

JOANNA MIKLASZEWSKA

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego

ORCID: 0000-0003-4020-5521

Pieśniowa geneza melodyki Chopina

Song Origins of Chopin's Melodics

Abstract

The purpose of the article is to identify quotations and reminiscences of common and folk songs, which occur in the melodies of Frédéric Chopin's works. The issues described in the article are situated against the background of previous research, conducted by H. Windakiewiczowa, K. Bilica, J. Węcowski and M. Tomaszewski. The article shows the resonance of Polish religious and secular songs in the works of Chopin. It also indicates the connection of Chopin's work with the melodicism of Ukrainian songs, and a hypothesis is put forward about the composer's reference to the *Marseillaise* in the *Etude in A minor*, Op. 25, No. 11. Chopin's compositional technique was characterized by significant transformation of quotations through changes in melody and rhythm, as well as changes in mode or scale, among other things. It can be assumed that the popular song repertoire of the first half of the 19th century was probably one of the more significant – next to Polish folk music – sources of inspiration for the composer in shaping the melodies of his works.

Keywords: Frédéric Chopin, Melodics, Popular Song, Folk Song, Hymn, Musical Quotation.

Abstrakt

Celem artykułu jest wskazanie cytatów i reminiscencji pieśni powszechnych i ludowych, które występują w melodyce utworów Fryderyka Chopina. Opisane zagadnienia zostały usytuowane na tle dotychczasowych badań, prowadzonych przez H. Windakiewiczową, K. Bilicę, J. Węcowskiego i M. Tomaszewskiego. W artykule ukazany został rezonans

polskich pieśni religijnych i świeckich w muzyce Chopina oraz związek jego twórczości z melodyką pieśni ukraińskich. Postawiona została także hipoteza o nawiązaniu przez kompozytora w *Etudzie a-moll* op. 25 nr 11 do *Marsylianki*. Charakterystyczna dla techniki kompozytorskiej Chopina była znaczna transformacja cytatów poprzez wprowadzane w nich m.in. zmiany melodii i rytmu, a także zmiany trybu lub skali. Można przypuszczać, że repertuar pieśni powszechnej pierwszej połowy XIX wieku stanowił prawdopodobnie jedno z bardziej znaczących – obok polskiej muzyki ludowej – źródeł inspiracji dla kompozytora w kształtowaniu melodyki swoich utworów.

Słowa kluczowe: Fryderyk Chopin, melodyka, pieśń powszechna, pieśń ludowa, hymn, cytat muzyczny.

Polska pieśń powszechna i ludowa, religijna i świecka, stanowiła potężne źródło inspiracji dla polskich kompozytorów począwszy od drugiej połowy XVIII w. do czasów współczesnych. Wpływy te, widoczne zarówno w postaci cytatów, jak i aluzji do melodii polskich pieśni powszechnych oraz ich reminiscencji, zaobserwować można w licznych dziełach zarówno wokalnie-instrumentalnych, jak i instrumentalnych, komponowanych przez polskich twórców działających w różnych okresach historycznych. Wśród wielu przykładów utworów polskich kompozytorów epoki klasycyzmu, w których pojawiają się inspiracje polską pieśnią powszechną, wymienić należy np. anonimową osiemnastowieczną *Sinfonię de Nativitate* (z wprowadzonym w części drugiej cytatem pieśni *Wezmę ja kontusz*¹ i nawiązaniem do melodii kolędy *Przybieżeli do Betlejem*² w części pierwszej) czy finał *Symfonii D-dur* Wojciecha Dankowskiego, gdzie w jednym z kupletów rondo pojawia się reminiscencja pieśni *Płynie Wisła, płynie*. Tendencja ta była kontynuowana przez kompozytorów romantycznych. Stosowane przez nich liczne aluzje do polskich pieśni powszechnych, w powiązaniu z wieloma nawiązaniem do polskiego folkloru, wpisywały się w silne tendencje do unaradawiania stylu, wynikające z sytuacji politycznej, w jakiej znalazła się Polska w XIX w., pozbawiona własnej państwowości. Nadawanie dziełom charakteru narodowego dokonywało

¹ Jak wskazuje Maria Wacholc, pieśń ta posiadała liczne warianty i znana była pod różnymi tytułami (*Ty pójdziesz górą*, *Pożegnanie* i in.); Maria Wacholc. 2012. *Śpiewnik polski*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 33.

² Beata Stróżyńska pisze o tej symfonii następująco: „Integralność cyklu została podkreślona poprzez nawiązania w częściach skrajnych do podobnych motywów, które – jak się wydaje – przede wszystkim przypominają początek kolędy *Przybieżeli do Betlejem*”; Beata Stróżyńska. 2015. *Symfonia polska w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*. Łódź: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 367–368.

się m.in. poprzez wprowadzanie w nich cytatów pieśni patriotycznych, zwłaszcza *Mazurka Dąbrowskiego* (np. *Andante doloroso ma non troppo lento* z I Kwintetu smyczkowego F-dur Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, II *Symfonia elegijna* Zygmunta Noskowskiego, *Symfonia h-moll „Polonia”* Ignacego Jana Paderewskiego). Wprowadzano jednak także cytaty pieśni o innej tematyce – obyczajowej (np. cytat pieśni *Pojedziemy na łów* w operze *Hrabina* Stanisława Moniuszki) i religijnej (np. opracowanie tematu pieśni *Kto się w opiekę* w *Preludium Es-dur z 25 preludiów* na organy op. 38 Władysława Żeleńskiego). W powstających w XIX w. utworach muzycznych występowały również aluzje do polskich pieśni powszechnych, jak np. nawiązanie do pieśni *Chociażeś ty Warszawianka*³ w temacie głównym *Mazurka a-moll* op. 37 nr 2 I.F. Dobrzyńskiego i jego harmonizacji.

Żywe zainteresowanie polskich kompozytorów repertuarem polskich pieśni powszechnych i ludowych nie słabło także w XX i na początku XXI w. Folklor polski stanowił w tym okresie inspirację dla wielu polskich kompozytorów⁴, a jednym z jej przejawów było wprowadzanie w utworach cytatów muzyki ludowej, Nawiązania do melodii polskich pieśni religijnych oraz ich reminiscencje możemy odnaleźć np. w koncertach fortepianowych Wojciecha Kilara i cyklu *Błogostawione pieśni malinowe* Henryka Mikołaja Góreckiego.

Wiek XIX to okres rozkwitu polskiej pieśni powszechnej. O wielkim znaczeniu pieśni powszechnej w polskiej kulturze XIX w. następująco pisze Irena Poniatowska:

Wiek XIX to także wielka kariera, użyteczność i poszanowanie pieśni powszechnej – powstańczej, patriotyczno-religijnej, opiewającej bohaterów, by wymienić tylko *Warszawiankę* z czasów powstania listopadowego, *Marsz żuawów* z powstania styczniowego, hymn *Boże coś Polskę*, śpiewany do dziś, i *Mazurek Dąbrowskiego*, który stał się polskim hymnem państwowym⁵.

³ Pieśń ta zamieszczona została jako nr 15, w: Oskar Kolberg. 1842. *Pieśni ludu polskiego*. Poznań: J.K. Zupański (17.02.2024), <https://polona.pl/item-view/02a7a047-ced2-4e44-abf4-2487b-259ba40?page=16>.

⁴ Ewa Nidecka wyróżnia folklorystykę jako jeden z głównych nurtów w twórczości kompozytorów polskich XX i początku XXI w., pisząc, iż „przeobrażeniom ulegały kierunki rozwojowe i techniki kompozytorskie, a folklorystyka – jako głęboko zakorzeniony w świadomości kompozytorów nurt samodzielny lub występujący w ramach krzyżowań z innymi nurtami, pomimo iż estetycznie ewoluował – był zawsze obecny w każdej dekadzie XX i XXI w.”; Ewa Nidecka. 2018. *Twórczość polskich kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI wieku wobec przemian i osiągnięć muzyki europejskiej*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 16.

⁵ Irena Poniatowska. 2010. *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*. Seria Historia Muzyki Polskiej. T. V Romantyzm. Część druga A. Warszawa: Sutkowski Edition, 164.

Szeroko pojęty aspekt pieśniowości stanowił ważny element w twórczości Fryderyka Chopina – największego z polskich kompozytorów romantycznych. Znamienne jest, że podjął on w swej twórczości gatunek pieśni solowej jako jedyny spośród gatunków muzyki wokalne i wokально-instrumentalne. Ponadto w swych utworach instrumentalnych wprowadzał cytaty pieśni powszechnych. Celem niniejszego artykułu jest wskazanie cytatów i kilku reminiscencji pieśni powszechnych i ludowych, które ukryte są w melodyce dzieł fortepianowych Chopina. Artykuł stanowi przyczynek do badań nad pieśniową genezą melodyki Chopina, stawiając hipotezy i pytania, sytuując opisywane zagadnienia na tle dotychczasowych badań chopinologicznych. Celem artykułu jest także ukazanie, jak bardzo cenił Chopin gatunek pieśni, w tym polskiej pieśni powszechnej, i jak znakomicie musiał znać ten repertuar, aby tak genialnie przekształcić w swojej twórczości intonacje polskich śpiewów powszechnych i ludowych. W tym kontekście przytoczmy cytat z pracy Ludwika Bronarskiego:

Wyszukiwanie reminiscencji w dziełach wielkich twórców w celu obniżenia ich wartości jest równie śmieszne i bezcelowe u przeciwników, jak zamykanie na nie oczu albo zaprzeczanie im w najoczywistszych nawet wypadkach u zwolenników danego artysty.

Czasem właśnie prawdziwa wielkość twórcy w szczególnie jasnym ukazuje się nam świetle, gdy spostrzegamy o ile materiał obcy, świadomie lub nieświadomie przejęty, lepiej jest wyzyskany przez mistrza w porównaniu z opracowaniem, jakiego doznał u autora danego pomysłu, albo gdy widzimy, jak świetnie indywidualność wybitna zasymilować sobie potrafi obce elementy i jak je na swój obraz i podobieństwo kształtować umie⁶.

Zagadnienie reminiscencji muzyki innych kompozytorów w twórczości Fryderyka Chopina podjęli w swoich pracach m.in. Ludwik Bronarski⁷, Adolf Chybiński⁸ i Jan Prosnak⁹. O cytatach polskich pieśni powszechnych w muzyce Chopina pisała

⁶ Ludwik Bronarski. 1929. „O kilku reminiscencjach u Chopina”. *Kwartalnik Muzyczny* 2 (5): 25.

⁷ W artykule „O kilku reminiscencjach u Chopina”, zamieszczonym w *Kwartalniku Muzycznym* Bronarski pisał o reminiscencjach muzyki Bacha, Beethovena i Schuberta w utworach Chopina; problematykę tę podjął także w rozdziale „O reminiscencjach u Chopina”, zamieszczonym w swych *Szkicach chopinowskich* (Kraków 1961).

⁸ Adolf Chybiński poszerzył krąg reminiscencji wskazanych przez Bronarskiego m.in. o filiacje muzyki Chopina z polską i włoską pieśnią powszechną oraz o reminiscencje muzyki samego Chopina pojawiające się w różnych jego utworach; zob. Adolf Chybiński. 1949. „Do kwestii reminiscencji w dziełach Chopina”. *Kwartalnik Muzyczny* 7 (28): 142–148.

⁹ Jan Prosnak. 1949. „*Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina*”. *Kwartalnik Muzyczny* 1949 (28 – poświęcony Fryderykowi Chopinowi): 7–126.

Helena Windakiewiczowa¹⁰. Ta sama autorka w pracy *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina* (Kraków 1926) wskazała liczne analogie występujące w mazurkach Chopina z melodyką i rytmiką oraz formą i tonalnością oryginalnych pieśni ludowych. Problematykę cytatów, aluzji i reminiscencji pieśni powszechnych w muzyce genialnego kompozytora badał Mieczysław Tomaszewski¹¹. Temat związany z cytatami polskich pieśni powszechnych w twórczości Chopina podjęli również Krzysztof Bilica¹² oraz Jan Węcowski¹³.

1. Polska pieśń powszechna jako źródło inspiracji w utworach Fryderyka Chopina

W ukształtowaniu się osobowości przyszłego kompozytora, w tym jego zainteresowania gatunkiem pieśni powszechnej, duże znaczenie mieli jego rodzice i muzyczny dom, w którym wzrastał. Piotr Mysłakowski i Andrzej Sikorski, badacze genealogii Chopina, piszą, że „rodzice Chopina w zdecydowany sposób przyczynili się do rozwoju talentu Fryderyka, zapewniając mu zarówno właściwy tok nauczania muzyki, jak i wykształcenia ogólnego”¹⁴. Ojciec kompozytora był wybitnym nauczycielem, wykładowcą literatury i języka francuskiego w Liceum Warszawskim. Wraz z matką Fryderyka brał udział w muzykowaniu domowym, towarzysząc na flecie lub skrzypcach grającej na fortepianie Justynie¹⁵. W jed-

¹⁰ Helena Windakiewiczowa. 1950. *Tematy obce w muzyce Chopina*. W *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin. Rozprawy i artykuły z zakresu muzykologii*, 258–262. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

¹¹ Mieczysław Tomaszewski. 1996. *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie; Mieczysław Tomaszewski. 2010. *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Szkice, interpretacje, rekonesanse. Seria druga*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie; Mieczysław Tomaszewski. 2016. *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

¹² Krzysztof Bilica. 1997. „Melos polski u Chopina”. *Muzyka* 42 (4): 7–35; Krzysztof Bilica. 2005. *Wokół Chopina i Polski. Siedem szkiców*. Wołomin: Wydawnictwo Polskie w Wołominie; Krzysztof Bilica. 2022. *Etiudy Chopina w Jego „jednym sposobie” z perspektywy dźwięków węzłowych i figur migotliwych*. Kraków: Wydawnictwo Astralia.

¹³ Jan Węcowski. 1999. *Folklor religijny w utworach Chopina*. W *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych / Chopin Works as a Source of Performance Inspiration*. Red. Mieczysława Demśka-Trębacz i in., 513–532. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina.

¹⁴ Piotr Mysłakowski, Andrzej Sikorski. 2006. Mikołaj Chopin (26.09.2023), <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6363>.

¹⁵ Mieczysław Tomaszewski. 2005. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 24.

nym z tekstów źródłowych czytamy, że matka kompozytora, Justyna z Krzyżanowskich Chopinowa, „Była niewiastą dobrą, ciepłą, tkliwą (...) pełną wdzięku i słodczy (...) Muzykalna, grała na fortepianie i pięknie śpiewała (...) Po niej też, zdaje się Fryderyk odziedziczył talent muzyczny”¹⁶. M. Tomaszewski dodaje, pisząc o uzdolnieniach muzycznych matki kompozytora, że „jej ulubioną piosnką był romans o Laurze i Filonie *Już miesiąc zeszedł*”¹⁷. Podkreślić należy także, że Justyna Chopin była osobą głęboko religijną, o czym wspominają P. Mysłakowski i A. Sikorski: „Według znającego Chopinów osobiście pamiętnikarza Eugeniusza Skrodzkiego to matka Fryderyka dbała o duchową stronę wychowania swego syna, pilnując by regularnie uczęszczał na nabożeństwa do Wizytek czy oo. Karmelitów, oraz by przystępował do spowiedzi i odmawiał modlitwy”¹⁸. Dzięki m.in. trosce matki o religijne wychowanie syna miał on dobrą znajomość repertuaru polskich pieśni i śpiewów religijnych wykonywanych przez wiernych podczas Mszy i innych nabożeństw. Przyczynił się do tego także znany z życiorysu kompozytora fakt, że od listopada 1825 r. grał on na organach podczas niedzielnych nabożeństw odbywających się w kościele Wizytek. Zgromadzona na Mszy św. wspólnota wiernych śpiewała pieśni religijne przy akompaniamencie Chopina, miała także unikatową okazję słuchania jego improwizacji organowych. W liście do Jana Białobłockiego wysłanym pod koniec listopada 1825 r. młody kompozytor pisał: „Zostałem Organistą Licejskim (...) Gram co tydzień, w Niedziele u Wizytek na organach, a reszta śpiewa”¹⁹.

O żywym zainteresowaniu kompozytora polską pieśnią powszechną świadczy także często przywoływany w pracach muzykologicznych cytat wypowiedzi samego twórcy, zachowany w jego korespondencji: „gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekle, rozjuszone nasłało czucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błędzą, – co wojsko Jana śpiewało”²⁰, pochodzący z listu kompozytora przesłanego z Wiednia do Jana Matuszyńskiego w 1830 r. O tym, jak cenny

¹⁶ Cyt. za: Joanna i Jerzy Sobczakowie. 2010. *Fryderyk Chopin a Wielkopolska*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 16.

¹⁷ Tomaszewski. 2005. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 24.

¹⁸ Piotr Mysłakowski, Andrzej Sikorski. 2006. Justyna Chopin (26.09.2023), https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6362_justyna-chopin.

¹⁹ List Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego, Warszawa [koniec listopada 1825]; Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. Oprac. 2009. *Korespondencja Fryderyka Chopina*. T. 1: 1816–1831. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 138.

²⁰ List Fryderyka Chopina do Jana Matuszyńskiego w Warszawie, Wiedeń [26 i 29? grudnia 1830]; Helman, Skowron, Wróblewska-Straus. Oprac. 2009. *Korespondencja Fryderyka Chopina*. T. 1: 1816–1831, 461.

był dlań repertuar pieśni ludowych, świadczą dokonane przez kompozytora zapisy polskich melodii ludowych²¹.

2. Cytaty i aluzje do polskich pieśni religijnych w twórczości Chopina

Muzyka Fryderyka Chopina zawierała szereg odniesień do polskich pieśni religijnych, pojawiających się w jego dziełach w postaci cytatów oraz reminiscencji. M. Tomaszewski pisze o wspólnocie, jaka występowała między repertuarem pieśni powszechnych i „materiałem», z którego «utkana» została muzyka Chopina”²². Badacz wymienia siedem idiomów, stanowiących o tego rodzaju wspólnocie, podzielonych pomiędzy trzy nurty: pieśni miłosnych, patriotycznych i religijnych²³. Autor przyporządkowuje do trzeciego z wymienionych nurtów – nurtu śpiewów religijnych – dwa idiomy: idiom chorałowo-hymniczny (np. opracowanie hymnu *Boże coś Polskę* w *Largo Es-dur*, chorały występujące w nokturnach, preludiach i *Fantazji f-moll*) oraz śpiewy dumkowo-kołysankowe (cytat kolędy w *Scherzu h-moll*)²⁴. W wykorzystywaniu przez Chopina meliki polskich pieśni religijnych można więc zauważyć szczególne zainteresowanie kompozytora gatunkiem hymnu i gatunkiem kolędy (przejawiające się w dwóch odrębnych idiomach, wyróżnionych przez Tomaszewskiego).

Najbardziej znany z zastosowanych przez Chopina w jego dziełach cytatów – fragment kolędy *Lulajże Jezuniu* – pojawia się w *Scherzu h-moll*. Melodia pierwszych czterech taktów kolędy została zacytowana w tym utworze niemal wiernie (choć Chopin łączy w niej melodie z dwóch wariantów cytowanej pieśni), stąd jest dobrze rozpoznawalna przez słuchaczy podczas wykonania dzieła. Wiele cytatów i reminiscencji polskiego folkloru religijnego odkrył w muzyce Chopina J. Węcowski, wskazując na występujące w różnych utworach Chopina cytaty z licznych polskich pieśni religijnych (m.in. *Salve Regina*, *Zawitaj Królowa* w *Marche Funèbre c-moll*, pieśń maryjna *Matko Najświętsza* w *Etiudzie*

²¹ Mieczysław Tomaszewski wymienia w spisie kompozycji Chopina, w dziale „Marginalia, szkice, próby, urywki, zapisy, opracowania”, dokonane przez kompozytora zapisy następujących utworów: żartobliwa piosenka popularna śpiewana przez T. Kwiatkowskiego (?) „Dawniej Polak” *F-dur*, „Czule serca”, dwie śpiewki, *f-moll*, *G-dur* oraz dwa zapisy polskich melodii ludowych ze zbiorów S. Guitry’ego (*Allegretto A-dur* i *Mazur d-moll*); Tomaszewski. 2005. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 195.

²² Tomaszewski. 2016. *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, 467.

²³ Tomaszewski. 2016. *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, 467–469.

²⁴ Tomaszewski. 2016. *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, 469.

a-moll op. 25 nr 4)²⁵. Autor pisze także o pojawiających się w dziełach Chopina cytatach polskich hymnów: *Bogurodzica* (obok cytatów dwóch innych pieśni maryjnych: *Ciebie na wieki wychwalać będziemy* i *Bądź pozdrowiona, Panienko Maryja*) w *Nokturnie Es-dur* op. 9 nr 2 i *Boże coś Polskę* (opierającym się na pierwotnej melodii hymnu autorstwa Jana N. Kaszewskiego) w *Largo Es-dur*. Wyróżnia także cytaty pieśni *Bądź pozdrowiona, Panienko Maryja* w *Bolerze a-moll* i w *Cantabile B-dur*, które – jak pisze – mogą być uznane także za cytaty pieśni *Boże coś Polskę*²⁶, gdyż hymn ten zaczęto śpiewać (z nowym tekstem) do melodii tej pieśni maryjnej od 1820 r. Obok znanego powszechnie cytatu kolędy *Lulajże Jezuniu* w *Scherzu h-moll* Węcowski odkrył także cytat innej kolędy – *Jezus malusieńki*, pojawiający się w *Etiudzie cis-moll* op. 25 nr 7²⁷.

Biorąc pod uwagę wyróżniony przez M. Tomaszewskiego idiom chorałowo-hymniczny, dotyczący rezonansu śpiewów religijnych w muzyce Chopina, analizie pod tym kątem poddany zostanie w niniejszej pracy *Polonez fis-moll* op. 44, odzwierciedlający cechy typowe dla tego idiomu. Początek chopinowskiego poloneza zawiera przekształcony cytat melodii hymnu *Bogurodzica*. Zawarte w inicjalnej figurze tego poloneza dźwięki *d cis fis eis* po usunięciu znaków chromatycznych składają się bowiem na motyw *d c f e* otwierający *Bogurodzicę*. Motyw ten jest ponownie przytaczany oraz przetwarzany w dalszym przebiegu wstępu poloneza, stając się podstawą rozwoju materiału muzycznego wstępu (zob. przykład 1).

²⁵ Węcowski. 1999. *Folklor religijny w utworach Chopina*, 517–532.

²⁶ Węcowski. 1999. *Folklor religijny w utworach Chopina*, 519.

²⁷ Węcowski. 1999. *Folklor religijny w utworach Chopina*, 519.

a)

Bo - gu - ro - dzi - ca

b)

p

cresc. -

ff

Rit.

a)

Bo - gu - ro - dzi - ca

Przykład 1a. Hymn *Bogurodzica*, źródło: Maria Wacholc. 2012. *Śpiewnik polski*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 6; 1b. Fryderyk Chopin, *Polonez fis-moll* op. 44, t. 1–8. W Fryderyk Chopin. 2020. *Polonezy: Op. 26, 40, 44, 53, 61*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. Red. Jan Ekier. Seria A: Utwory wydane za życia Chopina. T. 6. Red. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 47.

Temat poloneza wykazuje również silne pokrewieństwo z melodią tego XIII-wiecznego hymnu. Pierwsze cztery dźwięki tematu (rozpatrywane z pominięciem znaków chromatycznych) przebiegają zgodnie z melodią hymnu (choć ze zmianami rytmicznymi). Dalszy przebieg melodii tematu również podąża za melodią hymnu (dźwięki *fis gis fis gis ais* w taktach 10–11 analogiczne są do dźwięków *f g f g a* w melodii hymnu, ze zmianami rytmicznymi). Również wybrane, akcentowane dźwięki *cis d cis* w melodii poloneza w taktach 13–14 wraz z nieakcento-

wanym dźwiękiem *a* odzwierciedlają dalszy przebieg melodii hymnu (śpiewanej na słowach: „Bogiem sławiona Maryja”), postępującej po dźwiękach *c d c a* (zob. przykład 2).

a)

Bo - gu - ro - dzi - ca Dzie - wi - ca

b)

9 *f*

Red. * Red. * Red. * Red. *

a)

Bo - giem sła - wie - na Ma - ry - ja!

b)

12

Red. * Red. * Red. * Red. *

15

8^o

Red. * Red. * Red. *

Przykład 2a, Hymn *Bogurodzica*, źródło: Maria Wacholc, *Śpiewnik polski*. 2012³. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 6; 2b. Fryderyk Chopin, *Polonez fis-moll* op. 44, t. 9–16. W Fryderyk Chopin. 2020. *Polonezy: Op. 26, 40, 44, 53, 61*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. Red. Jan Ekier. Seria A: Utwory wydane za życia Chopina. T. 6. Red. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 47.

Chopin zastosował w *Polonezie fis-moll* znacznie przekształcone cytaty z *Bogurodzicy*. Zmiany zastosowane przez kompozytora dotyczą tonalności oraz rytmu. Oryginalnie napisany w skali doryckiej hymn został – dzięki zastosowaniu chromatyzacji – dostosowany do tonacji fis-moll, w której napisany jest polonez. Kompozytor zastosował także liczne zmiany rytmiczne w melodii hymnu, cechującej się prostotą rytmiczną. *Bogurodzica* powraca w polonezie Chopina w urywkach tej melodii, samym motywem czołowym lub melodii rozpoczętej od trzeciego dźwięku, z pominięciem początkowego zejścia sekundowego i skoku kwarty. Powtarzane aluzje do tego staropolskiego hymnu, śpiewanego przez rycerstwo podczas bitwy pod Grunwaldem, towarzyszą kształtowaniu przez Chopina melodii tematu.

Kolejnym występującym w *Polonezie fis-moll* cytatem jest analogia do innego polskiego hymnu, *Gaude Mater Polonia*. W przeciwieństwie do schromatyzowanej postaci, w jakiej pojawia się hymn *Bogurodzica*, krótki cytat *Gaude Mater Polonia* przebiega po dźwiękach skali diatonicznej, odzwierciedlając dość wiernie melodię oryginału (choć z powtórzonym dźwiękiem *e*²). Kompozytor wprowadza jednak zmiany rytmiczne do cytatu pieśni, napisanej w metrum parzystym, dopasowując go do metrum trójdzielnego, rozpoczyna ponadto cytat nie od początku pieśni, a od drugiego zdania muzycznego, śpiewanego na słowach: *prole foecunda nobili* (zob. przykład 3).

The image shows two musical staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics: "Gau - de Ma - ter Po - lo - ni - a, pro - le foe - cun - da no - bi - li". A box highlights the phrase "pro - le foe - cun - da". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, starting at measure 17. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and trills. A box highlights a section of the piano accompaniment corresponding to the highlighted lyrics above. Below the piano staff, there are markings: "Red. *", "Red. *", "Red. *", and "Red. * Red. * Red. *".

Przykład 3a. Hymn *Gaude Mater Polonia*, t. 1–8, źródło: Maria Wacholc. 2012³. *Śpiewnik polski*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 8; 3b. Fryderyk Chopin, *Polonez fis-moll* op. 44, t. 17–20. W Fryderyk Chopin. 2020. *Polonezy: Op. 26, 40, 44, 53, 61*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. Red. Jan Ekier. Seria A: Utwory wydane za życia Chopina. T. 6. Red. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 48.

Polonezy Fryderyka Chopina były opisywane w literaturze muzykologicznej jako dzieła odzwierciedlające za pomocą środków muzycznych treści patriotyczne. Tomasz Baranowski, pisząc o wywodzącej się z XIX w. semantycznej tradycji interpretacji polonezów Chopina, stwierdza, że „w nurcie tym rozpatrywano chopinowskie polonezy jako symbole mniej lub bardziej określonych treści patriotyczno-historycznych, dostrzegając w poszczególnych dziełach m.in. obrazy powstańczej walki o wolność i przydając im programowe tytuły”²⁸. Treści te, jak pisze autor, związane były z polonezami Chopina powstałymi na emigracji²⁹.

Ważnym studium na temat *Poloneza fis-moll* op. 44 Chopina jest artykuł Tomasza Jasińskiego, opublikowany w 2009 r., w którym autor ukazuje obecność w inicjalnym motywie tego utworu figury muzyczno-retorycznej określonej przez Jasińskiego jako *imagitatio crucis*³⁰, związanej z muzycznym wyobrażeniem

²⁸ Tomasz Baranowski. 1993. Przemiany muzycznych kategorii formalnych w fortepianowych polonezach Chopina. W *Przemiany stylu Chopina. Studia pod redakcją Macieja Gołąba*. Kraków: Musica Iagellonica, 91–92.

²⁹ Baranowski. 1993. Przemiany muzycznych kategorii formalnych w fortepianowych polonezach Chopina, 92.

³⁰ Tomasz Jasiński. 2009. „«Podniesienie krzyża» w exordium *Poloneza fis-moll* op. 44 Fryderyka Chopina”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L: Artes* 7: 51–76.

krzyża Chrystusowego, obecnej w tradycji muzyki barokowej, m.in. w utworach Jana Sebastiana Bacha. Inną interesującą tezę zawartą w artykule Jasińskiego jest obecność w omawianym dziele inspiracji dziełami malarskimi przedstawiającymi moment podnoszenia krzyża Chrystusowego. Zdaniem autora podniesienie krzyża jest ukazane przez Chopina za pomocą symboliki muzycznej w *exordium* (pierwszych ośmiu taktach dzieła) i ponownym jego przytoczeniu w ostatniej fazie poloneza. Autor artykułu następująco opisuje warstwę wyrazową *Poloneza fis-moll*, cytując w tym fragmencie także określenia Barbary Smoleńskiej-Zielińskiej, Mieczysława Tomaszewskiego i Andrzeja Tuchowskiego:

Po wstępnym *podniesieniu krzyża* (t. 1–8) rozbrzmiewa narracja gwałtowna, ponura, drapieżna, niczym „uporczywa, zaciekła i brutalna akcja” czy „wizja sceny bitewnej” (t. 9–82). Potem pojawia się „obsesyjne, nie kończące się *ostinato*” – jedyny w swoim rodzaju ascetyczny, szokujący w traktowaniu elementów muzycznych *danse macabre* (t. 83–127), prawdziwie wizjonerski, metafizyczny („zabijanie baranka”?). Później: jakże namacalna i wprost wypowiedziana „Polska” w mazurku (*Tempo di Mazurka*, t. 127–249) – który w swoim wybrzmieniu łączy się z „krzyżem” (albo: „mazurek-Polska” przechodzi w „krzyż”). Po tym zjawiają się dramatyczne *tiraty* i *imaginatio crucis* (t. 250–260) oraz – ponownie – *podniesienie krzyża*, tu jeszcze silniej niż w *exordium* artykułowane (t. 261–267). Na zakończenie – tak jak na początku – znowu „wizja sceny bitewnej” i „brutalna akcja”, w niepokojącym i rytmicznie dialektycznym, „demonicznym” polonezie (t. 268–376)³¹.

Znaczący wkład do badań muzykologicznych nad polonezami Chopina wniósł Maciej Gołąb. W swym artykule *Polonaise Fryderyka Chopina. Zagadka inicjalnej figury dźwiękowej* („Muzyka” 2011, nr 1) analizował – oprócz *Poloneza fis-moll* – także inne polonezy Fryderyka Chopina pod kątem zawartej w nich symboliki muzycznej, wyrażonej w tej grupie utworów za pomocą figury retorycznej *imaginatio crucis*, która występuje – jak wykazał autor – w inicjalnej figurze wielu chopinowskich polonezów³².

³¹ Jasiński. 2009. „«Podniesienie krzyża» w *exordium Poloneza fis-moll* op. 44 Fryderyka Chopina”, 67.

³² Maciej Gołąb. 2011. „Polonaise Fryderyka Chopina. Zagadka inicjalnej figury dźwiękowej”. *Muzyka* 56 (1): 3–23; także wersja w języku angielskim: Maciej Gołąb. 2014. *Polonaise: The Riddle of Its Melodic Figure*. W Maciej Gołąb. *Twelve Studies in Chopin. Style, Aesthetics and Reception*, 115–137. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.

Zawarte w *Polonezie fis-moll* op. 44 cytaty dwóch staropolskich hymnów, których melodie zostały oryginalnie zestawione w tym dziele, podkreślają symboliczny i patriotyczny charakter utworu, a także jego związek z historią i kulturą dawnej Polski. W tym kontekście przytoczmy fragment zamieszczonej w biografii Chopina relacji Franciszka Liszta z jednego ze spotkań w domu Chopina, na którym byli obecni m.in.: Heinrich Heine, Giacomo Meyerbeer, Adolphe Nourrit, Ferdinand Hiller, Eugène Delacroix, Adam Mickiewicz i George Sand. O utworach wykonywanych wówczas przez Chopina, najprawdopodobniej improwizowanych przez kompozytora, pisał Liszt następująco:

Ten, który spośród nas zdawał się być najbliższy grobu, stary Niemcewicz, słuchał „śpiewów historycznych”, jakie Chopin przekładał dla tego człowieka, znającego czasy należące do bezpowrotnie minionej przeszłości, na dramatyczne utwory muzyczne, gdzie obok tak popularnych tekstów polskiego barda rozbrzmiewał pod palcami wielkiego pianisty szcęk broni, śpiew zwycięzców, uroczyste hymny, skargi znamienitych więźniów, ballady o zmarłych bohaterach. Razem wskrzeszali w pamięci ów długi szereg dni chwały, zwycięstw, królów, królowych, hetmanów... i zwidły te miały w sobie tyle życia, że starzec przyjmował chwilę bieżącą za złudzenie i wierzył, że przeszłość zmartwychwstała³³.

Można zatem postawić hipotezę, że do genezy *Poloneza fis-moll* op. 44 przyczyniła się zadziwiająca słuchaczy sztuka improwizacji fortepianowej Chopina³⁴. Jej dramatyczna ekspresja, a także charakter epicki, wynikający z wprowadzania w grze cytatów lub aluzji do melodii, z którymi wykonywane były śpiewy historyczne Niemcewicza, a także melodii uroczystych hymnów, wywoływała jednoznaczne skojarzenia z historią, kulturą i tradycją dawnej Polski.

Sam kompozytor postrzegał *Polonez fis-moll* op. 44 jako swoistą „fantazję”. Do wiedeńskiego wydawcy, Pietro Mechettiego, w którego oficynie utwór został później opublikowany, Chopin pisał z Paryża 23 sierpnia 1841 r.: „Mam w chwili obecnej

³³ Franciszek Liszt. 2010. *Fryderyk Chopin*. Tłum. Maria Traczewska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 86.

³⁴ Jak pisze Mieczysław Tomaszewski, *Polonez fis-moll* op. 44 powstał latem 1841 r. w No-hant (Mieczysław Tomaszewski, *Polonez fis-moll* op. 44, (18.02.2024), <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/107>). Przybliżone datowanie opisanego przez Franciszka Liszta spotkania pozwala ustalić fakt, że jeden z jego uczestników, śpiewak Adolphe Nourrit, opuścił Paryż w grudniu 1837 r., w marcu 1838 r. osiadł w Neapolu, gdzie zmarł 8 marca 1839 r. Spotkanie w paryskim mieszkaniu Chopina miało więc miejsce najprawdopodobniej między rokiem 1832 (data przyjazdu Mickiewicza do Paryża) a 1837 (data opuszczenia Paryża przez Nourrita), czyli w okresie poprzedzającym skomponowanie przez Chopina *Poloneza fis-moll*.

rękopis do Pańskiej dyspozycji. Jest to rodzaj fantazji w formie poloneza i nazwę ją *Polonezem*³⁵. Dzień później pisał z Nohant do Juliana Fontany: „Proponuję (...) [Mechettiemu] nowy manuskrypt (rodzaj poloneza, ale to więcej fantazja)”³⁶. Do gatunku fantazji zbliża *Polonez fis-moll* pewna swoboda formalna, polegająca na połączeniu w tym utworze idiomu mazurka z idiomem poloneza, przy zachowaniu jednakże zasady reprzyzowości, oraz wprowadzenie nawiązań do melodii polskich pieśni powszechnych poprzez „ukryte” w tkance muzycznej przekształcone cytaty najstarszych polskich hymnów: *Bogurodzicy* i *Gaude Mater Polonia*.

Innym przykładem nawiązania przez Chopina do melodii pieśni religijnych jest przekształcony cytat melodii staropolskiej pieśni adwentowej *Archaniol Boży Gabryel*, który pojawia się w refrenie *Ronda à la Krakowiak* (zob. przykład 4). M. Tomaszewski pisał o nawiązaniu do polskiej pieśni ludowej z regionu krakowskiego *Albośmy to jacy tacy* w refrenie tego utworu³⁷. Wydaje się jednak, że kompozytor połączył w refrenie nawiązania do obu tych pieśni.

³⁵ Fryderyk Chopin. Z listu do Piotra Mechettiego w Wiedniu, Paryż, 23 sierpnia 1841. Cyt. za: Hanna Wróblewska-Straus, *Chopin o swoich utworach i ich wydaniach*, wybór cytatów z *Korespondencji Fryderyka Chopina* opracowanej przez Bronisława Edwarda Sydowa, Warszawa 1955, t. 1 i 2 http://www.chopin.pl/o_utworach.pl.html [dostęp 13.02.2024].

³⁶ Fryderyk Chopin. Z listu do Juliana Fontany w Paryżu [Nohant, 24 sierpnia 1841]. Cyt. za: Hanna Wróblewska-Straus, *Chopin o swoich utworach i ich wydaniach*, wybór cytatów z *Korespondencji Fryderyka Chopina* opracowanej przez Bronisława Edwarda Sydowa, Warszawa 1955, t. 1 i 2 http://www.chopin.pl/o_utworach.pl.html [dostęp 13.02.2024].

³⁷ M. Tomaszewski pisze: „Jego melodia nie jest wprawdzie cytatem, ale każdemu, kto zna *Albośmy to jacy tacy*, wydaje się tej melodii bliska”, Mieczysław Tomaszewski. *Rondo à la Krakowiak F-dur op. 14*, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/50> [dostęp: 19.02.2024].

a)

Ar - cha - niół Bo - ży Ga - bry - el, Po - sła - no Pan - ny Ma - ry - jej

b)

RONDEAU
 ③ **Allegro non troppo** ♩ = 104

Pfte

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

p

The image shows a musical score for 'Archanioł Boży Gabriel'. Part (a) is a vocal line in 3/4 time, with lyrics 'Ar - cha - niół Bo - ży Ga - bry - el, Po - sła - no Pan - ny Ma - ry - jej'. Part (b) is a piano accompaniment for 'RONDEAU' in 2/4 time, marked 'Allegro non troppo' with a tempo of 104. The piano part includes staves for Pflte (Piano), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Kontrabas). The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for 'sempre p' (piano) and 'red.' (ritardando) with asterisks.

Przykład 4a. Początek pieśni adwentowej *Archanioł Boży Gabriel*, źródło: M.M. Mioduszewski. 1838. Śpiewnik kościelny czyli Pieśni nabożne z melodyjami. Kraków: Drukarnia Stanisława Gieszkowskiego, 17–18 [w źródle występuje inny zapis incipitu: *Archanioł Boży Gabriel*]; 4b. Fryderyk Chopin, *Rondo à la Krakowiak*, t. 1–8. W Fryderyk Chopin. 1961. *Krakowiak. Grand Rondeau de Concert*. Red. Kazimierz Sikorski. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 98.

Zauważyć należy również występującą w *Rondzie à la Krakowiak* analogię do innej pieśni powszechnej. Harmonika początkowych taktów introdukcji do tego utworu odzwierciedla bowiem harmonikę początkowych taktów pieśni *Wanda leży w naszej ziemi* poprzez oparcie harmonizacji tego fragmentu na funkcjach toniki i dominanty.

3. Cytaty pieśni powszechnych i ludowych o świeckiej tematyce oraz ich reminiscencje w twórczości Chopina

Stosowanie cytatów pieśni powszechnych było typowe dla obu skomponowanych przez Chopina fantazji. W *Fantazji na tematy polskie A-dur* op. 13 kompozytor zacytował pieśń *Już miesiąc zeszedł*, dumkę Karola Kurpińskiego, a także melodię kujawiaka spod Służewa. W *Fantazji f-moll* op. 49 (1841) — jak wykazał M. Tomaszewski³⁸ — pojawiają się przekształcone cytaty melodii pochodzących z pieśni *Litwinka*³⁹. Powstaje zatem pytanie, czy w innym skomponowanym przez Chopina utworze, w którego tytule pojawia się określenie „fantazja” — *Polonezie-Fantazji As-dur* op. 61 (1845–1846), również — wzorem innych jego dzieł tego typu — pojawiają się cytaty (lub reminiscencje) polskich pieśni powszechnych.

W odcinku *Poco più lento Poloneza-Fantazji As-dur*, w t. 168–173, w gęstej, złożonej z trzech planów fakturze, wyodrębnić można — w górnym oraz dolnym planie — dwie melodie, w których Chopin cytuje jednocześnie dwa fragmenty melodii znanej pieśni, skomponowanej⁴⁰ do wiersza Edmunda Wasilewskiego, zatytułowanej *Na Wawel, na Wawel, krakowiaku żwawy*, która z czasem stała się jedną z najbardziej popularnych pieśni śpiewanych na ziemi krakowskiej. Oskar Kolberg notuje ją w zbiorze *Krakowskie* pod numerem 659. W planie górnym omawianego fragmentu utworu Chopina pojawia się w całości zmodyfikowany następnik pierwszego zdania tematu tej pieśni, złożony z dwóch fraz, opartych na powtórzeniach dźwięków i opadającym ruchu sekundowym, wraz z charakterystycznym rytmem punktowanym. Fraza *h ais gis gis fis*, podobnie jak w pieśniowym pierwowzorze, jest w utworze Chopina jednokrotnie powtórzona. Modyfikacja oryginalnej melodii pieśni polega na pominięciu przez Chopina pierwszego dźwięku każdej z fraz. Kompozytor dokonał ponadto zmian harmoniczných poprzez harmonizację dźwięku *h* na tonice, a nie, jak w oryginale, na subdominancie, oraz dźwięków *gis*, *fis* na dominancie, a nie, jak w pieśni, na tonice. Ponadto pojawiają się zmiany rytmiczne polegające na wydłużeniu ostatnich dwóch dźwięków obu fraz poprzez urytmizowanie ich na ćwierćnucie i półnucie przelegowanej o ćwierćnutę z kropką (w pierwszej frazie) oraz ćwierćnucie i półnucie przelegowanej o ćwierćnutę (w drugiej frazie). Mimo dokonanych przez Chopina niewielkich zmian dotyczących rytmu i melodii oraz większych zmian dotyczących harmonizacji oraz tempa, melodia ta wyraźnie odsyła słuchacza do oryginalnej pieśni, wyodrębnia

³⁸ Tomaszewski. 1996. *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, 84–93.

³⁹ Tomaszewski. 1996. *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, 84–93.

⁴⁰ Kompozytor melodii tej pieśni pozostaje nieznan; por. Wacholc. 2012³. *Śpiewnik polski*, 112.

się poprzez charakteryzujący ją liryzm i prostotę z gęstej, polifonizującej faktury utworu, co sprawia, że słyszymy ją jako „polską”.

Analiza pojawiającej się w planie dolnym omawianego fragmentu *Poloneza-Fantazji* submelodii wykazuje obecność w niej dźwięków *cis dis e gis fis*, odsyłających słuchacza również do zacytowanej już w głosie górnym pieśni *Na Wawel, Na Wawel*, z pominięciem powtórzenia dźwięku *gis*. Cytowane z pieśni dźwięki „wtopione” są w kontrapunkt towarzyszący cytatom z pieśni w planie górnym i za każdym razem jakby „odpowiadają” każdej z powtórzonych pieśniowych fraz, czyli jakby śpiewowi na słowach „[kra]kowiaku żwawy” w głosie górnym dwukrotnie odpowiadały słowa „pod pomnikiem chwały” w głosie dolnym (zob. przykład 1). Biorąc pod uwagę fakt, że w omawianym odcinku cytowane są równocześnie dwa fragmenty pieśni, nie ma wątpliwości, że kompozytor zacytował w *Polonezie-Fantazji* *As-dur* wspomnianą pieśń powszechną, wybierając ją spośród innych, znanych mu pieśni z ziemi krakowskiej (zob. przykład 5).

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. At the top, a vocal line in G major (three sharps) and 3/4 time is shown. The lyrics are: "Na Wa-wel, na Wa-wel, Kra-ko-wia - ku żwa-wy Kra-ko-wia - ku żwa-wy,". Below this, a piano accompaniment is shown in two systems. The first system starts at measure 168 and is marked "sempre p". The second system starts at measure 173. Annotations include "Red." and asterisks (*) under the piano part, with dotted lines connecting them to specific notes in the vocal line. At the bottom, a separate vocal line labeled 'a)' shows the lyrics: "po - du - maj, po - tę - sknij nad pom-ni-kiem sła - wy,". This line also has dotted lines connecting it to notes in the piano accompaniment.

Przykład 5a. Fragment pieśni *Na Wawel, na Wawel, Krakowiaku żwawy*, źródło: Maria Wacholc. 2012³. *Śpiewnik polski*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 112; 5b. Fryderyk Chopin, *Polonaise-Fantaisie As-dur* op. 61, t. 168–174. W Fryderyk Chopin. 2020. *Polonezy: Op. 26, 40, 44, 53, 61*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. Red. Jan Ekier. Seria A: Utwory wydane za życia Chopina. T. 6. Red. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 86.

Podobieństwo do konturu melodyczno-rytmicznego zacytowanej przez Chopina melodii odnajdujemy także i w innych pieśniach polskich śpiewanych w rytmach krakowiaka. Charakterystyczne, oparte na opadającym ruchu sekundowym łączonym z ideą powtarzania dźwięku i rytmem punktowanym, ukształtowania melodyczno-rytmiczne występują także w pieśniach: *Któż wypowie twoje piękno, Krakowie prastary, Krakowiak kosynierów czy Jak długo na Wawelu Zygmunta bije dzwon*.

Sposób potraktowania przez Chopina cytatu oryginalnej pieśni powszechnej odbiega zatem w *Poloniezie-Fantazji As-dur* od wyrazistego cytowania melodii pieśni polskich w *Fantazji A-dur* – jednym z jego wczesnych utworów, powstałych jeszcze w okresie studiów u Elsnera, i przypomina zarazem sposób ukazywania cytatów w utworze pochodzącym z jednej z dwóch ostatnich wyróżnionych przez Tomaszewskiego faz jego twórczości – fazy późnoromantycznej⁴¹, skomponowanej w 1841 r. *Fantazji f-moll*, w której są one słabiej rozpoznawalne z powodu dokonanych w nich zmian melodii, niż te zacytowane w młodzieńczym dziele.

Podobny, jak opisany w *Poloniezie-Fantazji As-dur*, przykład silnie przetworzonego cytatu odnajdujemy w późnym dziele Chopina – skomponowanym w 1846⁴² r. *Mazurku a-moll* [op. 67 nr 4], oznaczonym w numeracji Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina numerem 60. W temacie głównym *Mazurka a-moll* [op. 67 nr 4] pojawia się reminiscencja polskiej pieśni ludowej *Pomalutku z sasierami*, zamieszczonej przez O. Kolberga w zbiorze *Pieśni ludu polskiego* pod numerem 31. Chopin cytuje pierwszą frazę tej pieśni, jednak wprowadza w niej znaczne zmiany, dotyczące: trybu (zmiana z dur na moll) oraz rytmu – poprzez rozpoczęcie mazurka od przedtaktu, a nie – jak w pieśni – od mocnej części taktu, a także wydłużenie pierwszych dwóch i ostatnich dwóch wartości rytmicznych tej frazy (zob. przykład 6).

⁴¹ Tomaszewski. 2005. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 516.

⁴² Autograf dzieła pochodzi z 1847 r., za: Mieczysław Tomaszewski. 2023. Chopin Fryderyk (28.09.2023), <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/chopin-fryderyk/>.

a)

Po - ma - lut - ku z sa - sie - ra - mi, nie brzą - kaj - ta o - stro - ga - mi

b)

Moderato animato ♩ = 138

mf

Red. * Red. * Red. *

Przykład 6a. Pieśń *Pomalutku z sasierami*⁴³, t. 1–4. W *Pieśni ludu polskiego*, zebrał i rozwinął Oskar Kolberg, Poznań: J.K. Żupański 1842, s. 27; 6b. Fryderyk Chopin. 1949. *Mazurek a-moll* [op. 67 nr 4], t. 1–4. W *Fryderyk Chopin. Complete Works*. T. 10: *Mazurkas*. Red. Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 150.

Sięgając zaś wstecz do pierwszych skomponowanych przez Chopina mazurków, w *Mazurku B-dur* op. 7 nr 1 (1825–1826) kompozytor cytuje polską pieśń powszechną *Witaj, majowa jutrzeńko*⁴⁴, popularną pieśń o tematyce związanej z uchwaleniem Konstytucji 3 maja. Początek głównego tematu mazurka Chopina odzwierciedla niemal wiernie melodię drugiej frazy tej pieśni (śpiewanej na słowach „świeć naszej polskiej krainie”). Chopin nie zacytował zatem w mazurku najbardziej znanego początku tej pieśni, sięgając po jej frazę drugą, opartą na cha-

⁴³ W tytule pieśni mowa jest prawdopodobnie o szaserach. Mianem tym określano żołnierzy służących w armii francuskiej w okresie wojen napoleońskich oraz żołnierzy armii Księstwa Warszawskiego. Jak podaje *Internetowa encyklopedia PWN*, „Szaserzy (...), w armii Księstwa Warsz. początkowo strzelcy piesi, będący lekką piechotą, później nazywano tak również (...) strzelców konnych”, Szaserzy (19.02.2024), <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/szaserzy;3982574.html>.

⁴⁴ Maria Wacholc pisze, iż melodia tej pieśni, „przypisywana niekiedy Fryderykowi Chopinowi, została przejęta ze znanej pieśni *Nienawidzę was, próżniaki* do słów Stanisława Doliwy-Starzeńskiego, powstałej prawdopodobnie pod koniec lat trzydziestych XIX wieku”; Wacholc. 2012³. *Śpiewnik polski*, 39.

rakterystycznym pochodzie gamowym w górę (który zachował) i skoku o tercję w dół (który pominął). Ponadto zwielokrotnił siłę ekspresji tego pochodu gamowego, dodając jeszcze kolejne dźwięki gamy wznoszącej, osiągając kulminację na najwyższych dźwiękach pochodu gamowego, w t. 3–4, harmonizując je na kadencji, złożonej z następstwa subdominanty i toniki. Chopin zacytował także rytm drugiej frazy pieśni z charakterystycznym następstwem ósemki z kropką i szesnastki i dwóch ćwierćnut, powtarzając go wiernie w pierwszym takcie mazurka i z modyfikacją polegającą na zamianie drugiej ćwierćnuty na dwie ósemki w drugim takcie. Harmonizacja obydwu chopinowskich taktów jest identyczna jak w pieśni – na akordach małej kadencji doskonałej. Analogia zaś do rytmu dwóch identycznych motywów śpiewanych w pieśni na słowach: „Witaj Maj, Trzeci Maj” pojawia się natomiast w t. 4 i 5 mazurka, w których – mimo zmiany melodii i harmonizacji – rytmy tych motywów powracają niemal wiernie. Chopin wprowadza tylko nieznaczne zmiany rytmiczne, zamieniając w obu motywach ósemkę z kropką na ósemkę, po której następuje pauza szesnastkowa, oraz poprzedzając obydwie motywy przednutkami (zob. przykład 7).

a)

u - czci-my cie - bie pio-sen - kę, któ - ra w ca - lej Pol - sce sły - nie.

b)

Vivace (♩ = 50)

f *cresc.* *ff* *sf* *p*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

a)

Wi - taj Maj, Trze - ci Maj,

Detailed description: The image shows a musical score for a song. Part (a) is a vocal line in 3/4 time, G major, with lyrics: "u - czci-my cie - bie pio-sen - kę, któ - ra w ca - lej Pol - sce sły - nie." Part (b) is a piano accompaniment in 3/4 time, G major, marked "Vivace (♩ = 50)". It features a complex rhythmic pattern with eighth notes and dotted eighth notes. Dynamics range from *f* to *p*. There are markings for "Red." (ritardando) and "*" (crescendo). Fingerings and articulation marks like "trm" and "schierzando" are present. Part (a) below (b) shows a vocal line with lyrics "Wi - taj Maj, Trze - ci Maj," which is a rhythmic variation of the first part.

Przykład 7a. Fragmenty pieśni *Witaj majowa jutrzeńko*, t. 5–8, 9–10, źródło: Maria Wacholc. 2012³. *Śpiewnik polski*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 38; 7b. Fryderyk Chopin, *Mazurek B-dur op. 7 nr 1*, t. 1–5. W *Fryderyk Chopin. Complete Works*. 1949. Red. Ignacy Jan Paderewski,

Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. T. 10: *Mazurkas*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 16.

W utworach Fryderyka Chopina odnajdujemy – obok cytatów – także rozmaite aluzje do pieśni powszechnych oraz ich reminiscencje. Dotyczą one zarówno pieśni religijnych, jak i świeckich, z których niektóre mają proveniencję ludową. Przykładem występujących w dziełach Chopina reminiscencji pieśni powszechnych jest *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2, w którym pojawiający się w t. 11–12 początek muzycznego zdania zawiera reminiscencję pieśni *Bywaj dziewczę zdrowe*. Postęp dźwięków w melodii o kierunku opadającym odzwierciedla przebieg muzyczny tej pieśni na słowach: „Nigdy nie zapomnę, jak mi byłaś droga” (zob. przykład 8).

a)

I choć przy - dzie ści - gać jak naj - da - lej wro - ga,
ni - gdy nie za - pom - nę, jak mi je - steś dro - ga.

b)

f *a tempo*
poco rallent.
Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Przykład 8a. Fragment pieśni *Bywaj dziewczę zdrowe*, t. 9–16, źródło: Maria Wacholc, *Śpiewnik polski*. 2012³. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 54; 8b. Fryderyk Chopin, *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2, t. 11–12. W Fryderyk Chopin. 2018¹¹. *Nocturnes: Op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. Red. Jan Ekier. Seria A: Utwory wydane za życia Chopina. T. 5. Red. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Chopina, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 19.

Wyróżnione w niniejszym artykule przykłady cytatów oraz reminiscencji polskich pieśni powszechnych o tematyce świeckiej w muzyce Chopina ukazują bogactwo różnych typów ekspresji pieśni, których echa pojawiają się w jego utworach. Można je przyporządkować do dwóch z wyróżnionych przez Tomaszewskiego idiomów. W nurcie pieśni miłosnych – idiom pieśniowo-liryczny reprezentuje cytat pieśni *Pomalutku z sasierami* w *Mazurku a-moll* [op. 67 nr 4] oraz reminiscencja melodii pieśni *Bywaj dziewczę zdrowe* w *Nokturnie Es-dur* op. 9 nr 2. Pieśń *Bywaj dziewczę zdrowe*, zawierająca w oryginale stylizowane rytmy mazura, zostaje – poprzez wprowadzone zmiany rytmiczne – pozbawiona w chopinowskim nokturnie charakteru tanecznego, stąd bardziej trafne wydaje się przyporządkowanie jej reminiscencji w nokturnie do idiomu pieśniowo-lirycznego niż pieśniowo-tanecznego. W nurcie śpiewów o tematyce patriotycznej – idiom pieśniowo taneczny reprezentują cytaty pieśni *Na Wawel, na Wawel, krakowiaku* żwawy w *Polonezie-Fantazji As-dur* op. 61 oraz pieśni *Witaj majowa jutrzeńko* w *Mazurku B-dur* op. 7 nr 1.

Chopin nawiązywał w swoich dziełach niekiedy również do folkloru ukraińskiego, czego przykład stanowi stylizacja kołomyjki występująca w *Rondzie à la Krakowiak*⁴⁵. Inną analogię spotykamy w części III: *Marche funèbre: largo* z *Sonaty fortepianowej b-moll* op. 35. Durowy temat występujący w części środkowej marsza żałobnego zawiera bowiem aluzję do melodii pieśni ukraińskiej *Oj znaty, znaty kto koho lubyt* (Wacław z Oleska, nr 71) lub niezamierzoną przez kompozytora jej reminiscencję (zob. przykład 9).

a)

b)

⁴⁵ Mieczysław Tomaszewski pisze: „Kuplet wprowadza w wyrazistym unisonie temat odczytywany jako ukraińska kołomyjka”; Tomaszewski. 2005. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 383.

Przykład 9a. Początek pieśni *Oj znaty, znaty kto koho lubyt*, t. 1–4, źródło: *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Waclawa z Oleska*, do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński. 1833. Lwów: Nakładem Franciszka Pillera, nr 71; 9b. Fryderyk Chopin, *Sonata b-moll* op. 35, cz. III *Marche funèbre*, t. 31–34, początek tematu w części środkowej. W *Fryderyk Chopin. Complete Works*. 1949. Red. Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. T. 6: *Sonatas*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 65.

W *Nokturnie c-moll* WN 62 występuje aluzja do melodii pieśni ukraińskiej *Czas do domu, czas*, zanotowanej w wydany w 1833 r. zbiorze Waclawa z Oleska pod numerem 149, która może być również niezamierzoną przez kompozytora jej reminiscencją. W nokturnie ślad tej melodii powraca ze zmienionym metrum z 3/4 na 4/4 oraz ze zmianami rytmicznymi. Kompozytor rozpoczyna temat nokturnu skokiem kwarty, którym poprzedza charakterystyczny postęp dźwięków po pierwszych pięciu stopniach skali: *c d e s f g* (który to postęp występuje na początku tematu pieśni, odpowiednio dźwięki: *a h c d e*). W melodii Chopina dźwięk *g* jest jednak jednokrotnie powtórzony, a występujący w pieśni ruch ósemkowy zatrzymany jest na dźwięku *e* na dłuższej wartości półnuty. W melodii Chopina powraca też echo występującego w pieśni motywu opartego na dźwiękach *f e d c h a*. Motywowi opartemu na postępie dźwięków o kierunku opadającym i zakończonym na tonice odpowiada w nokturnie Chopina motyw składający się z opisanego dźwięku dominantowego *g* przez dolny i górny półton z ornamentem opisującym dźwięk *as*, a następnie skoku kwinty na tonikę. Dźwięk opóźniający *as*, poprzedzający dźwięk *g*, można więc uznać za odpowiednik dźwięku *f*, który jednak w pieśni został inaczej niż u Chopina zharmonizowany – jako składnik subdominanty z sekstą. Odpowiadający mu w nokturnie dźwięk *as* jest natomiast opóźnieniem dominanty (zob. przykład 10).

a)

Czas do do - mu, czas, czas do do - mu czas

b)

Andante sostenuto

p

2 1 2 4 3

5 5 3 3

Red. * Red. * Red. * Red. *

Przykład 10a. Początkowy fragment pieśni *Czas do domu, czas*, t. 1–4, źródło: *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska*, do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński. 1833. Lwów: Nakładem Franciszka Pillera, nr 149, s. 171; 10b. Fryderyk Chopin, *Nokturn c-moll*, t. 1–2. W *Fryderyk Chopin. Complete Works*. 1955. Red. Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. T. 18: *Minor Works*. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 40.

Chopin znał repertuar nie tylko polskich, ale i francuskich pieśni powszechnych, o czym świadczy fakt, iż kompozytor przesłał 18 września 1844 r. swojej siostrze Ludwice do Warszawy nuty pieśni śpiewanych w Nohant. Pisał też wariacje na tematy zaczerpnięte z repertuaru pieśniowego niemieckiego i włoskiego⁴⁶. Bogactwo występujących w utworach fortepianowych Chopina pieśniowych reminiscencji

⁴⁶ Mieczysław Tomaszewski pisze, iż tematem chopinowskich *Wariacji E-dur* WN 4 była piosenka niemiecka *Steh' auf, steh' auf, o du Schweitzer Bub*, zaś w temacie *Wariacji D-dur* WN 10 na 4 ręce „o rysach sycyliany – znanym Chopinowi już z aranżacji F. Riesa, choć przejętym z pieśni irlandzkiej ze słowami T. Moore’a – odkryto melodię piosenki neapolitańskiej, *La Riccioirella*”; Tomaszewski. 2005. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 376.

wiąże się również z faktem, że w jego muzyce możemy odnaleźć nie tylko cytaty melodii pieśni polskich, ale także nawiązania do melodii pieśni innych narodów oraz ich reminiscencje. W tym kontekście nasuwa się pytanie, czy grany unisono początek *Etiudy a-moll* op. 25 nr 11 nawiązuje melodycznie i rytmicznie do jednej z fraz *Marsylianki*, śpiewanej na słowach: *Contre nous de la tyrannie*. Wystąpienie w pierwszym taktie etiudy powtarzanego dźwięku *e* urytmizowanego, podobnie jak w *Marsyliance*, w ćwierćnutach (z wyjątkiem jednej, która zamieniona jest w ósemkę z kropką i szesnastkę) wraz z charakterystycznym wychyleniem o sekundę w górę nawiązuje melodycznie do frazy pieśni, zaś wprowadzenie rytmu punktowanego (charakterystycznego także dla *Marsylianki*) również sugeruje echo tej pieśni pojawiające się w utworze Chopina (zob. przykład 11)⁴⁷.

Przykład 11a. Fragment *Marsylianki*, t. 4–6; 11b. Fryderyk Chopin, *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11, t. 1–4. W *Fryderyk Chopin. Complete Works*. 1949. Red. Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. T. 2: *Studies*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 110.

Krzysztof Bilica stwierdził znaczne podobieństwo otwierającego *Etiudę a-moll* op. 25 nr 11 wstępu do motywu czołowego *Marsza obozowego* Karola Kurpińskiego⁴⁸. Autor pisze, iż „drugiemu dwutaktowi *Marsza obozowego* odpowiada pierw-

⁴⁷ Inne interpretacje wstępu do tego utworu przedstawili Helena Windakiewiczowa i Jan Węcowski. H. Windakiewiczowa porównała początek *Etiudy a-moll* do melodii pieśni polskiej *Miała młynarka trzy córki*; Windakiewiczowa. 1950. Tematy obce w muzyce Chopina, 260. Jan Węcowski dostrzegł podobieństwo wstępu do początku pierwszej części mszy *Na stopniach Twego* Karola Kurpińskiego do słów Alojzego Felińskiego; Węcowski. 1999. *Folklor religijny w utworach Chopina*, 519–520, 530.

⁴⁸ Krzysztof Bilica. 2005. Domniemane źródło *Etiudy a-moll* zwanej *Zimowym wichrem*. W Bilica. *Wokół Chopina i Polski. Siedem szkiców*, 100–123; Krzysztof Bilica. 2022. *Etiuda a-moll*

szy dwutakt *Etiudy*⁴⁹. Ze względu na wystąpienie we wstępie do *Etiudy* Chopina idei powtarzanego dźwięku i rytmów marszowych, występujących w obu pieśniach, a także charakterystycznego wychylenia o sekundę małą w górę (podobnie jak w *Marsyliance*) i skoku tercji wielkiej w dół (jak w *Marszu obozowym*), wydaje się, że Chopin nawiązał do cech melodycznych i rytmicznych obu tych pieśni.

Podsumowanie

Fryderyk Chopin wprowadzał w swoich utworach cytaty polskich pieśni powszechnych, jednak charakterystyczne dla jego techniki kompozytorskiej było modyfikowanie – w mniejszym lub większym stopniu – cytatów poprzez: wprowadzane w nich zmiany melodii i rytmu, trybu lub skali, stosowanie augmentacji, wybieranie dowolnego fragmentu cytowanej melodii pieśni z pominięciem jej początku, symultaniczne zestawianie dwóch zaczerpniętych z pieśni fraz, cytowanie w danym utworze melodii danej pieśni oraz tylko występującego w niej rytmu, czy czerpanie równocześnie z materiału różnych pieśni⁵⁰. Większe zmiany melodyczne i rytmiczne zastosował kompozytor np. w cytatach z pieśni powstańczej *Litwinka*, skomponowanej przez Karola Kurpińskiego, śpiewanej podczas powstania listopadowego, które pojawiają się w *Fantazji f-moll* op. 49. Spowodowało to, iż cytaty te są bardziej „zatarłe”, wtapiając się w indywidualny rys melodyki kompozytora⁵¹. W dziełach Chopina obecne były także reminiscencje pieśni powszechnych.

Efektom znacznej transformacji rytmicznej i harmonicznnej cytowanego przez kompozytora fragmentu pieśni powszechnej staje się często fakt, że oryginał jest już słabo rozpoznawalny, a jednocześnie skomponowaną przez Chopina melodię słyszymy jako „polską”. Zdumiewa ponadto różnorodność gatunków pieśni religijnych, których rezonans pojawia się w dziełach Chopina – od melodii hym-

op. 25 nr 11. W Bilica. *Etiudy Chopina w Jego „jednym sposobie” z perspektywy dźwięków węzłowych i figur migotliwych*, 217–223.

⁴⁹ Bilica. 2005. *Wokół Chopina i Polski. Siedem szkiców*, 110.

⁵⁰ Krzysztof Bilica stwierdza, pisząc o sposobie nawiązywaniu przez Chopina do oryginalnego materiału pieśni powszechnych i ludowych: „Wiadomo, iż na ogół nie trzymał się wiernie oryginału, z którego czerpał”. Bilica. 2005. *Wokół Chopina i Polski. Siedem szkiców*, 110.

⁵¹ Helena Windakiewiczowa opisując kilka tematów, które zaczerpnął Chopin z popularnych pieśni polskich i obcych, zauważa określony sposób, w jaki są one opracowane przez Chopina, pisząc: „Stanowią one – jak mi się wydaje – wymowny dowód na to, że praca geniuszy nie jest – jak to mówiło się w dawniejszej estetyce – rezultatem «natchnienia twórczego», ale że nosi wszelkie cechy pracy świadomej, naukowej”; Windakiewiczowa. 1950. *Tematy obce w muzyce Chopina*, 258.

nów, poprzez cytaty kolęd, a także pieśni adwentowych, wielkopostnych i maryjnych. Sposób potraktowania pieśniowego pierwowzoru w utworach Chopina, owa „krańcowa oryginalność”⁵² w dokonanym przez kompozytora nowym muzycznym opracowaniu, nasuwa refleksję, że zainteresowanie kompozytora polskim repertuarem pieśni powszechnych było trwałe. Cytaty i aluzje do pieśni powszechnych pojawiają się bowiem w utworach powstałych w różnych fazach jego twórczości, widoczne są zarówno w dziełach skomponowanych w okresie warszawskim, jak i w utworach powstających podczas lat spędzonych na emigracji. Omówione w niniejszym artykule cytaty i reminiscencje pieśni powszechnych występujące w wybranych utworach Fryderyka Chopina, reprezentujących takie gatunki muzyczne, jak: polonez, mazurek, nokturn, etiuda i rondo, nie wyczerpują rzecz jasna tematu związanego z rezonansem pieśni popularnych w twórczości największego polskiego kompozytora⁵³. Przeprowadzona analiza cytatów wprowadzonych przez Chopina w jego utworach i sposobu ich przekształcenia w danym dziele pozwala jednak sformułować przypuszczenie, że repertuar pieśni powszechnej pierwszej połowy XIX w. stanowił prawdopodobnie jedno z bardziej znaczących – obok polskiej muzyki ludowej – źródeł inspiracji dla kompozytora w kształtowaniu melodyki swoich utworów⁵⁴.

* * *

Autorka składa podziękowania Dyrekcji Polskiego Wydawnictwa Muzycznego za zgodę na udostępnienie przykładów nutowych pochodzących z wydań utworów Fryderyka Chopina.

⁵² Mieczysław Tomaszewski w eseju *Muzyka Chopina w pierwszym zbliżeniu* pisze: „Zdaniem Alfreda Einsteina właśnie owej krańcowej oryginalności zawdzięcza Chopin swoją wyjątkową pozycję w dziejach europejskiego romantyzmu”; Mieczysław Tomaszewski. 2009. *Chopin. Fenomen i paradoks. Studia i szkice wybrane*. Lublin: Gaudium, 15.

⁵³ Na potrzebę przeprowadzenia gruntownych i systematycznych badań nad tematem związanym z inspiracją polską pieśnią powszechną w twórczości Chopina wskazał M. Tomaszewski (Tomaszewski. 2016. *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, 469).

⁵⁴ Mieczysław Tomaszewski w podrozdziale *Inspiracje polską pieśnią powszechną*, zamieszczonym w pracy *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, pisał: „Dotychczasowa penetracja materiału pozwala na wysunięcie tezy, stawiającej pieśń powszechną – zarazem związany z nią taniec narodowy – jako najbardziej pierwotne źródło twórczości Chopina. Źródło wcześniejsze niż muzyka ludowa, ta nazywana «włościańska», a prawdopodobnie również – wcześniejsze niż światowa literatura muzyczna”; Tomaszewski. 2016. *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, 469–470. Jan Węcowski w artykule *Chopin religijny* zamieszczonym w pracy *Donum natalicum. Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata* (Kraków 2007) podkreślał natomiast udział polskiej pieśni religijnej w kształtowaniu się twórczości Chopina, stwierdzając: „Polskimi pieśniami religijnymi przesycone są dzieła Fryderyka Chopina” (s. 179). Autor ten formułuje również następującą konkluzję: „Wydaje mi się, iż na śpiewność, kantylenowość jego utworów w znacznym stopniu wpłynęła znajomość i wykorzystanie materiału pieśniowego, szczególnie pieśni religijnych” (s. 180).

Bibliografia

Źródła

- Kolberg Oskar. 1842. *Pieśni ludu polskiego*. Poznań: J.K. Żupański (17.02.2024), <https://polona.pl/item-view/02a7a047-ced2-4e44-abf4-2487b259ba40?page=16>.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*. 1955. T. 1–2. Zebrał i oprac. Bronisław Edward Sydow. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*. 2009. T. 1: 1816–1831. Oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*. 2017. T. 2. Cz. 1: 1831–1838. Zebrał, opracowali i opatrzyli komentarzami Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*. 2017. T. 2. Cz. 2: 1838–1839. Zebrał, opracowali i opatrzyli komentarzami Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mioduszeowski Michał Marcin. 1838. *Śpiewnik kościelny czyli Pieśni nabożne z melodyjami*. Kraków: Drukarnia Stanisława Gieszkowskiego.
- Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, zebrał i wydał Wacław z Oleska. Zeszyt 1. oraz zeszyt 2. pt. *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego* zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska, do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński, 1833. Lwów: Nakładem Franciszka Pillera.
- Wacholc Maria. 2012. *Śpiewnik polski*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Wróblewska-Straus Hanna, *Chopin o swoich utworach i ich wydaniach*, wybór cytatów z *Korespondencji Fryderyka Chopina* opracowanej przez Bronisława Edwarda Sydowa, Warszawa 1955, t. 1 i 2 http://www.chopin.pl/o_utworach.pl.html [dostęp 13.02.2024]

Literatura przedmiotu

- Baranowski Tomasz. 1993. Przemiany muzycznych kategorii formalnych w fortepianowych polonezach Chopina. W *Przemiany stylu Chopina. Studia pod redakcją Macieja Gołąba*, 91–107. Kraków: Musica Iagellonica.
- Bilica Krzysztof. 2022. *Etiudy Chopina w Jego „jednym sposobie” z perspektywy dźwięków węzłowych i figur migotliwych*. Kraków: Wydawnictwo Astraea.
- Bilica Krzysztof. 1997. „*Melos polski u Chopina*”. *Muzyka* 42 (4): 7–35; także w: Krzysztof Bilica. Red. 1997. *Muzyka polska w okresie zaborów*. Warszawa: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

- Bilica Krzysztof. 2005. *Wokół Chopina i Polski. Siedem szkiców*. Wołomin: Wydawnictwo Polskie w Wołominie.
- Bronarski Ludwik. 1929/30. „O kilku reminiscencjach u Chopina”. *Kwartalnik Muzyczny* 2 (5): 25–32.
- Bronarski Ludwik. 1961. *O reminiscencjach u Chopina*. W: Ludwik Bronarski, *Szkice chopinowskie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Chybiński Adolf. 1949. „Do kwestii reminiscencji w dziełach Chopina”. *Kwartalnik Muzyczny* 7 (28): 142–148.
- Demska-Trębacz Mieczysława i in. 1999. *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych / Chopin Works as a Source of Performance Inspiration*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina.
- Gołąb Maciej. 2010. *Geneza twórczości Chopina*, [w:] *Fryderyk Chopin. Życie – dzieło – tradycja*, strona internetowa chopin.pl pod patronatem Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Warszawie, <http://chopin.pl/geneza.pl.html> [dostęp: 19.02.2024].
- Gołąb Maciej. 2011. „Polonaise Fryderyka Chopina. Zagadka inicjalnej figury dźwiękowej”. *Muzyka* 56 (1): 3–23.
- Gołąb Maciej. 2014. *Twelve Studies in Chopin. Style, Aesthetics and Reception*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Internetowa encyklopedia PWN* (4.03.2024), <https://encyklopedia.pwn.pl/o-nas>.
- Jasiński Tomasz. 2009. „«Podniesienie krzyża» w exordium *Poloneza fis-moll* op. 44 Fryderyka Chopina”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L: Artes* 7: 51–76.
- Liszt Franciszek. 2010. *Fryderyk Chopin*. Tłum. Maria Traczewska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Mysłakowski Piotr, Sikorski Andrzej (styczeń 2006), *Justyna Chopin*, https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6362_justyna-chopin [dostęp: 26.09.2023].
- Mysłakowski Piotr, Sikorski Andrzej (styczeń 2006), *Mikołaj Chopin*, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6363> [dostęp: 26.09.2023].
- Nidecka Ewa. 2018. *Twórczość polskich kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI wieku wobec przemian i osiągnięć muzyki europejskiej*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Poniatowska Irena. 2010. *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*. Seria Historia Muzyki Polskiej. T. V Romantyzm. Część druga A. Warszawa: Sutkowski Edition.
- Poniatowska Irena. 2008. *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki. Szkice chopinowskie*, Warszawa: Narodowy Instytut im. Fryderyka Chopina.
- Prosnak Jan. 1949. „Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina”. *Kwartalnik Muzyczny* 7 (28): 7–126.
- Przemiany stylu Chopina. Studia pod redakcją Macieja Gołąba*. 1993. Kraków: Musica Iagellonica.

- Sobczakowie Joanna i Jerzy. 2010. *Fryderyk Chopin a Wielkopolska*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Stróżyńska Beata. 2015. *Symfonia polska w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*. Łódź: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów.
- Tomaszewski Mieczysław. 2005. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski Mieczysław. 2009. *Chopin. Fenomen i paradoks. Szkice i studia wybrane*. Lublin: Gaudium.
- Tomaszewski Mieczysław. 2023. Chopin Fryderyk (28.09.2023), <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/chopin-fryderyk/>.
- Tomaszewski Mieczysław. 2016. *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Tomaszewski Mieczysław. 1996. *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie
- Tomaszewski Mieczysław. 2010. *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Szkice, interpretacje, rekonesanse. Seria druga*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie.
- Tomaszewski Mieczysław. *Polonez fis-moll op. 44* (18.02.2024), <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/107>.
- Tomaszewski Mieczysław. *Rondo à la Krakowiak F-dur op. 14* (19.02.2024), <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/50>.
- Węcowski Jan. 2007. Chopin religijny. W *Donum natalicum. Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata*. Red. Zofia Fabiańska, Alicja Jarzębska, Andrzej Sitarz, 176–182. Kraków: Musica Iagellonica.
- Węcowski Jan. 1999. *Folklor religijny w utworach Chopina*. W *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych / Chopin Works as a Source of Performance Inspiration*. Red. Mieczysława Demska-Trębacz i in., 513–532. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina.
- Windakiewiczowa Helena. 1950. *Tematy obce w muzyce Chopina*. W *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin. Rozprawy i artykuły z zakresu muzykologii*, 258–262. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Windakiewiczowa Helena. 1926. *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina. Studium muzykologiczne*. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności.
- Wójcik-Keuprulia Bronisława. 1930. *Melodyka Chopina*. Lwów: Nakład i własność K.S. Jakubowskiego.

JOANNA MIKLASZEWSKA, dr hab., prof. UWr, muzykolog, absolwentka Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie. Stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce uzyskała na Wydziale Historycznym UJ (2001), a doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych UWr (2016). Od 2007 pracuje w Instytucie Muzykologii UWr. Ważniejsze publikacje: *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków: Musica Iagellonica 2003; *American Political Opera in the Twentieth Century*, Berlin: Peter Lang 2018.

E-mail: joanna.miklaszewska@uwr.edu.pl