

KATEGORIA NARODOWOŚCI W RECEPCJI TWÓRCZOŚCI FRYDERYKA CHOPINA

Recepcja twórczości Fryderyka Chopina (1810-1849) w kategoriach narodowych – wiążąca się z postrzeganiem jego dzieł jako utworów z kanonu kultury narodowej – została zapoczątkowana i utrwalona w XIX wieku, jeszcze za życia kompozytora. Badacze podejmujący analizę działalności genialnego polskiego kompozytora i przybliżający jego sylwetkę zarówno melomanom jak i profesjonalistom starali się w satysfakcjonujący sposób odpowiedzieć na pytania o narodowe asocjacje Chopina. Ich rozważania dotyczyły problemu polskości kompozytora, jego afiliacji z kulturą francuską oraz kwestii interpretacji tworzonej przez niego muzyki w perspektywie narodowej i uniwersalnej. Stefan Bednarek słusznie zauważa, iż w „stosunku do Chopina jest pewna dwoistość” wynikająca z podkreślania jego polskości przy jednoczesnym zaznaczeniu uniwersalizmu tej twórczości, przejawiającego się obecnością utworów Chopina w repertuarze pianistów całego świata oraz uznaniem „jego wkładu do światowego dziedzictwa kulturowego”¹. Twórczość Chopina klasyfikowano niekiedy jako całkowicie polską, pojawiały się także głosy sugerujące jej uniwersalny, a wręcz klasyczny wymiar².

Niezwykle różnorodna i obfita literatura poświęcona życiu i twórczości Chopina, zarówno w języku polskim jak i wielu innych (nie tylko tzw. kongresowych), sprawia, iż prześledzenie stanowiska wszystkich autorów i ich wizji pojmowania kwestii narodowości Chopina jest zadaniem niewykonalnym: celem niniejszego arty-

.....
Dr Anna G. PIOTROWSKA jest adiunktem
w Zakładzie Antropologii i Teorii Muzyki
Instytutu Muzykologii
na Uniwersytecie Jagiellońskim.
agpiotrowska@interia.pl

.....
¹ Stefan Bednarek, *Obecność Chopina w życiu Polaków*, w: Maciej Gołąb (red.), *Chopin w kulturze polskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009, s. 15.

² Por. Volker Kalisch, *Chopin – ein klassiker?*, w: Andreas Ballsaedt (red.), *Chopin 1849/1999. Aspekte der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, Schliengen: Verlag Ulrich Schmitt, 2003, s. 210-220.

kułu jest zaprezentowanie ogólnych tendencji interpretacyjnych, zarówno w polskich jak i zagranicznych wydawnictwach oraz wskazanie głównych pojęć związanych z ideą muzyki narodowej w przypadku Chopina.

I.

Poszukiwania idiomu narodowego w sztuce, literaturze czy właśnie muzyce były w pierwszej połowie wieku XIX – *inter alia* – wynikiem politycznej sytuacji Polski. Na temat muzyki narodowej wypowiadali się sami kompozytorzy, jak Karol Kurpiński, bądź krytycy muzyczni, np. Józef Sikorski (m.in. w tekście z 1843 roku zatytułowanym „O muzyce”). Fryderyka Chopina – obiecującego kompozytora i pianistę – bardzo wcześnie okrzyknięto w Polsce artystą narodowym: jeszcze przed rokiem 1830 klasyfikowano jego twórczość jako przejaw tendencji narodowych w muzyce. Utworom młodego muzyka przypisywano cechy romantyczne, takie jak poetyczność czy emocjonalność, jednak kategoria narodowości determinowała recepcję utworów kompozytora³. W powstających wówczas, przychylnych Chopinowi, pismach dopatrywano się polskości już w jego wczesnych dziełach (np. *Fantazji* op. 13 czy *Rondzie* op. 14 oraz finałach obu koncertów fortepianowych, e-moll i f-moll). Po wyjeździe Chopina z ojczyzny w 1829 roku tendencja do postrzegania jego twórczości w świetle koncepcji muzyki narodowej utrzymała się, a kategoria narodowości dominowała w prowadzonym dyskursie. Ówczesni autorzy zdecydowanie podkreślali narodowy charakter dzieł Chopina, opierając się na dwóch rodzajach przesłanek: (1) muzycznych oraz (2) estetycznych, zdecydowanie preferując drugi typ⁴.

(1) **W warstwie muzycznej** podkreślano wykorzystywanie przez Chopina polskich tańców i ich artystyczną stylizację: szczególną estymą cieszyły się wśród krytyków *polonez*⁵. Ich nieulegająca wątpliwości polskość, wynikająca nawet z samej nazwy, stanowiła dowód kultywowania przez Chopina polskich wartości także poza granicami kraju. Polonez jako gatunek znany odbiorcom europejskim już przed wiekiem XIX stanowił w Europie taniec–symbol związany z narodem polskim (na zasadzie podobnej do późniejszej, z drugiej połowy XIX wieku, kariery czardasza łączonego z narodem węgierskim). W piśmiennictwie polskim chętnie zatem podkreślano popularność polonezów Chopina oraz ich wysoką wartość artystyczną. Wielu autorów zwracało także uwagę na *marzarki*, stanowiące ukoronowanie wysiłków kompozytora zmierzających do uchwycenia w muzyce polskości⁶. Ten typ myślenia przetrwał w piśmiennictwie polskim do wieku XX, kiedy Józef M. Chomiński pisał, iż zwłaszcza w mazurkach Chopin „starał się nadać muzyce narodowej precyzyjny kształt”⁷. W poszukiwaniu cech narodowych w twórczości Chopina polscy krytycy nie tylko analizowali jednak jego miniatury o charakterze tanecznym i odwołujące się do tańców narodowych, ale także... etiudy, w których niektórzy z nich potrafili dostrzec rysy narodowe⁸.

• • • • •

³ Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception in nineteenth-century Poland*, w: Jim Samson (red.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, s. 208.

⁴ Ibidem, s. 210.

⁵ Ibidem, s. 214.

⁶ Ibidem.

⁷ Józef M. Chomiński, *Chopin*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978, s. 199-200.

⁸ Ibidem, s. 217.

Kolejnym elementem warstwy muzycznej utworów Chopina, podkreślanym w polskim piśmiennictwie XIX wieku oraz przełomu wieków jako predestynującym je do miana narodowych, były nawiązania do melodii ludowych. Podwaliny tradycji takiego sposobu interpretacji dzieł Chopina stworzył m.in. Józef Sikorski, opisujący – na miarę ideałów romantycznych w poetycki sposób – melodykę Chopina jako inspirowaną zapachami polskiej łąki⁹. Metaforę tę podchwycił Cyprian Kamil Norwid, chwaliący kompozytora za umiejętność zachowania świeżości i oryginalności zebranych uważnie polskich kwiatów, bez uronienia z nich kropli porannej mgły¹⁰. Także Zygmunt Noskowski opisywał w 1902 roku melodykę Chopina w kontekście skojarzeń narodowych¹¹. W polskim piśmiennictwie, zwłaszcza XIX wieku, nie analizowano jednak złożonej natury stosunku Chopina do folkloru ani jego oryginalnego wkładu w rozwój sonorystycznych jakości czy zaawansowanej harmoniki i rozwiązań fakturalnych¹². Na ten zastanawiający fakt zwróciła uwagę w 1951 roku Zofia Lissa, podkreślając, iż „dotąd nikt w muzykologii polskiej, a zwłaszcza w naszej chopinologii, nie poruszył tematu”¹³, który stał się motywem rozważań uczonego radzieckiego Wiaczesława Paschałowa.

Okolo roku 1840 w tradycji polskiej zarysowała się również tendencja do odczytywania polskości utworów Chopina poprzez nadanie jej skojarzeń programowych. Brak zainteresowania tego typu interpretacją przed rokiem 1840 polska muzykolog Zofia Chechlińska tłumaczy postawą samego Chopina, niewykazującego inklinacji do programowości. W polskiej tradycji muzycznej początku XIX wieku – w której przyszło kompozytorowi wzrastać – nie hołdowano tego typu przesłankom, co mogło z kolei znaleźć odzwierciedlenie w jego artystycznych założeniach¹⁴. Z czasem zaczęto jednak łączyć tematy polskie w twórczości Chopina z wydarzeniami z przeszłości Polski albo porównywać z krajobrazem polskim, alternatywnie wykorzystywano poezję polską dla skomentowania dzieł kompozytora. W ramach interpretacji historycznych szczególnie chętnie opisywano polonezy, ewokujące rozmaite skojarzenia o rodowodzie sarmackim, np. z procesją XVII-wiecznych polskich hetmanów i wojewodów (Antoni Szulc w ten sposób widział *Polonez As-dur* op. 53¹⁵), czy balami szlacheckimi (Jan Kleczyński słyszał w polonezach odgłosy dawnych bitew oraz zabaw roztańczonych Sarmatów¹⁶).

Franz Liszt pisał w 1852 roku, iż właśnie w polonezach

„odzywają się [...] najszlachetniejsze uczucia dawnej Polski; nosząc wybitne cechy męskości, odzwierciedlają śmiałość, z prostotą właściwą temu walecznemu narodowi. Tchną siłą i spokojem, stanowczością i ceremonialną powagą. Zda się, że kroczą dawni Polacy, tacy jakich znamy z kronik: rośli, inteligentni, głęboko lecz rozsądnie pobożni, obdarzeni rycerską powagą, zdolni do najczulszej tkliwości dla kobiet...”¹⁷.

Jeszcze bardziej popularne stało się interpretowanie utworów Chopina poprzez przypisanie im skojarzeń z polskim krajobrazem, silnie łączonym w piśmiennictwie z narodowymi

• • • • •

⁹ Maja Trochimczyk, *Chopin and the "Polish Race": On National Ideologies and the Chopin reception*, w: Halina Goldberg (red.), *The Age of Chopin*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004, s. 286.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zygmunt Noskowski, *Istota utworów Chopina*, Warszawa, 1902 w: *Kompozytorzy polscy o Chopinie*, Kraków: PWM, 1960, s. 81-82.

¹² Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception in nineteenth-century Poland*, op. cit., s. 221.

¹³ Zofia Lissa, *Przedmowa*, w: Wiaczesław Paschałow, *Chopin a polska muzyka ludowa*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1951, s. 3.

¹⁴ Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception in nineteenth-century Poland*, op. cit., s. 210.

¹⁵ Maja Trochimczyk, *Chopin and the "Polish Race"*, op. cit., s. 284.

¹⁶ Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception as Reflected in Nineteenth-Century Polish Periodicals: General Remarks*, w: Halina Goldberg (red.), *The Age of Chopin*, op. cit., s. 252.

¹⁷ Franciszek Liszt, *Chopin*, tłum. Maria Pomian, Lwów: nakładem księgarni H. Altenberga, 1924, s. 12 (wydanie oryg. w 1852 r.).

konotacjami twórczości kompozytora. Wspomniany Zygmunt Noskowski definiował melodykę Chopina jako poetyczną transformację widoków, jakimi Chopin zachwycił się jako młody człowiek na ziemiach polskich¹⁸. Autor łączył konkretne mazurki, sonaty czy impromptu z określonymi obrazami: rozespanej wioski w niedzielny czas, odgłosami dzwonów etc.

W przypisywaniu programowości utworom Chopina często odwoływano się do skojarzeń z ówczesną poezją polską. Ballada Adama Mickiewicza „Świtezianka” posłużyła na przykład jako program dla *Ballady* F-dur, a niekiedy, w ujęciu Kleczyńskiego – najprawdopodobniej na skutek błędu autora – także dla *Ballady* As-dur. Zwłaszcza Stanisław Tarnowski (1837-1871) dopatrywał się związków pomiędzy muzyką Chopina a polską poezją, zarówno w *Preludiach* op. 24, jak i mazurkach, czy zwłaszcza *Marszu* z *Sonaty* b-moll¹⁹.

Najwięcej uwagi poświęcano jednak specyficznym cechom utworów Chopina łączonych z tzw. duchem polskim, polskim charakterem itp., świadczących o istocie polskości twórczości Chopina. Ten typ dyskursu odnosił się już w sposób pośredni do warstwy muzycznej dzieł kompozytora, pozostając w sferze wpływów rozmyślań o charakterze estetycznym.

(2) **Perspektywa estetyczna** zdominowała rozważania natury technicznej, a osiągnięcia Chopina komentowano w niezwykle subiektywny sposób²⁰. Jego twórczości przypisywano elegancję, poetyczność, oryginalność, delikatność, słodycz, anielskość itp.²¹ Dominujące rysy utworów Chopina klasyfikowano jako reprezentatywne jednocześnie dla narodu polskiego i zaliczano do nich: liryzm, emocjonalność, rzewność, kobiecość, smutek.

W XIX-wiecznej Polsce uważano Chopina przede wszystkim za liryka, melodystę odzwierciedlającego w swych utworach polską naturę. Emocjonalny charakter utworów Chopina implikowano w wielu pismach. Jan Kleczyński pisał o „polskim typie”, będącym połączeniem uczuciowości, ciepła, grzeczności, dobroci, odwagi, wspaniałomyślności i elegancji²², doszukując się wszystkich tych cech w twórczości Chopina. Na nostalgiczny, rzewny charakter spuścizny kompozytora zwracał uwagę także Józef Ignacy Kraszewski, przypisując tę cechę raczej osobowości samego Chopina i uznając ją za wynik jego indywidualnych losów²³. Jednak Maurycy Karasowski zinterpretował w 1882 roku te przymioty muzyki Chopina jako rezultat przeziębienia romantyczną poezją polską przepelnioną hasłami patriotycznymi. Również Władysław Żeleński w 1899 roku mówił o tęsknej nucie obecnej w twórczości Chopina, podkreślając jej związek z polskością²⁴.

W książce o Chopinie Franz Liszt wprowadził termin żal/żałość w stosunku do twórczości kompozytora, pisząc m.in. o dźwiękach „subtelного cierpienia i smutku”²⁵. Ten typ narracji został podchwycony w rodzimym piśmiennictwie: Zygmunt Noskowski łączył kategorię żalu z polską narodowością²⁶. Z rzewnością, melancholią, nostalgią kojarzono także cierpienie: zarówno w muzyce, jak i ikonografii przedstawiającej Chopina portretowano go jako artystę eksplikującego ból (co oczywiście w polskiej literaturze przedmiotu łączyło ze specyficzną polską sytuacją polityczną). Dodatkowo następowała swoista feminizacja postaci Chopina i jego muzyki, o czym w 1992 roku pisał szerzej Jeffrey Kallberg²⁷.

• • • • •

¹⁸ Por. Maja Trochimczyk, *Chopin and the "Polish Race"*, op. cit., s. 285.

¹⁹ Ibidem, s. 284.

²⁰ Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception in nineteenth-century Poland*, op. cit., s. 216.

²¹ Ibidem.

²² Maja Trochimczyk, *Chopin and the "Polish Race"*, op. cit., s. 288.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Franciszek Liszt, *Chopin*, op. cit., s. 12.

²⁶ Maja Trochimczyk, *Chopin and the "Polish Race"*, op. cit., s. 289.

²⁷ Jim Samson, *Chopin's reception: theory, history, analysis*, w: John Rink, Jim Samson (red.), *Chopin Studies 2*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 3.

Przypisywanie twórczości Chopina oraz jemu samemu cech kobiecych mogło tłumaczyć w oczach mu współczesnych jego brak zaangażowania w czynną walkę z zaborcą oraz stać się aktem symbolicznego złączenia cech personifikowanej ojczyzny z twórczością Chopina. Symbolika ojczyzny będącej w języku polskim rodzaju żeńskiego, podparta wyobrażeniami Polski jako matki (np. w operze Stanisława Moniuszki *Straszny dwór* w arii Stefana), wzmacniała obraz twórczości Chopina postrzeganej w kobiecej perspektywie.

W XIX-wiecznej Polsce muzyka Chopina stała się przede wszystkim symbolem polskości poza jej granicami, a on sam reprezentantem sprawy polskiej w Europie²⁸. W tej sytuacji wykonywanie utworów Chopina stało się w kraju niezwykle popularne jako wyraz manifestacji własnej narodowości. Muzykę Chopina łączono z pozamuzycznymi kontekstami²⁹, preferując jej patriotyczny wymiar. Młode dziewczęta, liczni amatorzy umieszczali w swoim repertuarze dzieła Chopina³⁰ i wykonując je publicznie, niejednokrotnie demonstrowali swoją propolską postawę. Muzyka Chopina zaczęła spełniać funkcję jednoczącą, wraz z jej rosnącą popularnością, omalże bezkrytycznym przyjęciem³¹ oraz coraz szerzej propagowanym hasłem, iż muzykę Chopina rozumieją jedynie Polacy³². Uwielbienie dla Chopina, graniczące z kultem jego muzyki, rozciągnęło na postrzeganie postaci kompozytora jako symbolu narodowego, bohatera narodowego, a wręcz wieszczą.

Chopina okrzyknięto „Mickiewiczem wśród pianistów”³³, chociaż zachowane zapiski polskich emigrantów ukazują raczej dość trudną relację między kompozytorem a poetą, której nie można nazwać przyjaźnią³⁴. Mickiewicz podobno zarzucał Chopinowi brak zainteresowania skomponowaniem opery narodowej i trwonienie talentu, kompozytor nie pozostawał dłużny w krytycznych uwagach pod adresem poety³⁵. Chociaż nie istnieją żadne przekonujące – zwłaszcza w tym świetle – dowody, by postać Chopina mogła stanowić dla Adama Mickiewicza prototyp Jankiela z *Pana Tadeusza*, jednak hipoteza taka wydaje się kusząca³⁶. Halina Goldberg uważa, iż polscy słuchacze XIX wieku interpretowali muzykę Chopina w kontekście afiliacji z polskimi pieśniami patriotycznymi oraz poprzez pryzmat łatwo rozpoznawalnych toposów³⁷, w które wpisywało się także złączenie Mickiewiczowskiego bohatera z osobą kompozytora. Podobnie jak Chopin, Jankiel nie potrzebował słów, by wyrazić najbardziej intymne uczucia patriotyczne³⁸. Umiejętności improwizatorskie Chopina³⁹ także mogły budzić skojarzenia z popisem Jankiela. W sytuacji polskiej, przepętnionej wiarą w mesjanistyczną rolę Polski, podkreślano także proroczy wymiar twórczości Chopina: wyraźnie na ten aspekt zwrócił uwagę Oskar Kolberg⁴⁰. W podobnym tonie wyrażał się Antoni Szulc, dziękując Chopinowi za stworzenie polskiej muzyki narodowej⁴¹.

Wyniesienie twórczości Chopina do statusu symbolu narodowej muzyki polskiej i postaci Chopina do rangi bohatera narodowego skutkowało falą naśladownictwa w postaci

• • • • •

²⁸ Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception in nineteenth-century Poland*, op. cit., s. 212.

²⁹ Jim Samson, *Chopin's reception: theory, history, analysis*, op. cit., s. 13.

³⁰ Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception in nineteenth-century Poland*, op. cit., s. 212.

³¹ Ibidem, s. 216.

³² Ibidem, s. 217.

³³ Jonathan D. Bellman, *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford: Oxford University Press, 2010, s. 143.

³⁴ Ibidem, s. 139-140.

³⁵ Andrzej Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej*, w: Maciej Gołąb (red.), *Chopin w kulturze polskiej*, op. cit., s. 48.

³⁶ Halina Goldberg, „Remembering that tale of grief”. *The Prophetic Voice in Chopin's Music*, Halina Goldberg (red.), *The Age of Chopin*, op. cit., s. 55.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 59.

³⁹ Ibidem, s. 63.

⁴⁰ Ibidem, s. 83.

⁴¹ Ibidem, s. 84.

„manii imitowania”⁴² uprawianych przez kompozytora gatunków. Nie tylko komponowano w Polsce mazurki i polonezy, nokturny, scherza i impromptu, ale także czyniono to w manierze *a la* Chopin⁴³.

Kategoria narodowości stała się osią dokonywanych na gruncie polskim na początku XX wieku prób reinterpretacji twórczości Chopina (oraz jego samego). Tradycja pisania o Fryderyku Chopinie w kontekście „przynależności jego do naszej ziemi ojczystej, i narodowości jego muzyki”⁴⁴ była już wówczas bardzo mocno utrwalona: kontynuując opiewanie Chopina jako kompozytora narodowego, zmierzano do jego całkowitej polonizacji. Zabiegi te dotyczyły w równym stopniu dzieł, jak i biografii kompozytora. Spotkało się to ze sprzeciwem poza granicami polskimi, krytycy podkreślali raczej uniwersalny charakter muzyki Chopina oraz wytykali niedorzeczność wysiłków mających na celu wykazanie stu-procentowej polskości kompozytora.

Stanisław Przybyszewski początkowo, tj. w pozycji z 1892 roku pt. „Chopin und Nietzsche” ukazywał jeszcze Chopina w kontekście kultury polskiej i francuskiej, a właściwie słowiańskiej i galijskiej. Jednak wkrótce w pracy z 1910 roku zatytułowanej „Szopen a naród” upatrywał cech wyłącznie polskich w twórczości kompozytora, łącząc je z mazowieckim krajobrazem oraz z uczuciem tęsknoty i rozpacz. W myśl ówczesnych tendencji polonizacja Chopina dotyczyła także zapisu jego nazwiska: Chopin zamieniono na Szopen.

Dodatkowo zaczęła funkcjonować dość niedorzeczna wersja dotycząca pochodzenia Chopina, wywiedziona – po stronie francuskiego ojca kompozytora – od polskich przodków. Legendę tę powtarzali, pisząc o Chopinie, zarówno Oskar Kolberg jak i Antoni Szulc czy wreszcie Maurycy Karasowski i Ferdynand Hoesick. Mówiła ona o niejakim Mikołaju Szopie, który wyjechał z Polski za czasów króla Leszczyńskiego, osiedlił się we Francji, a jego najmłodszy syn powrócił do Polski, gdzie został ojcem Fryderyka. Genealogię tę przytacza Jarosław Zieliński w artykule poświęconym Polakom w muzyce, publikowanym w *Century Library of Music*, na zamówienie Ignacego Jana Paderewskiego⁴⁵.

Dla samego Paderewskiego Chopin był przede wszystkim kompozytorem – symbolem polskości w czasach braku państwowości, utożsamianym z duchem ojczyzny przodków⁴⁶. W muzyce Chopina, zdaniem Paderewskiego, zawierał się „Genius Patriae, duch ziemi ojczystej, duch narodu...”⁴⁷.

Natomiast Karol Szymanowski odświeżył obraz Chopina w kulturze polskiej jako kompozytora narodowego, ale jednocześnie modernisty⁴⁸, prezentując dorobek kompozytora jako symbolicznie polski bez zatracenia cech europejskich.

Wymowa polskich pism polonizujących Chopina nasiliła się po 1918 roku i odzyskaniu przez Polskę niepodległości: Stanisław Niewiadomski charakteryzował Chopina jako reprezentanta typowo polskich cech, stojących względem siebie niekiedy w jawnej opozycji, i przyczynił się do popularyzacji w owym czasie używania spolszczonej formy nazwiska kompozytora: Szopen⁴⁹.

W zagranicznych publikacjach często podkreślano niewiarygodność koncepcji przypisujących Chopinowi wyłącznie polsłość. Francuscy autorzy, jak Andre Gide w 1919 roku, zapewniali więc także o francuskich korzeniach kompozytora, którego ojciec był Francu-

• • • • •

⁴² Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception in nineteenth-century Poland*, op. cit., s. 218.

⁴³ Ibidem, s. 219.

⁴⁴ Aleksander Poliński, *Chopin*, Warszawa-Kraków-Kijów: nakładem księgarni Leona Idzikowskiego, 1914, s. 1.

⁴⁵ Maja Trochimczyk, *Chopin and the "Polish Race"*, op. cit., s. 293.

⁴⁶ Ibidem, s. 284.

⁴⁷ Ignacy Jan Paderewski, *Chopin*, Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 1991, s. 20.

⁴⁸ Jim Samson, *Chopin's reception: theory, history, analysis*, op. cit., s. 9.

⁴⁹ Maja Trochimczyk, *Chopin and the "Polish Race"*, op. cit., s. 298.

zem i korespondował z synem w języku francuskim⁵⁰. Gide twierdził wręcz, iż Chopin jest przykładem kompozytora pozbawionego rasy (w znaczeniu przynależności narodowej), pozbawionego ojczyzny, a być może też przykładem kompozytora hybrydowo łączącego różne rasy⁵¹. Reakcją polską były aluzyjne wzmianki w pismach poświęconych Chopinowi powstających w latach dwudziestych XX wieku, zarzucające francuskim autorom zakusy, by „narodowość polską Chopina podać w wątpliwość”⁵².

Jan Holcman w 1954 roku także uważał, iż tworząc polskie arcydzieła (mazurki), Chopin prezentował dość ambiwalentny, a nawet krytyczny stosunek do polskiej muzyki. Autor podkreślał, iż dla kompozytora najważniejsza pozostawała artystyczna niezależność. Skoncentrował się w konsekwencji na negatywnych aspektach interpretowania polskiej muzyki ludowej przez Chopina jako materiału wykorzystywanego w utworach artystycznych (np. cytuje kompozytora mówiącego o melodiach ludowych jako „surowych ziemniakach”⁵³).

II.

Narodowy aspekt twórczości Chopina oraz funkcjonowanie jego samego jako polskiego kompozytora narodowego nie umknęło uwadze wnikliwych obserwatorów życia muzycznego w całej Europie. Jednak w XIX-wiecznej recepcji muzyki Chopina w piśmiennictwie niepolskim zaznaczają się także inne tendencje: od idealizowania postaci Chopina do swoistego udomowienia jego twórczości. Najciekawsze interpretacje dotyczą skrajnych postaw wpisywania Chopina w szeroki kontekst słowiański oraz anektowania geniuszu Chopina w obręb germańskiej spuścizny muzycznej.

Reputacja Chopina w kształcie oddziałującym na Europę ustaliła się w zasadzie w Paryżu⁵⁴. Tutaj także uważano, iż twórczość kompozytora jest silnie związana z jego życiorysem i odzwierciedla jego polskie konotacje. Do promocji Chopina w Paryżu w znacznej mierze przyczyniła się popularność „Revue et Gazette musicale”, której założycielem był wydawca Chopina – Maurice Schlesinger. Promowano tam specyficzny obraz kompozytora – romantyka zatopionego w myślach, wrażliwego, oderwanego od przyziemnych i trywialnych kwestii, melancholijnego artysty⁵⁵. Jak utrzymuje Maja Trochimczyk, cechy te, tj. melancholijność i rzewność, postrzegano w tym czasie w Polsce jako charakterystyczne dla narodowości polskiej, jednocześnie we Francji – za sprawą Hipolita Tainego – kojarzono raczej ze współczesnym XIX-wiecznym człowiekiem⁵⁶.

Wielu autorów artykułów pojawiających się w „Revue et Gazette musicale” podkreślało jednak polskość utworów Chopina: Felicien Mallefile w 1838 roku pisał o Balladzie op. 23 w kontekście polskiego mesjanizmu, a Henri Blanchard w 1843 roku nazwał Chopina bardem swej bezdomnej ojczyzny⁵⁷.

Zarówno Franz Liszt, jak i Robert Schumann podkreślali polskość Chopina. W Sztokholmie w 1842 roku ukazała się recenzja z wykonania *Koncertu* f-moll, w której Chopin został

• • • • •

⁵⁰ Andre Gide, *Notes on Chopin*, New York: Philosophical Library, 1919, s. 103.

⁵¹ Ibidem, s. 105.

⁵² Aleksander Poliński, *Chopin*, op. cit., s. 1.

⁵³ Jan Holcman, *The Legacy of Chopin*, New York: Philosophical Library, 1954, s. 95.

⁵⁴ Jim Samson, *Chopin's reception: theory, history, analysis*, op. cit., s. 2.

⁵⁵ Ibidem, s. 4-5.

⁵⁶ Maja Trochimczyk, *Chopin and the "Polish Race"*, op. cit., s. 289.

⁵⁷ Por. Halina Goldberg, *"Remembering that tale of grief"*, op. cit., s. 84.

opisany jako na wpół barbarzyński Polak⁵⁸. Barbarzyński wymiar polskości podkreślał także berliński krytyk Ludwig Rellstab⁵⁹. Natomiast Wilhelm von Lenz w 1872 roku zważył, iż Chopin był nie tylko politycznym pianistą, ale także przedstawiał w swoich utworach Polskę⁶⁰.

Ekstremalny pogląd na temat przynależności Chopina do niemieckiej spuścizny muzycznej wyraził Heinrich Schenker, uważający, iż Chopin należy bardziej do Niemiec niż do Polski⁶¹: autor nie miał na myśli narodowej przynależności kompozytora, lecz uznał, że geniusz kompozytora predestynuje go do reprezentowania germanocentrycznej opcji światopoglądowej. Podobnych zabiegów anektowania twórczości innych kompozytorów do niemieckiej tradycji dokonał Franz Brendel – autor popularnej w XIX wieku historii muzyki „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von der ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart”, opublikowanej w 1852 roku, która do roku 1906 doczekała się aż dziewięciu edycji. W rozumieniu autora tzw. Neudeutsche Schule, zakorzenioną w ruchu postbeethovenowskim, reprezentowali kompozytorzy niebędący etnicznie Niemcami, jednak duchowo z nimi związani, Hector Berlioz czy Franz Liszt⁶².

W Rosji Chopin postrzegany był jako kompozytor słowiański. Aleksander Sierow w roku 1856 uważał, iż twórczość kompozytora nosi wyraźne ślady wpływu idei słowiańskich⁶³. Ta sama opinia pojawiała się w wielu rosyjskich wypowiedziach z wieku XIX. Obraz Chopina jako kompozytora słowiańskiego podtrzymywał zwłaszcza Milij Bałakiriew, pomimo iż w drugiej połowie XIX wieku nastąpił w Rosji generalnie spadek popularności widzenia Chopina jako kompozytora narodowego i twórcy progresywnego⁶⁴. Natomiast na początku wieku XX, w stulecie urodzin Chopina, Anatol Łunaczarski wyraził sformułował pogląd dotyczący słowiańskiej duszy kompozytora, twierdząc, iż „wniósł [on] do światowej muzyki słowiański bezbrzeżny smutek, słowiańską swobodę przestrzeni...”⁶⁵. W tym samym roku 1910 Mikołaj Żyłajew, pisząc o Chopinie, wyraził przekonanie, iż był on „pierwszym kompozytorem, który wniósł w ogólnoludzką kulturę muzyczną ducha słowiańskiego”⁶⁶.

Konteksty pozanarodowe postrzegania Chopina w wieku XIX dotyczyły zarówno idealizacji jego muzyki (np. w Rosji), jak i „domestykacji” repertuaru chopinowskiego, polegającej na propagowaniu jego twórczości w kręgach półprofesjonalnych i amatorskich w ramach muzykowania domowego (np. w Anglii)⁶⁷.

III.

Dekonstrukcja obrazu Chopina jako kompozytora narodowego nastąpiła ostatecznie pod koniec XX wieku. Pojawiające się wówczas pozycje odbierały postać kompozytora jako ikony polskich sentymentów patriotycznych lub też wskazywały na jego twórczość

• • • • •

⁵⁸ Zofia Chechlińska, *Chopin's Reception in nineteenth-century Poland*, op. cit., s. 216.

⁵⁹ Andrzej Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993, s. 300.

⁶⁰ Halina Goldberg, „Remembering that tale of grief”, op. cit., s. 84.

⁶¹ Por. Jim Samson, *Chopin's reception: theory, history, analysis*, op. cit., s. 7.

⁶² Richard Taruskin, *Nationalism*, w: Stanley Sadie (red.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tom 17, London: MacMillan Publishers, Ltd, 2001, s. 695.

⁶³ Aleksander Sierow, *Rusalka. Opera A.S. Dargomyżskiego*, w: Grzegorz Wiśniewski (wybór, przekład, opracowanie) *Chopin w kulturze rosyjskiej. Antologia*, Warszawa: Unia wydawnicza VERUM, 2000, s. 40.

⁶⁴ Jim Samson, *Chopin's reception: theory, history, analysis*, op. cit., s. 9.

⁶⁵ Anatol Łunaczarski, *Kulturowe znaczenie muzyki Chopina w stulecie urodzin*, w: Grzegorz Wiśniewski (wybór, przekład, opracowanie) *Chopin w kulturze rosyjskiej. Antologia*, op. cit., s. 121.

⁶⁶ Mikołaj Żyłajew, *Chopin i Schumann. Paralela*, w: Grzegorz Wiśniewski (wybór, przekład, opracowanie) *Chopin w kulturze rosyjskiej. Antologia*, op. cit., s. 125.

⁶⁷ Jim Samson, *Chopin's reception: theory, history, analysis*, op. cit., s. 10.

jako przykład innego, zdecydowanie odpatetycznionego widzenia przejawów narodowości w muzyce. Jolanta T. Pękacz opublikowała w 2000 roku artykuł *Deconstructing „National Composer”: Chopin and Polish Exile in Paris, 1831-49*, w którym przekonująco udowodniła, iż uznanie Chopina za kompozytora *stricto* narodowego wynikało z wykorzystywania życiorysu Chopina do interpretacji jego dzieł lub alternatywnie posługiwania się twórczością kompozytora do udokumentowania jego zachowań⁶⁸. Autorka uważa jednak, że nawet fakty z życia Chopina nie potwierdzają tezy o jego narodowym zacięciu: polska arystokracja w Paryżu nigdy nie zaakceptowała kompozytora jako sobie równego, a wsparcie otrzymał ze strony bogatej francuskiej finansjery (głównie związanej z kołami masońskimi⁶⁹). Co więcej, Chopin nie interesował się aktywnie polityką, nie występował na koncertach charytatywnych na rzecz rodaków, nie dyskutował – jakże wówczas nośnej – kwestii muzyki narodowej, nie nawiązał też zażyłych kontaktów z innymi przedstawicielami polskiej elity artystycznej zaangażowanej w sprawę polską. Jako przykład autorka przywołuje wspomnianą już skomplikowaną relację Chopina z Mickiewiczem⁷⁰. Pękacz uważa, iż Chopin wzniósł się ponad wąsko pojmowaną narodowość czy polskość, której niewątpliwie – w pewnym stopniu – także zawdzięczał swój sukces w Paryżu⁷¹.

Na aspekt egzotycznego wręcz powabu muzycznej polskości wykorzystywanej w Paryżu przez Chopina zwrócił uwagę James Parakilas, a jego koncepcję rozwinął Richards Taruskin, proponując uznać ten typ narodowości w muzyce za przejaw „narodowości turystycznej”⁷². Chopin jako Polak w Paryżu, świadomy kapitału, jaki reprezentowała dla słuchaczy francuskich nieznana muzyka polska, wykorzystał jej potencjał: strategię tę zdyskontował jego przyjaciel Franz Liszt, proponując wkrótce paryskiej publiczności utwory o rodowodzie węgierskim, które sam kompozytor uważał – niesłusznie – za inspirowane kulturą cygańską.

Na początku XXI znaczyła się tendencja do rewizji dotychczasowych poglądów, a także rewitalizacji odczytanych na nowo idei. Autorzy tacy jak Mieczysław Tomaszewski, Zofia Chechlińska, Halina Goldberg, Maja Trochimczyk i wielu innych dokonują przeglądu interpretacji koncepcji Chopina jako kompozytora narodowego w świetle takich pojęć, jak „polska rasa”, polskie topoi muzyczne, czy też umieszczając kategorię narodowościową w szerszym kontekście recepcji twórczości Chopina. Większość autorów zgodna jest jednak w swych wnioskach końcowych co do niezaprzeczalnego faktu funkcjonowania Chopina jako polskiego kompozytora narodowego; badacze swoimi wypowiedziami i sposobem konstruowania sformułowań tezę tę zdają się także wspierać. Powstające publikacje – zarówno polskich naukowców, drukowane w języku polskim, ale także bardzo często angielskim, jak i muzykologów niepolskich świadczą o powrocie do interpretowania twórczości Chopina w kontekście idei muzyki narodowej. W rocznicowym roku 2010 Jonathan D. Bellman opublikował pracę, w której podjął ponawiany temat programowej interpretacji ballad Chopina: autor przybliżył czytelnikowi (głównie amerykańskiemu) op. 38 jako opowieść o polskim narodowym męczeństwie, zwracając uwagę na kontekst historyczny, polityczny i kulturowy sytuacji polskiej⁷³.

Uwzględnienie różnorakich uwarunkowań, a przede wszystkim intencji kompozytorskiej jako metodologicznej postawy interpretacji idei muzyki narodowej postulowała

• • • • •

⁶⁸ Jolanta T. Pękacz, *Deconstructing 'National Composer': Chopin and Polish Exile in Paris, 1831-49*, „19th-Century Music”, vol. 24, no. 2, 2000, s. 161.

⁶⁹ Ibidem, s. 168.

⁷⁰ Ibidem, s. 171.

⁷¹ Ibidem, s. 172.

⁷² Richard Taruskin, *Nationalism*, op. cit., s. 699.

⁷³ Por. Jonathan D. Bellman, *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, op. cit.

w książce z 2003 roku zatytułowanej *Idea muzyki narodowej...*⁷⁴ Anna G. Piotrowska – autorka niniejszego artykułu. Reinterpretacja twórczości Chopina jako emanacji muzyki narodowej, dokonana w ramach założeń przedstawionych w tej pracy, także może prowadzić do wniosku, iż Chopin był i jest kompozytorem wciąż na nowo odczytywanym i rozumianym, w którego recepcji kategoria narodowości pozostanie jedną z centralnych osi interpretacyjnych.

THE CATEGORY OF NATIONALITY IN THE RECEPTION OF FREDERIC CHOPIN'S MUSIC

Summary

The article outlines general tendencies and prevailing notions adapted for interpreting music by Frederic Chopin (1810-1849) in the context of its acclaimed Polishness. Initiated already in the early nineteenth century – during the composer's life – attitude towards his music as national heritage is continued until today creating a wide panorama of different interpretations and reinterpretations. The article presents the category of nationality in the reception of Frederic Chopin's music by both Polish and foreign researchers.

Keywords: Polish national music, Frederic Chopin, reception of Chopin's music

• • • • •

⁷⁴ Anna G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej w twórczości kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003.