Izabela Rutkowska, Kraków

Literackie pierwiastki ballad instrumentalnych Fryderyka Chopina na przykładzie związków *Ballady f-dur* op. 38 ze *Świtezianką* Adama Mickiewicza.

Na grunt muzyki instrumentalnej w latach trzydziestych XIX wieku balladę wprowadził Fryderyk Chopin, którego cztery utwory o tym tytule (*g-moll* op. 23, *F-dur* op. 38, *As-dur* op. 47 i *f-moll* op. 52) zostały uznane za najświetniejsze dzieła kompozytora. „Żadna kompozycja Chopina nie przewyższa jego ballad ani mistrzostwem formy, ani pięknością poezji" – pisał James Huneker[1], podobnie twierdzi Mieczysław Tomaszewski: „jego [Chopina – I. R.] cztery ballady stanowią punkt szczytowy. Wraz z nokturnami tworzą przy tym «parę» w jakiś sposób analogiczną do tej pary gatunków poetyckich, która nadawała ton nadchodzącej epoce, sygnalizując tytułem *Ballady i romanse* zbiory wierszy Bürgera, Goethego i Mickiewicza"[2].

Pierwowzorów muzycznych dla tych czterech miniatur dopatrywano się m.in. w balladzie operowej, w instrumentalnej rapsodii, w romancach, balladach pieśniowych[3], dumie[4], rondzie[5], a nawet w wiedeńskim walcu[6]. Pod względem formalnym Chopin wykorzystał w swych miniaturach elementy formy sonatowej i wariacyjnej. Posługując się szeregowaniem części, stosował on zasadę ewolucyjności i kontrastu, czerpiąc swobodnie z klasycznych wzorców, które łamał, by wprowadzić własne zasady. Kompozytor „tworzył nowe, oryginalne «opo-

[1] J. Huneker, Chopin. *Człowiek i artysta*, przeł. z ang. J. Bandrowski, Lwów-Poznań, 1922, s. 214.

[2] Interesujący wydaje się fakt, że autor cytowanych słów opowiada się zdecydowanie przeciwko jakimkolwiek konotacjom dzieł Chopina z innymi, zwłaszcza pozamuzycznymi, akcentując jednak niekiedy pewne z nimi analogie. Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 448.

[3] Ibidem, s. 449.

[4] M. Asikainen, *Utwory Mickiewicza jako źródło inspiracji ballad g-moll i F-dur Chopina*, w: M. Asikainen, T. Samerek, *Chopin – Schumann. U źródeł romantycznych inspiracji*, Gdańsk 2000. s. 16.

[5] „długo wahali się krytycy, do jakiej policzyć te kompozycje kategorii. Niektórzy uważali je za rodzaj ronda, mniemanie zupełnie mylne. Bardziej zbliża się do prawdy Lenz, łącząc je z powieściami poetycznymi [sic!]", M. A. Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne, „Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty"*, Poznań 1873, s. 175.

[6] Zob. Z. Lisiecki, *Ballady F. Chopina – inspiracje literackie czy muzyczne?*, „Rocznik Chopinowski", nr 19, Warszawa 1987, s. 249.

wieści» czysto muzyczne (...) bardzo zróżnicowane w charakterze, wyrazie i muzycznej treści, jakkolwiek wszystkie mieszczą się w kręgu nastrojów właściwych temu gatunkowi”[7].

Ballada fortepianowa, jak podaje cytowany wcześniej krakowski chopinolog, nie związała się na stałe z żadną z form apriorycznych, choć najprawdopodobniej wyrosła na gruncie allegra sonatowego[8]. Pozbawiona jest jednak schematyzacji, dzięki czemu osiągnęła niepowtarzalność i wielokształtność. Istnieją jednak elementy łączące te cztery doskonałe utwory, a mianowicie struktura dramatyczna o dynamicznej naturze z dwiema przeciwstawnymi tendencjami: siłą tonalną i siłą koncentryczną oraz gradacyjny tok muzycznej narracji, prowadzący do finału. Ton balladowy zdaje się muzycznie ucieleśniać idiom ballady poetyckiej – prostą, ludową motywikę[9], grozę, niesamowitość, tajemniczość i surrealność, sugerując jakieś niezwykłe wydarzenie. Pojawiają się też wyraźnie kategorie rodzajowe, charakterystyczne dla ballad literackich. Szczególnie istotna jest również poetyka „rosnącego tematu”[10] – każde z tych dzieł zawiera je po dwa, następnie prezentuje ich przekształcenia, zamykając utwór efektowną kodą o najwyższym napięciu i zarazem emocjonalnym wyładowaniu.

Najwcześniejsza[11], *Ballada g-moll* op. 23, uznawana równocześnie za najpiękniejszą, urzeka szczególną melodyjnością[12]. Marceli Antoni Szulc interpretuje ją następująco:

> Rozpoczyna się krótkim unisono-recitativem, które, po dłuższym zadumaniu się na tonie b, wiedzie nas do głównego tematu, pełnego rzewnej prostoty, wyśpiewanego w przeciągłych półtonach (...). Marzący i tęskny smutek głównego motywu pierzcha przed gromadzącymi się na widnokręgu chmurami. Zrywają się, jak wicher, gwałtowne pasaże, już to wspinając się do najwyższych regionów klawiatury, już to nurzając się w najgłębszych jej toniach. […] Ale wieszcz umie zakląć niesforne duchy i przewieźć nas ponad stromymi przepaściami i najeżonymi skałami w uroczą krainę snów kwiecistych i złotych marzeń. (Temat Es-dur). Na tych dwóch tematach osnuty jest cały ten wzniosły poemat. Kolejno wracają one w rozmaitych tonacjach, (...) wśród przepychu i bogactwa triumfalnych akordów. Pieściwy epizod Es-dur (...) i tytaniczne presto kody składają się na całość, której wrażenie w słuchaczu pozostaje nieza-

[7] B. Smoleńska-Zielińska, *Fryderyk Chopin i jego muzyka*, Warszawa 1995, s. 220.

[8] Tadeusz Zieliński zauważa trudności w wyróżnieniu w balladach repryzy, tłumacząc te utwory jako „nową opowieść, która wymaga „nowej formy”. Proponuje w związku z tym zastąpić tradycyjną terminologię nowymi, przetransponowanymi z literatury pojęciami: ekspozycji, perypetiów, konkluzji, gdyż tworzą wg niego „formę odmienną od typów klasycznych” [sic!]. Zieliński twierdzi równocześnie, że „idea muzycznej opowieści sprzeciwia się bowiem z natury idei architektonicznej symetrii, leżącej u podstaw formy ABA, jak i allegra sonatowego” (zob. idem, *Nowatorstwo formy w balladach Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 1995, nr 21, ss. 74–79).

[9] „Chopin czuł ducha muzyki ludowej, jak żaden ze współczesnych; […] od małego chłopca z namiętnością wsłuchiwał się w wiejską muzykę – czy to łowiąc uchem pod oknami karczmy dźwięki skrzypiec i basetli chłopskiego wesela, czy to podsłuchując śpiewanej przez wiejską dziewczynę piosenki” (H. Opieński, Chopin, Warszawa 1996, s. 24).

[10] Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, op. cit., s. 458.

[11] Jak podaje John Rink, powstała ona w 1836 roku, zob. idem, *Ballady Chopina i dialektyka metod analitycznych. Analiza z perspektywy historycznej*, „Rocznik Chopinowski” 1995, nr 21, s. 45.

[12] Matti Asikainen zauważa jej szczególne podobieństwo z tradycyjną dumą, por. idem, *Utwory Mickiewicza jako źródło inspiracji ballad g-moll i F-dur Chopina*, op. cit, s. 15.

tartym. Nie ulega wątpliwości, że żadna z późniejszych ballad nie dorównywa temu arcydziełu poetycką wartością i szczytnością liryzmu[13].

Druga w kolejności jest *Ballada F-dur* op. 38. Ze względu m.in. na wyraźne pierwiastki pozamuzyczne, imitujące zjawiska natury (wzburzone fale), stała się podstawą praktyk łączenia jej ze *Świtezią* lub *Świtezianką*. Spójrzmy, jak interpretuje ją Barbara Smoleńska-Zielińska:

wyróżnia się [ta Ballada] niezwykle ostrym kontrastem dwóch następujących po sobie na przemian wątków: spokojnego i burzliwego. Archaicznie surowy, cicho brzmiący temat rozwija się długo w powolnym, jednostajnie kołyszącym rytmie i melancholijnym nastroju. Jak raptowny, wstrząsający wybuch pojawia się przeciwstawny wątek – potężna nawałnica szybkich, rozbieganych figur fortissimo, oplatająca energiczny drugi temat w oktawach lewej ręki. W huraganie tym słychać jednak dalej narastający groźnie rytm pierwszego tematu. Po uspokojeniu powracają znów główne wątki Ballady, ale zmienione. Powolny temat pierwszy rozwija się inaczej i przechodzi do kunsztownego przetworzenia polifonicznego. Wybuchający znów burzliwy temat drugi jest już zmodyfikowany, a w razie najwyższego napięcia i niepokoju przyjmuje nagle rytm pierwszego tematu, przetwarzając jego główny motyw. Utwór kończy diaboliczna, wściekła koda z motywem drugiego tematu, ale po umilknięciu jej potęgi rozbrzmiewa niespodziewana puenta... cichutka, krótka fraza pierwszego tematu – w a-moll.[14]

Trzecią, *Balladę As-dur* op. 47, która wymiennie z poprzednią uważana jest za muzyczną *Świteziankę*, ujął zwolennik takiego wariantu Schumannowskiej teorii, James Huneker, w następujących słowach:

Jest rozkoszą „bakfiszów" fortepianowych, które bez obawy flirtują z ukrytym w niej demonem, a w jej wytwornych taktach nie dostrzegają niczego, prócz wdzięku i elegancji [...] [Ballada ta] jest arystokratyczna, wesoła i pikantna, ale tkwi w niej też coś więcej. Bo oto z najbardziej rozigranych jej momentów wyczuwamy delikatną ironią, dowcipną grę hazardową z poważniejszym i namiętniejszym uczuciem. Te złamane oktawy, zapowiadające za każdym razem drugi temat z jego fascynującym, porywającym życiem rytmicznym – jak dziwnie drwiącego a wesołego biegu użyczają one fantazji![15]

Oryginalną, poetycką interpretację ostatniej z tych „opowieści muzycznych"[16], *Ballady f-moll* op. 52 przedstawił Adolf Weissmann[17]:

W *Balladzie f-moll*, w tym hymnie na cześć melancholijnej erotyki, Chopin sam tak bardzo upaja się wonią kwiatów swojego czarodziejskiego ogrodu, że ani jednego z tych kwiatów nie jest w stanie odsunąć

[13] M. A. Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, op. cit., s. 176.

[14] B. Smoleńska-Zielińska, *Fryderyk Chopin i jego muzyka*, op. cit., s. 222.

[15] J. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, op. cit., ss. 220–221.

[16] B. Smoleńska-Zielińska, op. cit., s. 220.

[17] Wybrałam interpretacje odległe od siebie czasowo właśnie ze względu na ich oryginalność oraz uderzającą nieprecyzyjność wyrażania się dawnej liryki muzycznej przy mieszaniu w języku porządków różnych sztuk.

ku pożytkowi wrażenia całości. My zaś przystajemy przy każdym z nich, podziwiamy jego promienny wdzięk, jego delikatnie rozczłonkowaną budowę, wdychamy jego natchnienie i nie możemy się od niego oderwać. Jest to wypadek, w którym niekończące się potęgowanie upojenia barwami jak echo chorobliwego niepokoju hamuje skupiające zrozumienie sztuki. Zanim pojawi się właściwy temat ballady, wprowadzi siedmiotaktowy, pytający i uwodzicielski śpiew wstępny nasze poczucie równowagi w wahanie. A sam temat posuwa się krętymi ścieżkami ze swym orszakiem głosów środkowych, które wiodą słuchacza coraz dalej do krainy nieświadomości. Lada ornament rozwiązuje się w sam raz, w samo napięcie, w samą tęsknotę. Długa, długa jest ta droga, na której lśnią perły. Niełatwo jest stworzyć syntezę tego dzieła. Komu się powiedzie to zrobić w kunsztownych frazesach, ten niech się uważa za szczęśliwego, że posiadł klucz od tego czarodziejskiego ogrodu[18].

Takie ujęcia traktujące muzykę Chopina w kategoriach paraliterackich, narracyjnie zdarzały się częściej i nie były zupełnie bezpodstawne, prześledźmy więc przyczynę upoetyczniania Chopinowskich ballad.

Wyjątkowo interesująca i kontrowersyjna zarazem jest kwestia inspiracji pozamuzycznych, tj. literackich[19] w balladach. Zdecydowana większość chopinologów akcentuje autonomiczność muzyki Chopina oraz jego odcinanie się od pierwiastków programowych, przemilczając udokumentowane przecież interpretacje semantyczne niektórych utworów kompozytora przez niego samego[20] oraz fakt, że sam kompozytor dopisał w nutach uczennicy, Zofii Rozengardt-Zaleskiej dźwiękonaśladowczy tytuł („deszczowe") do *Preludium Des-dur* op. 28 nr 15[21]. Heinrich Heine w 1843 roku powiedział: „[…] jego [Chopina - I.R] prawdziwą ojczyznę stanowi zachwycające królestwo poezji"[22], zaś miano „największego poety muzycznego"[23] łączy się z kompozytorem powszechnie. Czy zatem wyjątkowa poetyczność Chopina rzeczywiście oddziela się od pozamuzycznych konotacji wyraźną granicą? Odpowiedź na to pytanie wydaje się jednoznaczna, gdy weźmiemy pod uwagę dziewiętnaście („choć na pewno – jak twierdzi Barbara Smoleńska-Zielińska – Chopin naszkicował ich znacznie wię-

[18] Cyt. za Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, t. II, Wrocław 1949, s. 207.

[19] Badacze zajmują się bowiem również wpływem historii na ballady, jak i twórczość Chopina w ogóle, zob. I. Bełza, *Fryderyk F. Chopin*, J. Ilnicka, Warszawa 1969, s. 252 i dalsze.

[20] Chodzi konkretnie o koncerty *f-moll* i *e-moll*: „[…] ja już może na nieszczęście mam swój ideał [aluzje do Konstancji Gładkowskiej], któremu wiernie, nie mówiąc z nim, już pół roku służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło *adagio* od mojego koncertu, który mi inspirował tego walczyka dziś rano, co Ci posyłam. Uważaj jedno miejsce *x* oznaczone. O tym nikt nie wie, prócz Ciebie" (list do Tytusa Woyciechowskiego, Warszawa, 3 X 1829, w: *F. Chopin, Wybór listów*, oprac. Z. Jachimecki, Wrocław 1949, s. 50) oraz kolejny, do tego samego adresata: „ […] *Adagio* od nowego koncertu jest E-dur. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia na miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli. Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosenny, ale przy księżycu" (list do T. Woyciechowskiego, Warszawa 15 V 1830, w: ibidem, s. 63).

[21] Wszystkie te informacje podaje M. Tomaszewski w swojej książce *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Kraków 1996, s. 13, będąc równocześnie zagorzałym przeciwnikiem teorii wpływu Mickiewicza na ballady kompozytora.

[22] G. Müller, *Heinrich Heine und die Musik*, Leipzig 1987, s. 146, cyt. za M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, op. cit., s. 11.

[23] Ibidem.

cej”[24]) stworzonych przez niego umuzycznień tekstów poetyckich[25], w tym przecież balladę wokalną (*Wojak*) oraz jego dwie pieśni skomponowane w tonie ballady ludowej (*Narzeczony* i *Smutna rzeka*)[26]. Podobne zdanie mają niektórzy znawcy w kwestii ballad: „nie można więc wykluczyć świadomych czy nieświadomych inspiracji literackich - zwłaszcza w przypadku wymownego przecież zaadaptowania przez kompozytora jednoznacznie kojarzącego się terminu «ballada»”[27] – twierdzi Andrzej Tucholski.

Teoria wspomnianego muzykologa ma już długą tradycję, wywodzącą się jeszcze z epoki kompozytora. W roku 1841 bowiem Robert Schumann zamieścił w jednym ze swoich *Neue Zeitschrift für Musik* wypowiedź dotyczącą Chopina: „wspomniał wtedy, że do napisania jego ballad zainspirowały go niektóre poematy Mickiewicza”[28]. Najprawdopodobniej autor *Etiudy rewolucyjnej* zetknął się z tym tekstem, nigdy jednak nie potwierdził ani nie zakwestionował prawdziwości słów przyjaciela. „Że Chopin miał (...) swój własny, wyraźny program, to nie może ulegać wątpliwości, jednakże jako artysta mądry nie pozostawił nam żadnego innego klucza, jak tylko litewskie poematy polskiego barda Mickiewicza”[29]. Hipotezę zatem podtrzymano i zaczęto szukać utworów literackich, które stanowiłyby konkretną podstawę programową dwóch pierwszych ballad[30], ustalając w efekcie kanon złożony z trzech dzieł: *Konrada Wallenroda* (jako inspiracja *Ballady g-moll*[31]), *Świtezi* i *Świtezianki* (obie, najprawdopodobniej ze względu na swoją „rusałczaność”, przypisywane są *Balladzie F-dur*[32]).

Mimo sporej liczby zwolenników teorii wpływu Mickiewicza na Chopina, nikt nie pokusił się dotąd o wnikliwą analizę literacko-muzyczną. Postaram się więc uzupełnić tę lukę, udowadniając programowość *Ballady F-dur* i jej związki ze *Świtezianką*. Uważam bowiem, iż oba utwory łączy wiele cech przemawiających za zdaniem niektórych chopinologów i te właśnie cechy postaram się niżej przedstawić.

---

[24] B. Smoleńska-Zielińska, *Fryderyk Chopin i jego muzyka*, op. cit., s. 258.

[25] Barbara Smoleńska-Zielińska odnajduje wśród nich wokalną balladę o tytule *Narzeczony*, zob. ibidem, s. 260.

[26] Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, op. cit., s. 448.

[27] A. Tucholski, *W kręgu ballady romantycznej: „Świtezianka” Mickiewicza jako źródło inspiracji w twórczości Chopina i Moniuszki*, w: *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, seria „Muzyka i Liryka”, z. 9, red. M. Tomaszewskiego, Kraków 2000, s. 148.

[28] „Er sprach damals auch davon dass er zu seinem Balladen durch einige Gedichte ven Mickiewicz augeregt worden” (cyt. za: J. Skarbowski, *„Taka pieśń jest siła, dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność”: rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003, s. 106). Już w kilkadziesiąt lat później teorię podtrzymał Marceli Antoni Szulc: „Sam Chopin w czasie swej w Lipsku bytności zagadnięty przez Schumanna o znaczenie ballad, oświadczył, iż równoimienne utwory Mickiewicza na ten pomysł go naprowadziły” (idem, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, op. cit., s. 175).

[29] J. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, op. cit., s. 215.

[30] Pozostałe dwie powstały bowiem po ukazaniu się wypowiedzi Schumanna. Utrwalił się jednak równocześnie pogląd, że inspiracją dla *Ballady As-dur* był niemiecki utwór Heinego, *Lorelei* (jedynie chyba James Huneker twierdzi, że źródłem jest *Świtezianka*, zob. idem, *Chopin. Człowiek i artysta*, op. cit., s. 220), zob. Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, op. cit., s. 203

[31] Zob. np. J. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, op. cit., s. 216.
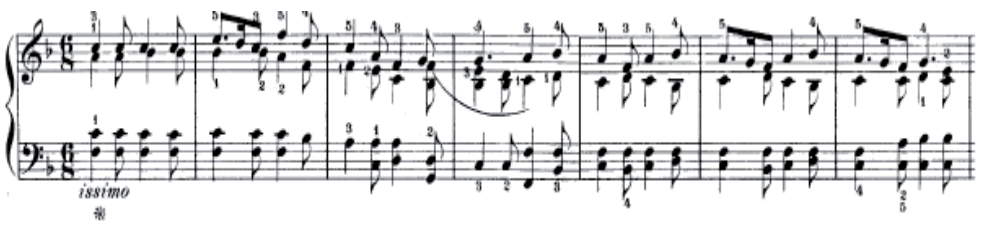
[32] W *Świtezi* źródło dla tej ballady upatruje np. J. Huneker, zob. ibidem, s. 218. Drugi utwór Mickiewicza jest zdecydowanie częściej z nią łączony, zob. np. Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, op. cit., s. 202.

Punktem wyjścia jest tu forma ballady Mickiewicza, dla której przyjęłam następujący schemat[33]:

A + B + A' + B' + koda[34] (+A")

Gdyby nazwać formę terminologią odnoszącą się do pieśni[35], byłaby to ballada, rodzaj Mendelssohnowskiej „pieśni bez słów"[36] o postaci repryzowej z wariacyjnym refrenem i rozbudowaną kodą. Wiadomo, że romantyczni kompozytorzy łączyli odmiany pieśniowe, tworząc nowe zestawienia. Biorąc równocześnie pod uwagę upodobanie Chopina do nowatorskich modyfikacji gatunków, prawdopodobny wydaje się fakt takich prób także i w dziedzinie pieśni[37]. Prześledźmy więc szczegółowo relacje *Ballady F-dur*[38] i *Świtezianki*.

Zasadniczo można wyróżnić dwie wyraźnie skontrastowane części – pierwsza, nazwijmy ją „A", zawierająca dwa tematy[39]:



[33] Zdecydowałam się na przyjęcie takiego schematu (rezygnując tym samym z allegra sonatowego) również ze względu na pewne wspólne elementy mojej hipotezy z elementami analizy form pieśniowych Chopina dokonanej przez Mieczysława Tomaszewskiego, który twierdzi, że śpiew „bywa, co oczywiste, w sposób naturalny związany ze słowem. Nawet w pieśni (już) bez słów, w arii bez słów (czyli w nokturnie) i balladzie bez słów musiało chyba pozostać coś z życia tych właściwości […]. Związek między tym, co słowne, a tym, co muzyczne, zdaje się polegać na wspólności elementów z płaszczyzny wyższej, trans-muzycznej i trans-słownej" (tegoż, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, op. cit., s. 14); i dalej: kompozytor, budując swe pieśni, wychodzi „z jednej strony od […] gatunków popularnych, z drugiej zaś – od tradycji ludowej […], również od pieśni domowo-balladowej […]. Chopin – inaczej niż poprzednicy – sięga po teksty wyłącznie polskie, wyłącznie współczesne, wyłącznie po gatunki mniej lub bardziej romantyczne […]. Większość stanowią przy tym stylizacje lub przekłady ludowe. Przez opuszczenie «zbędnych strof» oraz przez tzw. «instrumentację tekstu» dostosowuje Chopin teksty do własnej koncepcji. Wybór struktury formalnej, toku metrycznego i faktury determinowany jest przez właściwości […] wiersza, […] zrywa w większości swych pieśni z konwencjonalizmem w sferze tonalności, melodyki, harmoniki i faktury" (ibidem., ss. 105–106).

[34] Moim zdaniem koda obejmuje całą część *Agitato*, choć można by także uznać ją za kolejny temat, zaś kodą nazwać jedynie ostatnie 8 taktów.

[35] Według Mieczysława Tomaszewskiego to „Chopin tworzy polską pieśń romantyczną", idem, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, op. cit., s. 105.
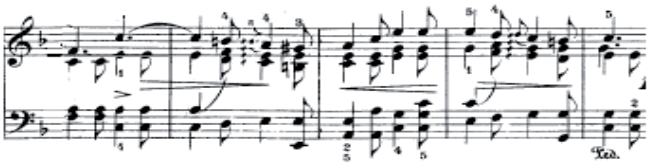
[36] „The task he set himself was to compose wordless music" (J. Parakilas, *Ballads Without Words. Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Portland, Oregon 1992, s. 32).

[37] Wiadomo powszechnie, że kompozytor najczęściej improwizował właśnie na temat polskich pieśni, w tym ludowych, niczego jednak nie zapisując (lub może zapisując, ale w innej formie muzycznej). Mieczysław Tomaszewski zauważa pewne zależności pomiędzy pieśniowością a muzyką instrumentalną kompozytora, zob. M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Kraków 1996, ss. 38–43, 97–106.
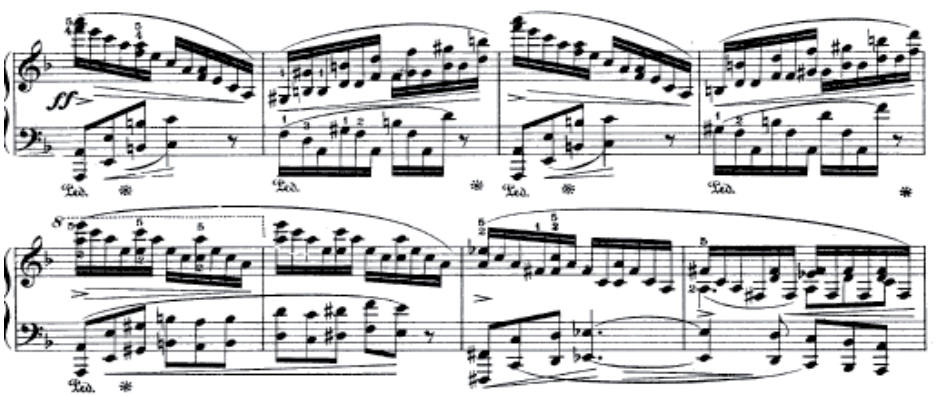
[38] Istnieją różne warianty zapisu tej ballady oraz pozostałych, niemniej nie różnią się one jednak znacznie, zob. K. Michałowski, *Poezje Adama Mickiewicza w kompozycjach muzycznych*, Wrocław 1986.

[39] Według mojej analizy muzykologicznej każda z części zawiera także łączniki oraz powtórzenia głównych tematów i ich przetworzeń, dlatego też temat jako pojęcie zawęziłam do odcinków liczących: w części A – 10,5 taktu, w części B – 8 taktów. Odmiennie traktuję kodę, nie wydzielając z niej żadnych cząstek.

i kolejny temat z tej części[40]:



oraz druga, nazwijmy ją „B", zawierająca jeden główny temat:



Przyjrzyjmy się teraz ich możliwym relacjom z treścią *Świtezianki*. Muzyczny temat pierwszy cechuje się przeważającą tonacją *F-dur*[41], która kojarzona jest powszechnie z sielankowością (zwłaszcza poprzez *VI Symfonię pastoralną* Beethovena, ale i barokowe *Pastorale*). Ten idylliczny charakter „o melodii dziecięco-ludowej"[42] wzmocniony jest jeszcze przez jednostajny, punktowany rytm[43] w spokojnym, trójdzielnym tempie. Zobaczmy, jak wygląda to w tekście:

> Jakiż to chłopiec piękny i młody?
>
> Jaka to obok dziewica?

[40] Motyw ten można równocześnie uznać za łącznik wewnątrztematyczny, jednak ze względu na wielokrotne pojawianie się i przetwarzanie tego motywu, uznałam go za dalszą część tematu.

[41] Tonacja ta, wspólna z tonacją pieśni Marii Szymanowskiej *Świtezianka*, stała się punktem wyjścia dla zbyt daleko, moim zdaniem, idącej hipotezy postawionej przez Igora Bełzę, a rozwiniętej w artykule Andrzeja Tucholskiego, który próbuje udowodnić wielokrotną obecność przetworzonego motywu głównego z utworu Szymanowskiej w opisywanej balladzie Chopina, zob. A. Tucholski, *W kręgu ballady romantycznej: „Świtezianka" Mickiewicz jako źródło inspiracji w twórczości Chopina i Moniuszki*, op. cit., ss. 149–151.

[42] Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, op. cit., s. 202.

[43] Matti Asikainen w temacie tym widzi elementy „ludowej dumy-ballady": charakterystyczny dla tego gatunku jest – według niego – „okres recytacyjny, gdzie […] melodia składa się z powtarzanych dźwięków tej samej wysokości lub sąsiednich, co w formie ukraińskiej dumy nazywano westchnieniem" (idem., *Utwory Mickiewicza jako źródło inspiracji ballad g-moll i F-dur Chopina*, op. cit., s. 29).

Brzegami sinej Świtezi wody

Idą przy świetle księżyca.

Ona mu z kosza daje maliny,

A on jej kwiatki do wianka;

Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny,

Pewnie to jego kochanka[44].

Pojawiają się zatem wyraźne analogie[45] – przede wszystkim w nastroju obydwu utworów (sytuacja liryczna odzwierciedlona jest odpowiednią tonacją), ale i w rytmie tej części ballady muzycznej, który zbliżony jest według mnie do rytmu kroków lub podskoków.

Kolejne takty powielają główny motyw, sugerując jakby wielokrotne spotkania, co również umieścił w swym utworze Mickiewicz:

Każdą noc prawie, o jednej porze,

Pod tym się widzą modrzewiem[46]

Między tymi powtórkami pojawia się druga część tematu, w odmiennej jednak (oraz równoległej do tonicznej) tonacji: *a-moll*, która wprowadza przez moment pewien niepokój jakby zapowiedź dalszych, dramatycznych wydarzeń, pełniąc równocześnie funkcję pewnego lejtmotywu charakteryzującego kochankę o tajemniczej tożsamości:

Skąd przyszła? - darmo śledzić kto pragnie,

Gdzie uszła? - nikt jej nie zbada.

Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie,

Jak ognik nocny przepada[47].

[44] A. Mickiewicz, *Świtezianka*, w: idem., *Wybór poezyj*, op. cit., w. 1–8.

[45] Wielu badaczy zauważa również konotacje tego fragmentu z popularną sielanką Franciszka Karpińskiego, Igor Bełza na przykład pisze: „*Świtezianka*, chyba najznakomitsza ballada Mickiewicza, potwierdza na początku słowa poety, że bez Niemcewicza i Karpińskiego nie napisałby ballad. Forma stroficzna i pierwszy obraz to nawiązanie do Laury i Filona", idem., *Fryderyk F. Chopin*, op. cit., s. 12.

[46] Ibidem, w. 9–10.
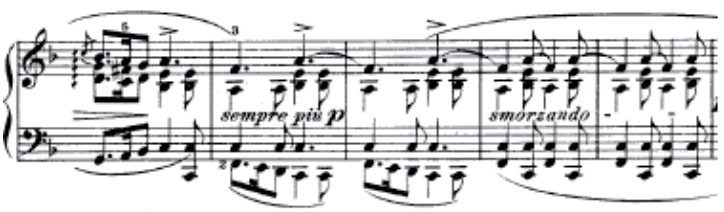
[47] Ibidem, w. 13–16.

Końcowe takty części „A" powtarzają już tylko dwa akordy (C^7, a więc dominantę[48], na przemian z tonicznym akordem F). Mimo swej prostoty, w relacji z tekstem zdają się także zawierać treści semantyczne. Porównajmy dwa fragmenty:
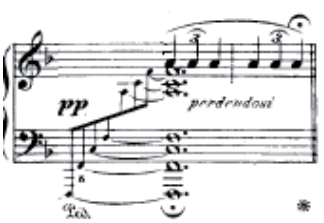
Chłopiec przyklęknął, chwycił w dłoń piasku,
Piekielne wzywał potęgi,
Klął się przy świętym księżyca blasku,
Lecz czy dochowa przysięgi?

Dochowaj, strzelcze, to moja rada:
Bo kto przysięgę naruszy,
Ach, biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy![49]

Słowa przestrogi tajemniczej wybranki serca zdaje się powtarzać nad wodami Świtezi echo, które przypomina przysięgę strzelcowi oraz czytelnikowi. Muzycznie oddane jest to motywem powtórzeń wyciszanych, jakby zamierających:



Po tych wyznaniach ukochana znika. Mickiewicz nie wyjawia czytelnikowi, w jakie miejsce udaje się dziewczyna. Ta informacja zamieniona jest jednak na dźwięki[50]:
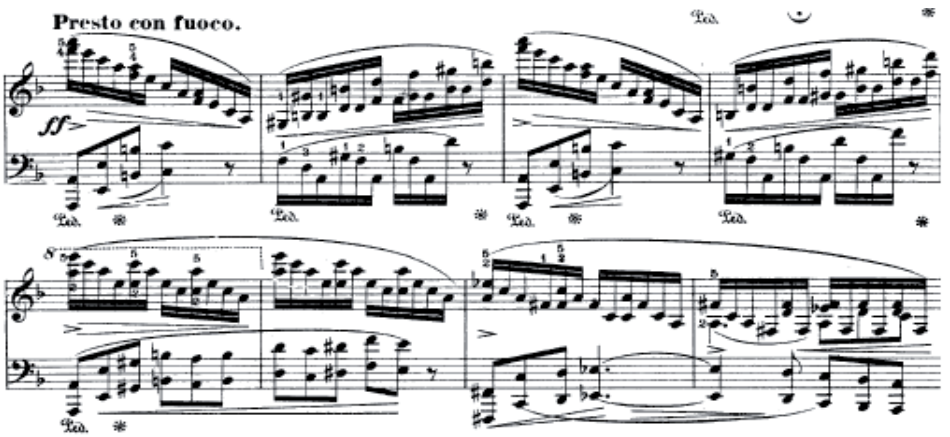


[48] Dominanta septymowa wzbogacona jest jeszcze dźwiękiem obcym – *a*.

[49] A. Mickiewicz, *Świtezianka*, w: idem., *Wybór poezyj*, op. cit., w. 41–48.

[50] Na zasadzie tzw. komplementarności.

Rozłożony trójdźwięk toniczny sugeruje ilustrację wody[51] i równocześnie zapowiedź drugiej części (w mojej analizie jest to refren), w której motyw fal stanowi podstawę. Przejdźmy zatem do refrenu tej „pieśni bez słów".

Główny temat w części „B" stanowi wyraźny kontrast z poprzednim. Uderza przede wszystkim jego burzliwość, zdecydowanie szybszy rytm i drobniejsze wartości (szesnastki)[52], nieustabilizowana tonacja oraz ruch falisty[53] dominujący w większości fragmentu tego utworu.
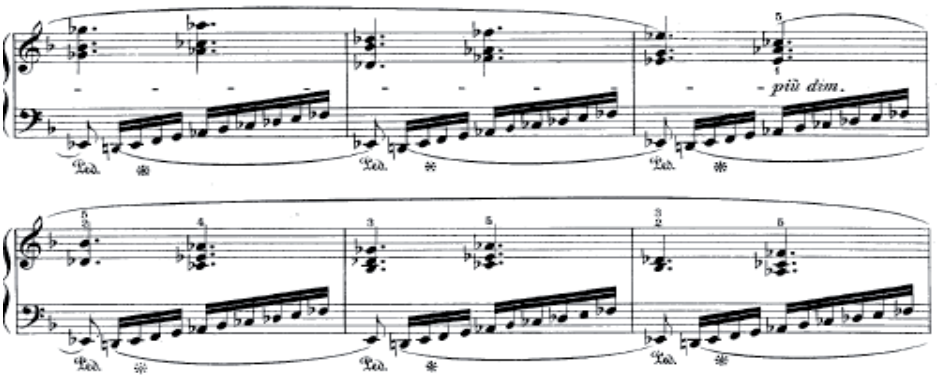


Wspomniane elementy, a szczególnie ostatni, mają w historii muzyki (programowej) swoją długą tradycję ilustrowania takim sposobem ruchu fal. Biorąc pod uwagę całą treść *Świtezianki*, łatwo można zauważyć, że woda odgrywa w tym wierszu ważną rolę – jej ilustracja muzyczna (większość części „B") pojawia się u Chopina dwukrotnie. Sygnalizuje równocześnie niebezpieczeństwo, jakie kryje się w głębinach, stanowi też zdecydowane rozszerzenie łącznika z części pierwszej. Mickiewicz nie powtarzał żadnej ze strof, gdyby jednak przekształcić *Świteziankę* na formę refreniczną, prawdopodobnie pojawiłaby się w tym miejscu końcowa partia utworu, którą przytoczę później. Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do części „B".

Jak już wspomniałam, główna fraza liczy 8 taktów. Kolejne stanowią ich przetworzenie wariacyjne. Dalej zaś pojawia się szereg progresji, które stopniowo uspokajają odbiorcę i wzburzone gniewem morze:

[51] Jej krople oraz wrażenie kapania wody oddawać mogą triole na dźwięku *a*.

[52] „Semantyzacja owego tematu następuje dzięki łączeniu efektów onomatopeicznych z analogią dynamiki przebiegów frazowych do dynamiki zjawisk naturalnych – w tym przypadku oczywiście chodzi o wzburzone wielkie masy wody" (A. Tucholski, *W kręgu ballady romantycznej: „Świtezianka" Mickiewicz jako źródło inspiracji w twórczości Chopina i Moniuszki*, op. cit., s. 154).

[53] „Zwróćmy uwagę, iż istotnie rysunek ruchu wysokościowego kolejnych fraz owego tematu ma kształt potężnych fal sięgających skrajnych rejestrów skali fortepianu", ibidem.



Wraca zatem początkowe tempo wraz z obydwoma tematami. Drugi, jako lejtmotyw ukochanej, sugeruje jej ponowną obecność, pierwszy zaś, kojarzący się z początkową sytuacją liryczną, zapowiada spotkanie kochanków. Jest to jednak już inne zdarzenie, zmienia się bowiem, przynajmniej z pozoru, kusicielka:

[…]

Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma, pękają tonie,

O niesłychane zjawiska!

Ponad srebrzyste Świtezi błonie

Dziewicza piękność wytryska.

Jej twarz jak róży bladej zawoje,
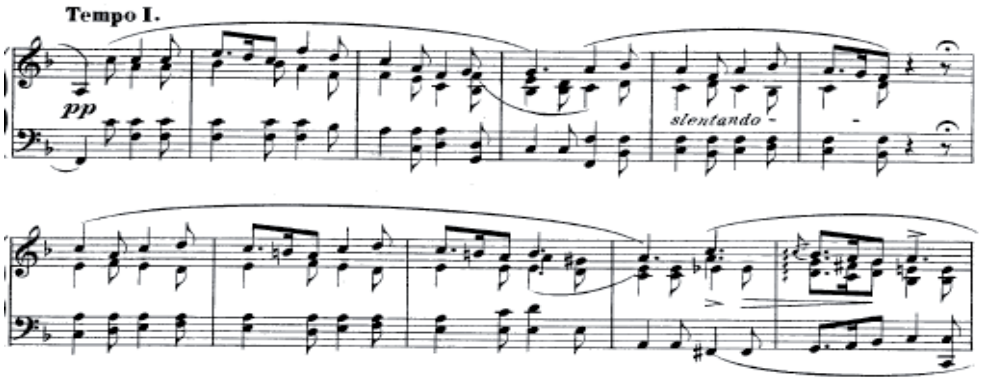
Skropione jutrzenki łezką;

Jako mgła lekka, tak lekkie stroje

Obwiały postać niebieską.[54]
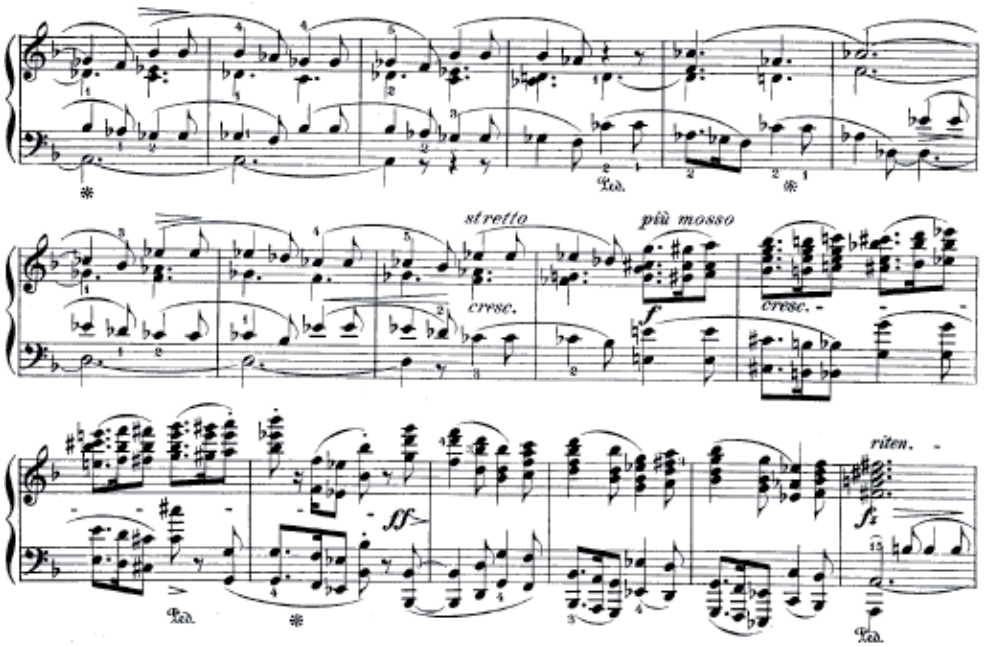
[…]

[54] A. Mickiewicz, *Świtezianka*, w: idem., *Wybór poezyj*, op. cit., w. 64–72 i dalsze.
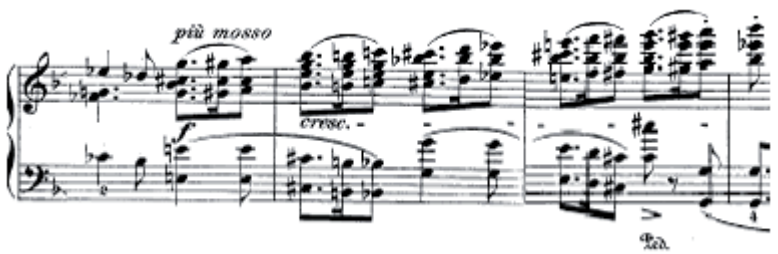


Pojawia się jednak również nowe przetworzenie – przeniesienie głównych fraz do rejestru niskiego. Kompozytor zdaje się tym samym zapowiadać zdarzenie, które już miało miejsce, ale zostało odwrócone, zniekształcone, zaś dysonanse wysokich rejestrów wzmacniają jeszcze niepokój. W interpretacji Andrzeja Tucholskiego wygląda to następująco:

> ów „sielankowy" temat pojawia się tu w postaci mocno okrojonej (z 43 taktów do 12) – w zasadzie zostaje zredukowany do samego fragmentu początkowego i końcowego. Tyle bowiem zostało z dawnej sielanki, „maski" już opadły i zaczynają działać fantastyczne moce. Poza tym wiemy – co prawda retrospektywnie – że mamy przecież do czynienia z tą samą parą postaci, że dziewczyna jest zamaskowaną rusałką, która dzięki konwencji romantycznej fantastyki wchodzi w wymiar realny. I rzeczywiście – Chopin redukuje uprzedni „sielski" obraz muzyczny, po czym wykorzystuje przejęte zeń motywy do wyczarowania romantycznych „cudowności" harmonicznych, tworząc przebiegi modulacyjne, które na przestrzeni ponad 45 taktów unikają tonalnej stabilizacji i kadencjonowania (…). Tak więc uprzedni, ustabilizowany tonalnie, podbarwiony archaizmami muzyczny model tonacji (…) zostaje tu odwrócony: sielankowa „swojskość" zastąpiona zostaje romantyczną tajemniczością, zaś stabilność – ciągłym wahaniem. Trudno się zatem dziwić, iż ta właśnie paralela dobrze wszystkim znanych procesów psychicznych (…) tylu autorom kojarzyła się z dramatyczną sceną kuszenia i wahania z Mickiewiczowskiego dzieła[55].
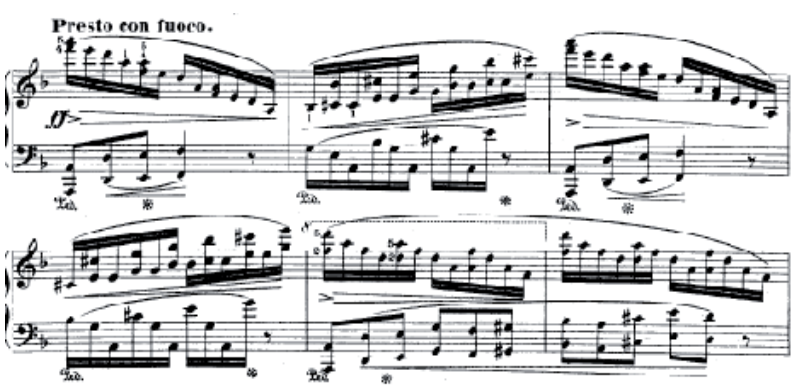
[55] A Tucholski, *W kręgu ballady romantycznej: „Świtezianka" Mickiewicz jako źródło inspiracji w twórczości Chopina i Moniuszki*, op. cit., ss. 154–155.



Pojawiają się już równocześnie muzyczne zapowiedzi gniewu i kary, wznoszące się swą harmonią niczym krzyk zdradzonej kobiety:



W końcu prawda zostaje wyjawiona, kochanek widzi tożsamość kobiet i uzmysławia sobie, że złamał słowo. Gniew zranionej kochanki uwypukla jeszcze wzburzona woda, co ilustruje powracająca część „B" jako kolejny refren:



i dalsze takty.

Mickiewicz opisuje to w następujący sposób:

Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska,
Co ją w łudzącym krył blasku;
Poznaje strzelec dziewczynę z bliska,
Ach, to dziewczyna spod lasku!

A gdzie przysięga? gdzie moja rada?
Wszak kto przysięgę naruszy,
Ach, biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!

Nie tobie igrać przez srebrne tonie
Lub nurkiem pluskać w głąb jasną;
Surowa ziemia ciało pochłonie,
Oczy twe żwirem zagasną.

A dusza przy tym świadomym drzewie
Niech lat doczeka tysiąca,
Wiecznie piekielne cierpiąc żarzewie
Nie ma czym zgasić gorąca.

Słyszy to strzelec, błędny krok niesie,
Błędnymi rzuca oczyma;
A wicher szumi po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma i wre aż do dna,
Kręconym nurtem pochwyca,

Roztwiera paszczę otchłań podwodna,

Ginie z młodzieńcem dziewica[56].

Nowe muzycznie łączniki, kontynuujące dysonansową harmonię szesnastek, oraz motywy pierwszego tematu z części „A" w basie doprowadzają wreszcie do kody. Wysokie rejestry podtrzymują poprzednie wartości, zmienia się jednak melodyka i łagodnieje harmonia. O losie strzelca dowiadujemy się z ostatnich strof *Świtezianki*:

Woda się dotąd burzy i pieni,

Dotąd przy świetle księżyca

Snuje się para znikomych cieni;

Jest to z młodzieńcem dziewica.

Ona po srebrnym pląsa jeziorze,
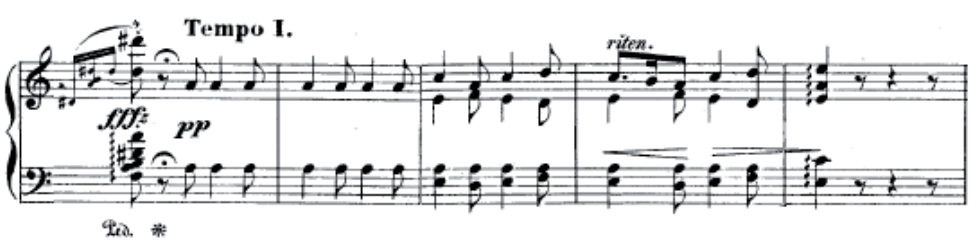
On pod tym jęczy modrzewiem.

Kto jest młodzieniec? - strzelcem był w borze.

A kto dziewczyna? - ja nie wiem[57].

Koda natomiast stanowi muzyczną pointę, jakby podkreślając, że w świecie ludowej baśniowości panuje surowa sprawiedliwość. Ten fragment nie przetwarza już poprzednich motywów, koresponduje jednak z pozostałymi partiami. Muzyka wciąż stwarza wrażenie fal, już jednak mniejszych. Mniejsze są również odległości między dźwiękami, jakby delikatniejsze, subtelniej przedstawiające snucie kochanków, teraz już jednak jako cieni.

Balladę kończy fragment pierwszego motywu z części „A", przetransponowanego tym razem do tonacji *a-moll*.
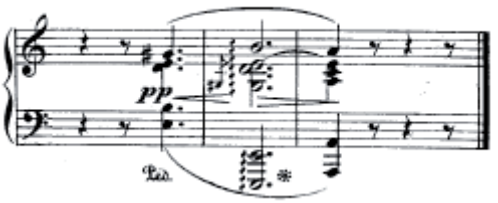


Melancholia współgra z epilogiem smutnej opowieści, wydaje się także być muzycznym westchnięciem literackiego:

A kto dziewczyna? - ja nie wiem[58].

[56] A. Mickiewicz, *Świtezianka*, w: idem., *Wybór poezyj*, op. cit., w. 120–144.

[57] Ibidem, w. 145–152.

[58] Ibidem, w. 152.



Bez wątpienia w *Balladzie F-dur* odnaleźć można wiele cech wskazujących na programowość i narracyjność tego utworu zawartych w jego osobliwej strukturze. Operuje tutaj Chopin przemiennie powracającymi, bardzo się od siebie różniącymi motywami i uderzającym kontrastem temp opartym na przeciwstawnych wartościach bezruchu (ład świata ludzkiego, kosmos porządku etycznego, znana przestrzeń bezpieczeństwa) i ruchu (chaos świata natury, występek przeciwko ładowi moralnemu, groza kary za ten grzech). Dzięki takim zabiegom słuchacz wręcz pożąda podania mu kontekstu pozamuzycznego. Niestety, w przypadku braku programu jawnego trudno jednoznacznie stwierdzić, czy rzeczywiście inspiracją była tu *Świtezianka*. Zdania zawsze będą podzielone, ja jednak uważam, że nie należy odrzucać takiej hipotezy, choćby ze względu na fakt, iż otwiera inne drzwi myślenia zarówno o balladach, jak i o samym Chopinie. A czy można zgodzić się ze stwierdzeniem, że źródła literackie zubażają utwór? Odpowiedź wydaje się oczywista, zaś poparciem dla niej są choćby liczne pieśni, opery, poematy symfoniczne i takie nazwiska, jak m.in. Berlioz, Vivaldi czy Wagner.