3</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i jej dziećmi*, red. Krystyna Kobylańska, tłum. Julia Hartwig, Zofia Jędrzejowska-Waszczyk, nowe opracowanie Zbigniewa Skowrona, Warszawa 2010, s. 154.

<sup>4</sup> Przepis redaktora: polskie nowe wydanie: taż, *Historia mojego życia*, tłum. Zbigniew Skowron, t. I–V, Warszawa 2015; tu zob. t. V, s. 253.

## Fakty i okoliczności

„Byłoby interesujące wiedzieć, które utwory Chopina powstały w Valldemossie” — pisał w roku 1888 nieoceniony Fryderyk Niecks. I dalej: „Jedynie kompozycje, które Chopin wymienia w listach z Majorcki, to [poza *Preludiami*] *Ballada* op. 38, *Scherzo* op. 39 i oba *Polonezy* op. 40. Rozdrażniony, gniewny i wściekle szyderczy ton *Scherza* zgadza się [...] z tym samopoczuciem emocjonalnym, które, jak możemy przypuszczać, towarzyszyło kompozytorowi w tym czasie”<sup>5</sup>.

Jeśli chodzi o czas i miejsce powstania utworów, których skomponowanie wiąże się z pobylem „au midi de l’Europe” — to wiemy dziś niewiele więcej, niż wiedział Niecks. Pewność mamy co do *Mazurka e-moll* z op. 41 i co do paru *Preludiów*. Co do utworów pozostałych mamy prawo przypuszczać, że nad nimi Chopin tutaj, na Majorce, pracował, że są z tym miejscem na ziemi związane, choć niektóre idee i pomysły mógł na Zieloną Wyspę przywieźć, a niedokończone manuskrypty wykończyć dopiero w Marsylii, a nawet dopiero w Nohant.

Jeśli zaś chodzi o Chopina samopoczucie i jego odbiór w *Scherzu cis-moll*, to wiadać gołym okiem, iż Niecks sprawę upraszcza. Znane nam teksty świadczą, iż było i tak, jak pisze, i nie tak. Nastroje się zmieniały, i to diametralnie. A *Scherzo* jest nie tylko „gniewne i szydercze”, lecz także skupione i konsolacyjne. Tyle że Niecks zdaje się o tyle na dobrym tropie, że czas i miejsce pozostawiły na tym dziele, właściwie: arcydziele, swój ślad. W każdym razie wiele na to wskazuje.

Przypomnijmy sobie parę dobrze zresztą znanych zwrotów z listów Chopina, by uprzytomnić sobie, by wejść w krąg jego odczuć i wyobrażeń z tego czasu:

3 grudnia 1838, do Juliana Fontany: „Chorowałem [...] jak pies [...]. Mieszkać będę w starym, ogromnym, opuszczonym, zrujnowanym klasztorze kartuzów. [...] Blisko Palmy, nic cudniejszego: krużganki, cmentarze najpoetyczniejsze, słowem, dobrze mi tam będzie”<sup>6</sup>.  
Tegoż dnia, do Wojciecha Grzymały: „To kraj diabelski, co się poczt, ludzi i wygody tycze. Niebo śliczne jak Twoja dusza; ziemia czarna jak moje serce”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Friedrich Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, Lipsk 1890, t. II, s. 49: „Es wäre interessant zu wissen, welche von Chopin's Compositionen in Valdemosa entstanden sind. [...] Die einzigen Compositionen, welche Chopin in seinen Briefen aus Majorca erwähnt, sind die Ballade Opus 38, das Scherzo Opus 39 und die beiden Polonaisen Opus 40. Der gereizte, grollende und grimmig höhnische Ton des Scherzo stimmt [...] zu der Gemüthverfassung, die wir zur betreffenden Zeit beim Componisten vermuthen dürfen”. W przekładzie polskim Antoniego Buchnera zob. tenże, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, Warszawa 2011, s. 303–304.

<sup>6</sup> Fryderyk Chopin do Juliana Fontany, Palma, 3 XII 1838, KCh, t. I, s. 330.

<sup>7</sup> Fryderyk Chopin do Wojciecha Grzymały, Palma, 3 XII 1838, tamże, s. 329.

14 grudnia, do Fontany: „Tymczasem moje manuskrypta śpią, a ja spać nie mogę, tylko kaszłę [...] czekam wiosny albo czego innego... Jutro jadę do owego przecudnego klasztoru Valdemossa pisać w celi starego mnicha, co może miał w duszy więcej ognia jak ja i tłumil go, tłumil i gasił, bo miał go na próżno”<sup>8</sup>.

28 grudnia: „Cela ma formę trumny wysokiej [...]... cicho... można krzyknąć... jeszcze cicho. Słowem, piszę ci z dziwnego miejsca”. I nieco dalej: „To wszystko *grano* piasku przy tym niebie, przy tej poezji, którą wszystko tu oddycha [...]. Jeszcze mało kto płoszył te orły, co co dzień nad naszymi głowami bujają”<sup>9</sup>.

22 stycznia 1839: „Za parę tygodni dostaniesz *Balladę, Polonezy i Scherzo*”<sup>10</sup>.

Wyciągając przed nawias: zderzenie ostrych kontrastów. Z jednej strony — nie cudniejszego: cisza, poezja, niebo z orłami nad głową. Z drugiej: opustoszały klasztor, samotny mnich, celi w kształcie trumny, ruiny, cmentarze...

W oczach świadka naocznego, nie zawsze wprawdzie wolnego w swoim piśmiectwie od przerysowań: „il ne pouvait vaincre l'inquiétude de son imagination”<sup>11</sup>. To oczywiście głos George Sand, zapisany w *Histoire de ma vie*.

„Le cloître était pour lui plain de terreurs et de fantômes, même quand il se portait bien. [...] Au retour de mes explorations nocturnes dans les ruines, [...] Je le trouvais, à dix heures du soir, pâle devant son piano, les yeux hagards et les cheveux comme dressés sur la tête. Il lui fallait quelques instant pour nous reconnaître”<sup>12</sup>. W nieco dalszym miejscu: „Nulle âme n'était plus noble, plus délicate, plus désintéressée. [...] mais en revanche, hélas! [...] nulle imagination plus ombrageuse et plus délirante”<sup>13</sup>.

Czy tak było istotnie, czy też pisarkę poniosła wyobraźnia? Odpowiedź stanowić może — znany stosunkowo od niedawna — późny list Chopina do Solange Clésinger, wysłany jesienią roku 1848 ze Szkocji, w którym wspomina *expressis verbis*

<sup>8</sup> Tamże, s. 332.

<sup>9</sup> Tamże, s. 332 i 333–334.

<sup>10</sup> Fryderyk Chopin do Juliana Fontany, Valdemossa, 22 I 1839, tamże, s. 334.

<sup>11</sup> G. Sand, *Histoire de ma vie*, Paryż 1854–1855, t. XX, s. 146–147. W polskim przekładzie Zbigniewa Skowrona: „Nie mógł pokonać niepokoju swojej wyobraźni” — tam, *Historia mojego życia*, dz. cyt., t. V, s. 250.

<sup>12</sup> *Histoire...*, dz. cyt., s. 147. „Klasztor wydawał mu się pełen strachów i zjaw, nawet kiedy czuł się dobrze. [...] Po powrocie z moich wieczornych eksploracji ruin [...] zastawałam go, o godzinie dziesiątej, bladego przy forteplanie, z błędnym wzrokiem i jakby zjezonymi włosami na głowie. Potrzebował kilku chwil, żeby nas poznać” (*Historia...*, dz. cyt., t. V, s. 250).

<sup>13</sup> *Histoire...*, dz. cyt., s. 160. „Żadna dusza nie była szlachetniejsza, delikatniejsza, bardziej bezinteresowna. [...] W zamian jednak — niestety! — [...] żadna wyobraźnia [nie była] bardziej podejrzliwa i rozgorączkowana” (*Historia...*, dz. cyt., t. V, s. 253).

o „przeklętych widziadłach”, tych, które „pewnego ponurego wieczoru ukazały się [mu] w Chartreuse”<sup>14</sup>.

## Wokół rękopisu

Parę informacji uzupełniających. Chopin w klasztorze w Valldemossie pracy nad *Scherzem* nie ukończył. Wprawdzie już 22 stycznia proponował Pleyelowi wydanie utworu<sup>15</sup>, lecz 17 marca, z Marsylii, donosił Fontanie: „O *Scherzu* ani mówić z nikim [z wydawców]. Nie wiem, kiedy go skończę, bom jeszcze słaby i nie do pisania”<sup>16</sup>. Wszystko wskazuje na to, że pracę nad rękopisem tam właśnie ukończył, gdyż w listach z Nohant o *Scherzu* już brak jakiegokolwiek wzmianki. Chopin zajęty był tam od razu, jak wiadomo ze słynnego listu, pisaniem *Sonaty* z marszem żałobnym.

Rękopisu Chopina nie znamy, jedynie kopię utworu — sporządzoną przez Adolfa Gutmanna — pięknie zachowaną w Bibliotece Narodowej w Warszawie, przez długi czas uchodzącą za autograf<sup>17</sup>. W Paryżu *Scherzo* ukazało się ostatecznie u Troupenasa, w grudniu roku 1840; przypuszcza się, że na podstawie zaginionego autografu. Błędy poprawiono w drugim nakładzie. W Lipsku, u Breitkopfa i Härtla — już w listopadzie; za podkład służyła kopia Gutmanna. W Londynie — jeszcze wcześniej, w październiku, u Wessla, prawdopodobnie na podstawie paryskich odbitek korektowych. Trudno powstrzymać się od uśmiechu, czytając dziś tytuł londyńskiej serii, w ramach której majorkańskie *Scherzo* zostało wydane: *Les Agréments au Salon*.

Dedykantem został Gutmann. Wilhelm von Lenz wyjaśnia, nie bez złośliwości, że pianista ten, silny jak lew i zdrowy jak dąb, „imponował Chopinowi swą siłą fizyczną”<sup>18</sup>. On jeden wykonać mógł — bez arpedziowania — słynny akord z szóstego taktu, „den keine linke Hand nehmen kann”, który to sam Chopin wykonywał na swoim pleyelu, arpedziując<sup>19</sup>. Znany jest też fakt, że Gutmannowi powierzył Chopin

<sup>14</sup> List z Johnstone Castle, 9 IX 1848: „Kiedy w gronie przyjaciół angielskich grałem moją *Sonatę b-moll*, zdarzyła mi się niezwykła przygoda. Wykonałem mniej więcej poprawnie allegro i scherzo i już miałem zacząć marsz, gdy nagle ujrzałem wyłaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przeklęte widziadła, które pewnego ponurego wieczoru ukazały mi się w Chartreuse. Musiałem wyjść na chwilę, żeby się opamiętać [...]” *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand...* dz. cyt., s. 154.

<sup>15</sup> Zob. KCh, t. I, s. 335.

<sup>16</sup> Tamże, s. 342.

<sup>17</sup> Rękopis Mus.224.

<sup>18</sup> Wilhelm von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin 1872, s. 47: „[...] mit blühender Gesundheit und herkulischen Knochen. Durch diese seine physische Ausstattung er imponierte Chopin [...]”

<sup>19</sup> Tamże, s. 48.

pierwsze wykonanie *Scherza* przy świadkach, podczas wizyty Moschelesa. Zdaniem Artura Hedleya chodziło Chopinowi o to, „aby ten ostatni nie mógł powziąć błędnego wyobrażenia o tym utworze”<sup>20</sup>. Miał być wykonany — można stąd sądzić — z siłą ponad zwyczajną miarę. Gutmann uderzeniem ręki rozbijał stoły. Ale na koncercie majorkańskim, w kwietniu roku 1841, *Scherzo cis-moll* wykonał Chopin, co oczywiście, osobiście. Léon Escudier pisał w „La France musicale”: „*Andante* [?] i *Scherzo*, które wykonał [...], to dwa utwory w pięknym stylu. Ich melodie są świeże i wytworne. Zwłaszcza *Scherzo* jest pełne wykwintnej prostoty i werwy życia”<sup>21</sup>.

Relacja istniejąca między źródłami do *Scherza* stała się przedmiotem skrupulatnych rozważań Zofii Chechlińskiej<sup>22</sup>, dopowiedzianych, w odniesieniu do edycji francuskich, przez Krzysztofa Grabowskiego<sup>23</sup>. Warto przytoczyć choćby wniosek końcowy, dotyczący jednego z ważniejszych przedmiotów sporu między edytorami utworu, mianowicie muzycznej ortografii (szczególnie 14 taktów wstępnych), niemieszczącej się w normach „szkolnych”. Zdaniem Chechlińskiej tak uporczywie stosowane przez wydawców i interpretatorów (do Geralda Abrahama i Ludwika Bronarskiego włącznie) zmiany pisowni „o wiele częściej wypaczają znaczenie harmoniki Chopinowskiej, niż pomagają w jej rozumieniu”<sup>24</sup>.

## Odczytywanie formy

W oczach pokoleń pochopinowskich *Scherzo cis-moll* przyjmowało różne odcienie barwy zasadniczej, różne odmiany „tonu”, czyli tego waloru, który w XIX wieku, jak uzasadnia Carl Dahlhaus, spełniał w recepcji utworu funkcję ważniejszą niż forma<sup>25</sup>.

Ale zacznijmy od formy. Hugo Leichtentritt zapoczątkował odczytywanie *Scherza cis-moll* jako wielkiej formy sonatowej (*große Sonatenform*), wprawdzie nieco odmienionej, ale niewątpliwej<sup>26</sup>. Wtórują mu: Zdzisław Jachimecki i Lew Maelzel, choć nie bez zastrzeżeń. Dla pierwszego forma utworu ma przy tym charakter

<sup>20</sup> Artur Hedley, *Chopin* (wydanie oryginalne: Londyn 1947), tłum. A. Opęchowskiej, Łódź 1949, s. 147.

<sup>21</sup> „La France musicale”, nr 18 z 2 V 1841, s. 156: „L’andante et le scherzo qu’il a exécuté [...], sont deux morceaux d’un beau style. Les mélodies en sont fraîches et très distinguées. Le scherzo surtout, d’une élégante simplicité, est plein de verve et d’entrain”.

<sup>22</sup> Zofia Chechlińska, *Ze studiów nad źródłami do Scherz F. Chopina*, „Annales Chopin” 5, 1960.

<sup>23</sup> Krzysztof Grabowski, *Francuskie oryginalne wydania dzieł Fryderyka Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 21, 1995, s. 138–139.

<sup>24</sup> Z. Chechlińska, *Ze studiów*, dz. cyt., s. 172.

<sup>25</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik der 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, s. 86.

<sup>26</sup> Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin’schen Klavierwerke*, t. II, Berlin 1922, s. 57.

unikatowy<sup>27</sup>. Drugi akcentuje owe odmienności: forma sonatowa — lecz bez przetworzenia; typowy układ tonalny — lecz odwrócony, zresztą w ślad za tym zastosowanym już w *Koncertie e-moll*. A przy tym wyraźna obecność rysów balladycznych<sup>28</sup>. Na ten moment — bliskości struktury *Scherza cis-moll* wobec rozchwianej struktury ballad — kładzie szczególny nacisk Igor Bełza<sup>29</sup>.

Pewne podobieństwa strukturalne między obu gatunkami u Chopina, tj. między scherzem a balladą, zauważa także Alan Rawsthorne<sup>30</sup>. Wcześniej formę o charakterze rapsodycznym ujrzał w utworze Artur Hedley<sup>31</sup>. Józef M. Chomiński<sup>32</sup> odmiennosc wzoru tłumaczy obecnością elementu improwizacyjnego. Wreszcie Tadeusz A. Zieliński, nie zaprzeczając związków z formą sonatową, kształt *Scherza* nazywa formą „indywidualną i uwolnioną od klasycznych schematów”<sup>33</sup> — swoistym dramatem w dwu aktach.

Drugi nurt interpretacji jako punkt wyjścia przyjął formę właściwą dla scherza klasycznego, beethovenowskiego, a więc formę trzyczęściową z triem lub ogólniej mówiąc — reprzyzową. Przy tym, co oczywiste, przez Chopina przekształconą w twór wysoce swoisty.

Dla Jurija Chołopowa jest to, najprościej biorąc, scherzo z triem powtórzonym<sup>34</sup>. Tak dla Jima Samsona<sup>35</sup>, jak i dla Zofii Chechlińskiej<sup>36</sup>, mimo „dziwności” swej budowy *Scherzo cis-moll* wpisuje się w generalny wzór gatunku — w każdym z czterech scherz realizowany indywidualnie — oparty na reprzyzowości oraz na kontraście między tematem scherza i tria. Interpretacja Johna Rinka wychodzi również od wzoru scherza z triem, lecz dochodzi do formy niepowtarzalnej, odczytanej jako zespolone ze sobą dwie części utworu determinowane dwoma różnymi zasadami. Częścią pierwszą rządzi zasada trójdzielnej symetrii, zgodnej z archetypem tej formy. W drugiej do głosu dochodzi zasada struktury finalnej, nastawionej na cel. Ale impuls generujący część drugą, prowadzący ją do — jak pisze Rink —

<sup>27</sup> Zob. Zdzisław Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości* (I wydanie: 1927), Kraków 1957, s. 212.

<sup>28</sup> Lew Mazel, *Studia chopinowskie*, tłum. Jerzy Popiel, Kraków 1965, s. 262.

<sup>29</sup> Igor Bełza, *F.F. Chopin*, Warszawa 1980, s. 224.

<sup>30</sup> Alan Rawsthorne, *Ballades, Fantasy and Scherzos*, w: *Frédéric Chopin. Profiles of the Man and the Musician*, red. A. Walker, Londyn 1966, s. 62. Cyt. za: Z. Chechlińska, *Scherzo as a Genre — Selected Problems*, „Chopin Studies” 5, 1995, s. 168.

<sup>31</sup> Por. A. Hedley, *Chopin*, dz. cyt., s. 208.

<sup>32</sup> Zob. Józef M. Chomiński, *Chopin*, Kraków 1978, s. 160.

<sup>33</sup> Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993, s. 447.

<sup>34</sup> Zob. Jurij Chołopow, *Aufzeichnungen der Chopins Metrik*, „Chopin Studies” 5, 1995, s. 254.

<sup>35</sup> Zob. Jim Samson, *The Music of Chopin*, Londyn 1985, s. 167–171.

<sup>36</sup> Zob. Z. Chechlińska, *Ze studiów...*, dz. cyt., s. 103, 107 i 151; też, *Scherzo as a Genre*, dz. cyt., s. 167.

„niemal porażającego klimaksu”<sup>37</sup>, jest generowany przez struktury motywiczne części pierwszej.

Ostatnia ze znanych mi interpretacji utworu, dokonana przez Andrzeja Tuchowskiego (1996)<sup>38</sup>, problem wielkiej struktury formalnej — inaczej mówiąc, struktury dramaturgicznej dzieła — pomija całkowicie. W tym rodzaju myślenia (postschenkerowskiego) nie ma na to miejsca. Jest natomiast — doprowadzone do perfekcji dążenie do przeegzaminowania dzieła z punktu widzenia jego strukturalnej spójności. Ten moment — sprawdzania „organicznej jedności utworu”, rozmaicie realizowany, egzystuje w większości wspomnianych tu analiz i interpretacji. Leichtentritt wskazuje na związki motywiczne między recytatywem wstępu a melodią chorału (*Seitensatz*)<sup>39</sup>. Na parę istotnych powiązań między poszczególnymi tematami i motywami zwraca uwagę Samson<sup>40</sup>.

Tablica 1. Jim Samson, powiązania między tematami i motywami *Scherza cis-moll* op. 39

a) 

b) 

c) 

<sup>37</sup> John Rink, *Authentic Chopin: History, Analysis and Intuition in Performance*, w: *Chopin Studies* 2, red. J. Rink i J. Samson, Cambridge 1994, s. 218: „almost overwhelming climax”. Zob. też tabl. III. Przepis redaktora: por. polski przekład: *Chopin autentyczny: historia, analiza i intuicja wykonawcza*, tłum. Wojciech Bońkowski i Sylwia Zabieglńska, w booklecie do wydawnictwa CD/DVD *Jury. 17th International Fryderyk Chopin Piano Competition Warsaw 2015*, NIFCCD 046, Warszawa 2015.

<sup>38</sup> Andrzej Tuchowski, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996, s. 94–98. Zob. także tegoż autora: *Scherzo C sharp minor — the Problem of Structural Consistency and Motivic Transformations*, „Chopin Studies” 5, 1995, s. 190–197, oraz tabl. II.

<sup>39</sup> H. Leichtentritt, *Analyse...*, t. II, dz. cyt., s. 61.

<sup>40</sup> Zob. J. Samson, *The Music...*, dz. cyt., s. 169.

Tuchowski wszystkie tematy *Scherza* wyprowadza z figury wstępnej, uważając ją za „klucz do odczytania strukturalnej koncepcji utworu”<sup>41</sup>. Dowodzi, iż wszystkie tak „silnie skontrastowane tematy [utworu] [...] wywodzą się z jednego źródła, którym jest motyw czołowy wstępu”<sup>42</sup>, występujący w dalszym przebiegu we wszystkich możliwych transformacjach.

Tablica 2. Andrzej Tuchowski, analiza tematów *Scherza cis-moll* op. 39

komórka a)

komórka b)

inwersja i transformacja wewnętrzna  
(tercja mała → tercja wielka)

itp.

inwersja i transformacja wewnętrzna  
(tercja wielka → kwarta czysta)  
(sekunda mała → sekunda wielka)

komórka a) wpleciona w przebieg tematu drugiego (chorał)

takty 155-203

tercja mała kwarta czysta

tercja mała tercja mała kwarta czysta

kwarta czysta

motyw czołowy ukazany w figuracji

komórka a)

komórka a)

itp.

„komentarz” do taktów 192-199 w chorale

komórka a)

<sup>41</sup> A. Tuchowski, *Integracja strukturalna...*, dz. cyt., s. 94.

<sup>42</sup> Tamże, s. 98.



komórka a)

komórka b)

komórka c)

komórka a)  
ruch wsteczny

- 1 pokaz tematu

takt 25

- 2 pokaz tematu

takt 39

interpolacja  
por. motyw czolowy

- 3 pokaz tematu

takt 106

itp.

itp.

The diagram illustrates the construction of a musical theme from three cells (a, b, and c). At the top, three individual cells are shown: 'komórka a)' (a four-note ascending sequence), 'komórka b)' (a two-note descending sequence), and 'komórka c)' (a four-note descending sequence). Below, three examples of the theme are shown in different measures: 'takt 25' (labeled '- 1 pokaz tematu'), 'takt 39' (labeled '- 2 pokaz tematu'), and 'takt 106' (labeled '- 3 pokaz tematu'). Each example shows the three cells combined. The 'takt 39' example includes an 'interpolacja' section, which is a 'por. motyw czolowy' (partial motif). Arrows indicate the contribution of each cell to the theme. A 'ruch wsteczny' (backward motion) is also shown for 'komórka a)'. The diagram uses various notations like 'x', 'x¹', and 'y' to denote specific parts or transformations of the cells.

temat 1 = komórka a + komórka b + komórka c

komórka c)

This block shows a sequence of chords in the upper staff and a corresponding melodic line in the lower staff. The chords are in a key with one sharp (F#) and are connected by a descending line. The melodic line in the lower staff consists of a series of notes, some of which are grouped by brackets and labeled as 'komórka c)'. The notation includes various accidentals and clefs.



Szczególną rolę odgrywa tu małopokundowa „komórka wahadłowa”, która z warstwy powierzchniowej przenika do środkowej i która „znajduje replikę w oscylacji minor-major w planie tonalnym dzieła”<sup>43</sup>. *Scherzo cis-moll* staje się w tym świetle utworem o spójności wprost wyjątkowej.

## W perspektywie poetyki muzycznej

Odczytywanie „tonu” dzieła, inaczej mówiąc, jego charakteru ogólnego, kategorii ekspresji i idiomatyki towarzyszyło wszystkim wypowiedziom o *Scherzu*, nawet tym najbardziej skupionym na jego czystej strukturze. John Rink, autor przekonującej — przeprowadzonej *in modo schenkeriano* — interpretacji struktury tonalnej, uzupełnionej o interpretację formy i ekspresji — konkluduje swój fascynujący opis dzieła, uczyniony zarazem z perspektywy jego wykonawcy, słowami: „Ale to, co w sposób najbardziej esencjonalny przyświeca mojej interpretacji, to świadomość ukrytej pod dźwiękami, ekspresywnej fabuły (*expressive plot*) i dbałość o to, by wyszła ona na wierzch”<sup>44</sup>. Fragment swego tekstu dotyczący interpretacji utworu nazwał znacząco: *Expressive form in the C# minor Scherzo Op. 39 — Ekspresyjna forma Scherza cis-moll op. 39*.

Zestawienie kategorii ekspresji — jakie w dziejach recepcji odczytywano z utworu jako całości i z jego wyodrębniających się części — prowadzi do serii następujących charakteryzacji i stwierdzeń:

*Exordium*, czyli „gest otwarcia” — wywoływał napięcie, oczekiwanie na dokonanie. Słyszano go linearnie albo harmonicznie, ale działał głównie swą ekspresywnością, tajemniczością i nieokreślonością (przykład 1).

<sup>43</sup> Por. tamże, s. 98.

<sup>44</sup> J. Rink, *Authentic Chopin...*, dz. cyt., s. 226: „But what essentially guides my performance is an awareness of the underlying expressive plot and a concern to project this above all”.

Przykład 1. Fryderyk Chopin, *Scherzo cis-moll* op. 39, t. 1–20

**Presto con fuoco**

9

17

Temat *Scherza* — w poprzedniku: *risoluto*, w następniku: *tenuto* — uderzał swą siłą. Huneker słyszał tu „męski ton, [...] jędrny, mocny”<sup>45</sup>, Jachimecki gniewne kaskady oktaw<sup>46</sup>, Rink „brutalność”<sup>47</sup>, Samson „uderzającą klarowność tematu”<sup>48</sup> — po przedniej niejasności taktów wstępnych. Tuchowski — „aurę diaboliczno-groteskową”<sup>49</sup>. Przyciszenie partii *tenuto* działało poprzez radykalny kontrast faktury i rejestru (przykład 2).

<sup>45</sup> James Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, tłum. Jerzy Bandrowski, Lwów-Poznań 1922, s. 291.

<sup>46</sup> Z. Jachimecki, *Chopin*, dz. cyt., s. 212.

<sup>47</sup> Por. J. Rink, *Authentic Chopin*, dz. cyt., s. 220: „rage”.

<sup>48</sup> J. Samson, *The Music...*, dz. cyt., s. 168: „The theme itself emerges with striking clarity from the tonal and rhythmic vagaries of this introduction [...]”.

<sup>49</sup> A. Tuchowski, *Scherzo C sharp Minor...*, dz. cyt., s. 197: „the devilish-grotesque aura”.

Przykład 2. Fryderyk Chopin, *Scherzo cis-moll* op. 39, t. 25–39

Temat tria zwracał na siebie uwagę szczególną, jako najtrwalej obecny w pamięci „znak wyróżniający” utworu. Zgodnie nazywany chorałem lub hymnem. Dla Marceliego Antoniego Szulca jest to „wzniosła modlitwa”<sup>50</sup>, dla Wierzyńskiego „modlitewny chorał [...] [który] zwiastuje zaświatową pomoc”<sup>51</sup>, dla Zielińskiego — melodia o charakterze chorałowym, „nastrój spokojny, skupiony, może nawet modlitewny”<sup>52</sup>. Dla Samsona jest to hymn o charakterze litanijnym<sup>53</sup>. Zdaniem Tuchowskiego — muzyka wzbudzająca „asocjacje mistyczne rzucające się w oczy”<sup>54</sup>.

Interpolacje przerywające muzykę chorału określano jako „delikatnie utkaną arabską dźwiękową” (Leichtentritt<sup>55</sup>), jako „muzykę sfer” (Jachimecki<sup>56</sup>), „lekką i zwiewną zasłonę dźwięków” (Hedley<sup>57</sup>), „odgłosy [...] harfy eolskiej” (Opieński<sup>58</sup>), „rozpylenie delikatnej figuracji” (Samson<sup>59</sup>) (przykład 3).

<sup>50</sup> Marceili Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, Poznań 1873, s. 185; wyd. nowe Kraków 1986, s. 177.

<sup>51</sup> Kazimierz Wierzyński, *Życie Chopina*, Nowy Jork 1953. Przepis redaktora: tu cyt. za wydaniem Białystok 1990, s. 225.

<sup>52</sup> T.A. Zieliński, *Chopin*, dz. cyt., s. 448.

<sup>53</sup> Por. J. Samson, *The Music...*, dz. cyt., s. 169. Przepis redaktora: Samson pisze o hymnie mającym „chorale-like character”.

<sup>54</sup> A. Tuchowski, *Scherzo C sharp Minor...*, dz. cyt., s. 196: „obvious mystical associations”.

<sup>55</sup> H. Leichtentritt, *Analyse...*, t. II, dz. cyt., s. 62: „ein zartes Gespinst zierlichster Tonarabesken”.

<sup>56</sup> Z. Jachimecki, *Chopin*, dz. cyt., s. 213.

<sup>57</sup> A. Hedley, *Chopin*, dz. cyt., s. 209.

<sup>58</sup> Henryk Opieński, *Chopin*, Lwów 1909, s. 76.

<sup>59</sup> J. Samson, *The Music...*, dz. cyt., s. 169: „light spray of delicate figuration”.

Przykład 3. Fryderyk Chopin, *Scherzo cis-moll* op. 39, t. 155–171

*Apotheosis*, czyli końcowe pojawienie się muzyki wywiedzionej z chorału i przekształconej przez augmentację. Leichtentritt mówi o „przeobrażeniu”, które zapowiada niektóre utwory wielkiej symfoniki postromantycznej<sup>60</sup>, Hedley o „wielkiej chwili”<sup>61</sup>, Samson o „przekształceniu melodii chorału w melodię ekspansywną, pełną ciepła i oddechu, [...] o charakterze najpierw konsolacyjnym, a później napiętym i eksplozywnym”<sup>62</sup>. Zieliński słyszy tu „heroiczny hymn”<sup>63</sup>, a Rink „muzykę chorału rozkwitłą w pełnej chwale apoteozie”; nazywa ją „cudem”<sup>64</sup> (przykład 4).

<sup>60</sup> H. Leichtentritt, *Analyse...*, t. II, dz. cyt., s. 66.

<sup>61</sup> A. Hedley, *Chopin*, dz. cyt., s. 209.

<sup>62</sup> J. Samson, *The Music...*, dz. cyt., s. 170: „[...] chorale theme [...] [is transformed] from a detached litany into an expansive melody of warmth and breadth [...], initially consolatory in tone but gaining in passion and intensity until the explosive octaves [...]”.

<sup>63</sup> T.A. Zieliński, *Chopin*, dz. cyt., s. 450.

<sup>64</sup> Por. J. Rink, *Authentic Chopin...*, dz. cyt., s. 220: „music [...] blossom[s] again in the glorious apotheosis of c’s chorale-like theme”; „the rapturous mood”.

Przykład 4. Fryderyk Chopin, *Scherzo cis-moll* op. 39, t. 542–566

The image displays five systems of musical notation for Chopin's Scherzo in C minor, measures 542 through 566. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense, with numerous accidentals (sharps, naturals, and flats) and dynamic markings such as *ff* and *rit.*. Measure numbers 542, 548, 553, 559, and 565 are placed at the beginning of their respective systems. The music shows a characteristic Chopin style with a strong rhythmic pulse and intricate harmonic details.

*Conclusio*, składające się z dwu członów: z kody (*con fuoco*) i z kadencji (*stretto*). W kodzie słyszano „frenetyczny ruch” (Huneker<sup>65</sup>), brawurę, siłę i rozmach

<sup>65</sup> J. Huneker, *Chopin*, dz. cyt., s. 291.

(Samson<sup>66</sup>) i „wirtuozowską furię” (Rink<sup>67</sup>). W taktach ostatnich, tworzących kadencję — „buńczuczne skoki oktaw” (Zieliński<sup>68</sup>), „przypomnienie motywu wstępu” i — gest zamknięcia (Samson<sup>69</sup>) (przykład 5).

Przykład 5a. Fryderyk Chopin, *Scherzo cis-moll* op. 39, t. 573–597

The image shows a page of a musical score for Chopin's Scherzo in C minor, Op. 39, measures 573-597. The score is in 3/4 time and features a piano part with various dynamics and articulations. The tempo is marked "Tempo I con fuoco". The score includes measures 573, 578, 583, 588, and 593. It shows a complex melodic line in the right hand with many slurs and fingerings, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics range from (f) to ff. There are also markings for "cresc." and "ff". The score ends with a cadence in measure 597.

<sup>66</sup> Por. J. Samson, *The Music...*, dz. cyt., s. 171 i 179.

<sup>67</sup> J. Rink, *Authentic Chopin...*, dz. cyt., s. 220: „virtuosic fury”.

<sup>68</sup> T.A. Zieliński, *Chopin*, dz. cyt., s. 450.

<sup>69</sup> Por. J. Samson, *The Music...*, dz. cyt., s. 171 i 179.



Przykład 5b. Fryderyk Chopin, *Scherzo cis-moll* op. 39, t. 532–649

A partie pozostałe, określone w zaprezentowanej tu schematycznie „strukturze muzyczno-dramatycznej”, jako: rozwinięcie (*interpretatio, Entwicklung*), dopełnienie (*interpositio*), zatrzymanie (*sotto voce*) i punkt krytyczny (*smorzando*)? Otóż w interpretacjach związanych — bywały one pomijane, w tych pełniejszych — wywoływały reakcje szczególnie interesujące. Interpretacyjny szczyt osiągnął John Rink. Warto zacytować choć jeden moment. Chodzi o ów punkt krytyczny, o 14 taktów między ostatnią, przejmującą prezentacją chorału (w e-moll) a *apotheosis*: „Kiedy powraca [wznosząca się] figura [arpeggiowa] [eksponowana wcześniej] [...], jest już tylko cieniem samej siebie. To, co wcześniej było beztróskie, teraz brzmi bolesciwie. [...] Jest to fragment odbijający muzycznie poczucie straty [...]. Wyraz krańcowej beznadziei (*futility*). [...] znak dla słuchacza, że wkrótce wydarzy się coś bardzo ważnego”<sup>70</sup> (przykład 6).

<sup>70</sup> J. Rink, *Authentic Chopin...*, dz. cyt., s. 221: „When the figure [ascending quaver arpeggio] returns [...], it is but a shadow of its former self: what had once been so unburdened now conveys anguish. [...] a passage projecting musically the sense of loss [...]. [...] expression of utter futility [...]. [...] a sign to the listener that something uniquely important is about to happen”.

Przykład 6. Fryderyk Chopin, *Scherzo cis-moll* op. 39, t. 526–539

## Spotkanie, zderzenie i walka

Spróbujmy momenty najważniejsze wyciągnąć przed nawias. *Scherzo cis-moll* zostało w dziejach jego recepcji ujrzone jako pole spotkania, zderzenia i walki dwu sił. W *exordium* naprzeciw nieokreślonym i niepokojącym motywom stają jasne i silne akordy. W temacie scherza — naprzeciw pustych „diabolicznych” oktaw *risoluto* stają ściszone akordy *tenuto*. W *trio* — skupioną melodię chorału przerywają *leggierissimo* zwiewne, „kuszące” figuracje. W *apotheosis* — wielki łuk wzniosłej melodii w niespodziewanym Cis-dur wykwita ponad burzliwą figuracją nuty pedałowej basu. W *conclusio* — naprzeciw rozchełstanego po raz ostatni żywiołu *con fuoco* — staje triumfalne, spointowane ostatecznie w tonacji durowej *stretto*, jako gest zamknięcia, zarazem — gest przezwyciężenia.

Jak zauważył już Andrzej Tuchowski<sup>71</sup>, a wcześniej Alan Walker (1973<sup>72</sup>), opozycyjne siły sprowadzone zostały do „jedności przeciwieństw” (*coincidentia oppositorum*). Patrząc na to z punktu widzenia natury gatunku — „ostre kontrasty leżą w naturze scherza”, jak twierdzi Alan Rawsthorn<sup>73</sup> (a przypomina Zofia Chechlińska).

<sup>71</sup> A. Tuchowski, *Scherzo C sharp Minor...*, dz. cyt., s. 194–197.

<sup>72</sup> Zob. Alan Walker, *Chopin and Musical Structure*, w: *The Chopin Companion. Profiles of the Man and the Musician*, red. tenże, Londyn 1973, s. 239.

<sup>73</sup> A. Rawsthorn, *Ballades, Fantasy...*, dz. cyt., s. 69. Cyt. za: Z. Chechlińska, *Scherzo as a Genre...*, dz. cyt., s. 171: „[...] contrast was inherent in the nature of the scherzo”.

Tablica 4. Mieczysław Tomaszewski, struktura dramaturgii muzycznej *Scherza cis-moll* op. 39

**SCHERZO op. 39. Struktura dramaturgii muzycznej**

**EXORDIUM** *Tempo moderato* (gest otwarcia)

**SCHERZO** *Tempo moderato* (cis)

**TRIO** *Tempo moderato* (Des)

**SCHERZO'** *Tempo moderato* (cis)

**TRIO'** *Tempo moderato* (E)

**APOGEUM** (cis)

**CONCLUSIO** (cis) (gest zamknięcia)

**[KADENCIA]** (cis)

**Legend:**  
 $x = \text{J. J.}$   
 $\text{N} = \text{J. J.}$

The diagram illustrates the musical structure of Scherzo op. 39 in C minor. It is divided into several sections: EXORDIUM, SCHERZO, TRIO, SCHERZO', TRIO', APOGEUM, CONCLUSIO, and a final CADENCIA. The notation includes staff lines with notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'gest otwarcia' (gesture of opening) at the beginning, 'gest zamknięcia' (gesture of closing) at the end, and 'punkt zatrzymania' (stopping point) in the Trio section. The key signature is indicated as 'cis' (C minor) for most sections and 'Des' (D minor) for the Trio. The tempo is marked as 'Tempo moderato'. The diagram also includes a legend for musical symbols: 'x = J. J.' and 'N = J. J.'.

Lecz leżą także w charakterze ballady. Za szczególnie dla niej charakterystyczne uznać można tzw. *harte Fügung*, jako cechę przebiegu narracji, a zderzenie tego, co realne, z tym, co surrealne — jako właściwość samego wątku, o dużej sile generowania określonych konotacji. W tym świetle *Scherzo cis-moll* reprezentuje gatunek scherza balladującego.

A co do konotacji: w muzyce *Scherza* dwa idiomy strukturalno-ekspresywne doszły w sposób szczególnie wyrazisty i silny do głosu: idiom chorałowy i idiom demoniczny. O „modlitewnej”, „hymnicznej” czy „litanijnej” naturze chorału była już mowa. Według Winfrieda Kirscha „semantycznie — chorał oznacza coś ponadczasowego, coś, co wątpliwej i chwiejnej egzystencji przychodzi z pomocą, [...] przynosi transcendentalną nadzieję”<sup>74</sup>.

A skąd demoniczność? Zbyt często, bezpośrednio lub pośrednio, charakteryzowano w ten sposób pewne momenty *Scherza*, by można było ten aspekt pominąć. „Elementy diabelskie i demoniczne” stojące naprzeciw „metafizycznych”<sup>75</sup> słyszy w utworze Tuchowski. Dla Zielińskiego „coś tajemniczego i demonicznego”<sup>76</sup> wnosi do *Scherza* inicjalne *presto con fuoco*. Dla Wierzyńskiego od konfliktu idei, o których mowa, „drży cały [ten] demoniczny poemat”<sup>77</sup>.

## W poszukiwaniu źródeł inspiracji i impulsów

Powstaje problem, czy mamy prawo umieszczać utwór w tej właśnie sferze konotacji. I rodzi się pytanie o ewentualne źródła inspiracji czy impulsy dla imaginacji.

W listopadzie roku 1829 opisywał Chopin Tytusowi Woyciechowskiemu wizytę w Antoninie u Radziwiłła słowami: „[...] pokazywał mi swojego *Fausta*. [...] — Między innymi jest jedna scena, w której Mefistofeles kusi Gröthen, grając na gitarze i śpiewając pod jej oknem i jednocześnie słysząc śpiewy chorałne z pobliskiego kościoła; ten kontrast wielki efekt w egzekucji robi; na papierze [partytury] widać sztucznie złożony śpiew, a bardziej akompaniament diabelski pod chorał bardzo poważny”<sup>78</sup>.

<sup>74</sup> Winfried Kirsch, *Languido. Religioso. Zu Chopins Nocturnes in g-moll, op. 15 Nr. 3 und op. 37 Nr. 1*, „Chopin Studies” 5, 1995, s. 119: „Semantisch bezeichnet der Choral dabei etwas Überzeitliches, etwas, was der schwankenden und verzagenden Existenz zu Hilfe kommt. Der Choral [...] mit transzendentaler Hoffnung [zu tun hat].”

<sup>75</sup> A. Tuchowski, *Scherzo C sharp Minor...*, dz. cyt., s. 196: „mystical associations” w chorale, „the common feeling of devilish, almost Mephisto-like elements” — w innych partiach *Scherza*.

<sup>76</sup> T.A. Zieliński, *Chopin*, dz. cyt., s. 447.


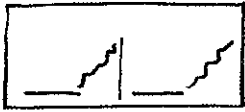
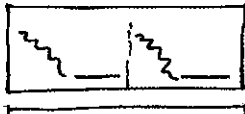
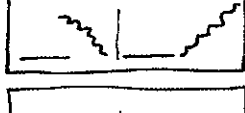

<sup>77</sup> K. Wierzyński, *Życie Chopina*, dz. cyt., s. 225.

<sup>78</sup> Fryderyk Chopin do Tytusa Woyciechowskiego, Warszawa, 14 XI 1829, KCh, t. I, s. 112.

W grudniu roku 1831 opisał temu samemu adresatowi swoje euforycznie silne przeżycie *Roberta diabła* ujrzanego na scenie opery paryskiej: „To arcydzieło nowej szkoły — gdzie diabły [...] przez tuby śpiewają, gdzie dusze z grobów powstają, [...] gdzie na końcu *intérieur* kościoła widać [...] w świetle z mnichami [...], z organami, których głos na scenie czaruje i zadziwia [...]. — Mayerber [*sic!*] się unieśmiertelnił!”<sup>79</sup>.

Nie ma wątpliwości, sądząc z tonu obu relacji, że oba te przeżycia natury zarazem ogólnokulturowej, jak i ściśle muzycznej — musiały Chopinowi mocno utkwąć w pamięci. Wiele wskazuje na to, że zarezonowały w klimacie klasztoru w Valldemosie. Zarezonowały — niesione przez określoną strukturę muzyczną, przez fakturę, w której naprzeciw skupionych akordów stanęła zwiewna i rozwichrzona figuracja.

Tablica 5. Układy struktur muzycznych

	<p>CHOPIN: <i>Scherzo cis-moll</i> op. 39 t. 155–192 i analog. LISZT: <i>Étude d'ex. transcendante</i> nr 5 t. 57–62 WAGNER: <i>Tannhäuser</i>, uwertura t. 54–69 LISZT: Transkrypcja uwertury do <i>Tannhäusera</i></p>
	<p>CHOPIN: <i>Scherzo cis-moll</i> op. 39 t. 332–347 i 526–539 CHOPIN: <i>Nokturn fis-moll</i> op. 48/2 <i>Più lento</i>, t. 57–64 CHOPIN: <i>Polonez-Fantazja As-dur</i> op. 61 t. 1–2 i analog.</p>
	<p>CHOPIN: <i>Preludium cis-moll</i> op. 28/10 LISZT: Transkrypcja <i>Étudy</i> nr 2 Paganiniego t. 6–11 i analog.</p>
	<p>BEETHOVEN: <i>Koncert c-moll</i> op. 73 cz. I, t. 138–145 i analog.</p>
	<p>WAGNER: <i>Tannhäuser</i>, uwertura t. 38–53</p>

Topos ten istniał wcześniej, jako struktura czysto muzyczna, natury fakturalnej. Na przykład u Beethovena czy u kompozytorów stylu *brillant*, choćby u samego Chopina. Na Majorce tuż przed *Scherzem cis-moll* skomponował Chopin *Preludium cis-moll* (op. 28 nr 10), wyrażone przez tę właśnie, antytetyczną fakturę. Być może jako próbę, jako wstępny zarys?

<sup>79</sup> Fryderyk Chopin do Tytusa Woyciechowskiego, Paryż, 12 XII 1831, tamże, s. 202.