

# Aspekty dramatyzacji w balladach Fryderyka Chopina w odniesieniu do form romantycznej ballady literackiej\*\*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.039>

## Wprowadzenie. Literatura wokół Chopina

W przypadku czterech *Ballad* skomponowanych przez Fryderyka Chopina (1810–1849) wielu pianistów i muzykologów skojarzyło je z obrazem opowieści. Szczególnie znane są związki jego *Ballad* z utworami Adama Mickiewicza (1798–1855), które ukazywał między innymi francuski pianista Alfred Cortot (1877–1962). Jego spostrzeżenie zostało rozpowszechnione wśród pianistów na całym świecie mimo braku dobrej teoretycznej argumentacji i realnych przesłanek. Muzykolodzy, jak Carl Dahlhaus (1980), James Parakilas (1992), Jim Samson (1998), Jonathan Bellman (2010), wskazywali na „narracyjność” w Chopinowskich *Balladach*, ale nie opierali się na teorii literatury, wskutek tego ich wskazania musiały jawić się jako jednostronne i trudno powiedzieć, że byłyby w stanie wyprowadzić dla czterech *Ballad* Chopina wspólne elementy.

Uznałam, że należy zwrócić uwagę na związek między balladami literackimi a twórczością Fryderyka Chopina z punktu widzenia polskiej teorii literatury, związek, który będzie prowadził do bardziej obiektywnej analizy porównawczej i realnych wyników zestawiania Chopinowskich dzieł balladowych. Z tego powodu uważam za konieczność analizowanie twórczości muzycznej Chopina z perspektywy intertekstualności z zakresu literatury polskiej. Przede wszystkim – choćby dlatego, że Fryderyk i jego siostry na pewno mieli

---

\* Doktor, pracownik naukowy na Uniwersytecie Tokijskim oraz na Uniwersytecie Paryskim III Sorbonne Nouvelle muzykolog. Przedmiotem jej badań są związki muzyki F. Chopina z literaturą XIX wieku.

E-mail: [matsuo.risa@mail.u-tokyo.ac.jp](mailto:matsuo.risa@mail.u-tokyo.ac.jp) | ORCID: 0000-0002-6581-5521.

\*\* Pragnę złożyć serdeczne podziękowania dr hab. Karolowi Samselowi za poprawienie polszczyzny mego artykułu.

zainteresowania i talenty literackie. Ludwika i Izabella wydały wspólną powieść w Warszawie w roku 1836 (Jędrzejowiczowa et al. 1836). Fryderyk ułożył z młodszą siostrą Emilią komedię wierszem w jednym akcie *Omyłka, czyli mniemany filut*, którą odegrali wspólnie na imieniny ojca Mikołaja (F. Chopin [&] E. Chopin 1856). Można powiedzieć – oto pierwszy moment, w którym polski kompozytor napisał własną „poezję dramatyczną”.

Co ciekawe, niektórzy poeci i pisarze, jak Stefan Witwicki (1801–1847), Józef Bohdan Zaleski (1802–1886), Zygmunt Krasiński (1812–1859) itd., przyjaźnili się z Fryderykiem Chopinem od jego młodości spędzonej w Warszawie aż do późnych lat swego życia. Kompozytor pisywał muzykę do ich wierszy. Kompozytor pisywał muzykę do ich wierszy. Jeszcze później Chopin zaprzyjaźnił się z Mickiewiczem. Było to w 1832 roku, po tym, jak obaj wyemigrowali do Paryża. Również przez swoją ukochaną George Sand (1804–1876), mimo pęknięć w ich związku z lat 40., kompozytor darzył Mickiewicza szczególnym szacunkiem. Z entuzjazmem uczył się z Sand na wykłady Mickiewicza o literaturze słowiańskiej w Collège de France.

W marcu 1839 roku Chopin napisał w liście do Wojciecha Grzymały:

Teraz moja [Sand] skończyła najwspanialszy artykuł o Goethem, Byronie i Mickiewiczem. – Trzeba czytać, żeby się serce uradowało. – widzę Cię, jak się cieszysz – a wszystko taka prawda, te spostrzeżenia wielkie, – na ogromną skalę – z musu – bez nakręcania albo chęci chwaleń. (Chopin 2017: 833)

„Artykuł”, o którym tu mowa, to *Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz*, który ukazał się w „Revue des deux Mondes” w 1839 roku. Sand opisuje *Dziady* cz. III obok *Fausta* Goethego i *Manfreda* Byrona jako „dramat metafizyczny”. Chopin pozostawał pod wielkim wrażeniem tej „recenzji” *Dziadów*. Nie tylko pisał pieśni do polskich wierszy lirycznych przez całe życie, ale również, i nie tylko za sprawą Sand, interesował się polską literaturą dramatyczną.

Jak pisze Czesław Zgorzelski, ballada w literaturze jest wynikiem organicznego zespolenia elementów liryki, epiki i dramatu (*Ballada polska* 1962: XIII). Załóżmy, że *Ballady* Chopina pozostawały pod wpływem ballad literackich, które zawierają podobne syntetyczne komponenty. Jak moglibyśmy porównać muzyczną strukturę *Ballad* ze strukturą dramatyczną obecną w balladach literackich? Zakładając możliwość hipotezy o wspólnocie podobieństw, najpierw dokonam przeglądu klasycznych definicji dramatu. Następnie wskażę na konkretne teksty zawierające definicję dramatu wydane w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku, gdzie ważnymi punktami są „naśladowanie zachowania” oraz „scena dziejąca się przed nami”. Następnie przeanalizuję utwory balladowe Mickiewicza, Witwickiego i Zaleskiego, którzy byli bliskimi przyjaciółmi Chopina, opierając się na analizie zawartego w nich pierwiastka dramatyzacji, za obecnością którego opowiadał się Ireneusz Opacki (Opacki et al. 1970): anonsując np. „przeplot momentów ustatycznienia i ostrej dynamizacji”, „narratora naiwnego” oraz „zamkniętą scenę teatralną”.

W porównaniu z balladami literackimi, reprezentującymi cechy wymienione powyżej, w drugiej połowie studium zanalizuję cztery *Ballady* Chopina. Tutaj wykażę, że w konstrukcjach *Ballad* muzycznych można dostrzec również cechy zilustrowane w balladach literackich. Analiza porównawcza analogicznych form literackich i muzycznych pokaże, że

dramatyczne zobrazowanie sceniczne, którego istnienia można dowieść w literackich balladach, daje się również wykazać w Chopinowskich *Balladach*.

## 1. Przegląd klasycznych definicji dramatu

Już wspomnieliśmy, że w składzie ballady literackiej ważne są trzy komponenty rodzajowe (liryka, epika oraz dramat). Pierwotnie to te elementy stanowiły podstawę genologii literackiej lat najwcześniejszych. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* wyjaśnia, co następuje:

W naszych czasach eksplozji lub implozji gatunków literackich powinniśmy przypomnieć, że około dwóch tysięcy lat poetyki zachodniej opiera się na milczącym oddzieleniu dramatu od liryki i narracji. Tradycyjnie, liryka wyrażała emocje osobiste; narracja popychała postaci przez fabułę; dramat przedstawiał działanie. Wszystkie trzy gatunki były mile widziane, być może powstały w wierszu, który jest najprostszym synonimem poezji. [...]

[...] Poniższy przegląd koncentruje się na poezji dramatycznej jako dramacie wierszowym, który obejmuje takie emblematy naszej kultury, jak *Edyp*, *Faust* i *Hamlet*. I choć badanie ogranicza się do opublikowanych tekstów, to trzeba też przypomnieć, że praktycznie cała poezja dramatyczna została pomyślana do wykonywania. W wyrazistym obrazie Martina Esslina, „tekst dramatyczny jest światłokopią mimetycznego działania”. (Cohn 1993: 304; wyróżnienie R.M.)

Co u Esslina wydaje się najistotniejsze, to że dramat jest przede wszystkim napisany „do wykonywania”, to znaczy, że najważniejszą jego cechą jest bycie „*mimesis* ludzkiego działania”. O dramacie Małgorzata Leyko pisze następująco:

Według tradycyjnej klasyfikacji genologicznej jest to rodzaj literacki mający zazwyczaj charakter fabularny i różniący się od epiki i liryki w warstwie językowej dominacją dialogu (uporządkowany ciąg wypowiedzi poszczególnych postaci wyrażonych w mowie niezależnej) jako podstawową formą podawczą. Wpisywanie fabuły w formę dialogu sprawia, że wypowiedzi są równoznaczne z działaniem postaci (funkcja performatywna wypowiedzi dramatycznej), a odbiorca, dla którego czas akcji i czas odbioru nakładają się na siebie, ulega wrażeniu, że świat przedstawiony istnieje „tu i teraz”. (Leyko 2012: 223; wyróżnienie R.M.)

Liryka, która pierwotnie była „pieśnią” z czasów starożytnych, stała się obecnie gatunkiem trudnym do zdefiniowania, podczas gdy dramat był gatunkiem ujmowanym stosunkowo konsekwentnie, co można tłumaczyć również jego etymologią: słowo „dramat” pochodziło z greckiego słowa „*Δράμα*”, które oznacza „akcję”, a więc jego głównym celem stawało się „wykonywanie”. Podsumowując powyższe dwie definicje dramatu, jeśli chodzi o dramatyczność w balladach literackich, należy pamiętać o kwestiach następujących: 1) dramat to opis mimetycznych działań ludzkich, 2) dramat ma „sceny”, które rozgrywają się przed publicznością.

Porównując XIX-wieczne traktaty z interesującego nas tu zakresu ze współczesną definicją słownikową dramatyczności, dwa wskazane wyżej aspekty teorii dramatu wydają się

dość zbieżne. Najpierw spójrzmy na *Kurs poezji* napisany przez Józefa Korzeniowskiego (1797–1863), który był powieściopisarzem, dramaturgiem i pedagogiem, uczył m.in. Zygmunta Krasieńskiego (Ingłot 2007: 96). Jego podręcznik został wydany w roku 1829, gdy młody Chopin był jeszcze w Warszawie. Jak udowadnia Mieczysław Ingłot, „*Kurs Poezji* wykazuje zależność od wzorów klasycystycznych” (ibid.: 97). Składa się z pięciu części, zaczyna się od *Nauki ogólnej o poezji* (część I), następnie prowadzi do tematów o poezji lirycznej, opowiadającej i dramatycznej (część II–IV), a na końcu zajmuje się poezją dydaktyczną (część V). Na początku części IV *O dramacie w ogólności* Korzeniowski pisze, że:

Drama, w ogólnym znaczeniu, jest poema przeznaczone do rzeczywistego wystawienia akcji przez osoby w niej działające, za pomocą ich rozmów i jestów [gestów]. W poematach opowiadających opowiada się akcja, która już przeminęła; w dramacie wystawia się jako trwająca i odbywająca się przed oczami widzów.  
(Korzeniowski 1829: 18; wyróżnienie R.M.)

Przejdźmy do *Nauki poezji*. W roku 1845 przewodnik ten został wydany przez Hipolita Cegielskiego (1813–1868), filologa i przemysłowca. Podzielony jest na trzy części (poezja opisowa, liryczna i dramatyczna), a na początku *Poezji dramatycznej* autor pisze:

Dramat, tak nazwany od greckiego Δράμα (czynność), δράω (czynię), nosi w samym już nazwisku cechę wysokiego znaczenia i miejsca, jakie mu przypada w rządzie trzech rodzajów Poezji. [...] Nie opowiada nam Dramat, jak się coś działo, tylko nam naocznie samóż wystawia działanie. W tym to uobecnionym i naocznie wystawionym działaniu leży przyczyna nazwiska tego rodzaju Poezji”.  
(Cegielski 1845: 631–632; wyróżnienie R.M.)

## 2. Elementy dramatu w balladach literackich XIX wieku – na przykładzie teorii Ireneusza Opackiego

### „Zastój” oraz „spięcie” wywołane przez główną postać i figurę opozycyjną

Warto zastanowić się nad tym, jak funkcjonują komponenty dramatyczne w literackich balladach polskich XIX wieku. Najpierw przyjrzymy się „przeplotowi momentów ustytuczenia i ostrej dynamizacji” z analizy tego zjawiska w opracowaniu Ireneusza Opackiego.

Po pierwsze, Opacki za fundamentalne uważa to, że „balladowa akcja skupia się wokół jednej głównie postaci, wprowadzonej na »plan pierwszy« i pozostającej na nim bez przerwy” (Opacki et al. 1970: 24). Główna postać stale występuje na tym planie, natomiast figura opozycyjna występuje tam tylko w bezpośrednich najważniejszych starciach z postacią

główną. Pozostała część jej działalności jest osłonięta, dzieje się poza bezpośrednim planem ballady (ibid.):

Drugi kierunek wykorzystania, najczęściej łączący się w praktycznych realizacjach z pierwszym, wiedzie do wyjaskrawienia opozycji zastoju i spięcia przy maksymalnym nasileniu napięcia towarzyszącego całości akcji. Tu właśnie rodzi się idealna realizacja falującego rytmu balladowego łańcucha wydarzeń. (ibid.: 25–26)

Jako najlepszy przykład Opacki podaje *Świteziankę* Mickiewicza.

Kapitałną realizację tego wariantu reprezentuje *Świtezianka* Mickiewicza z ukrytym działaniem kierującej akcją boginki, z dwiema spiętrzonymi niespodziankami (niespodzianka zjawy i niespodzianka jej rozpoznania), z gwałtownie zmieniającą się falą nastroju (beztroska i wdzięk na początku, lęk powracającego strzelca, groza burzliwego jeziora, zachwycająca zjawy boginki, tragiczny finał akcji). (ibid.: 26)

Jak przekonuje Opacki, naprzemienny układ scen „zastoju” oraz „spięcia”, wywoływanych w *Świteziance* przez główną postać (strzelec) i jej figurę opozycyjną (boginka), jest spektakularny. Istnieje wiele innych dzieł balladowych, do których odnosi się ta sama dialektyczna kompozycja. Przejdźmy do *Xenora i Zeliny* Stefana Witwickiego (Witwicki 1822: 243–250). Ta ballada rozpoczyna się szczęśliwą sceną ślubu Zeliny i jej kochanka, Xenora (jeśli Zelinę ustanowić tutaj jako „główną postać”, Xenor będzie jej „siłą opozycyjną”, ale można by rzecz potraktować odwrotnie). W środku ślubu Xenor musi dołączyć do bitwy. Zelina, która czeka na jego powrót, umiera ostatecznie z wyczerpania, a Xenor wraca po czasie, nic nie wiedząc o jej śmierci, spotyka na swojej drodze kondukt pogrzebowy. Umiera z żalu po stracie kochanki. Symbolika tragicznego zakończenia manifestuje się w tym, że łoża weselne obydwójga stają się dwiema trumnami. W takiej właśnie strukturze „zastój”, jak ślub i oczekiwanie Zeliny na Xenora, przecinają się ze „spięciem” odejścia Xenora, bitwy, agonii i śmierci Zeliny.

Inne podobne kompozycje „zastoju” i „spięcia” można wskazać m.in. w *Luborze* (Zaleski 1822: 130–132; kompozycja przeciwstawienia Lubora gronu rusałek) i *Ukaraniu. Dumce ukraińskiej* Józefa Bohdana Zaleskiego (1824: 137–141; układ przeciwstawienia Archora Makrynie) oraz *Samsonie* Stefana Witwickiego (1830: 45–49; przeciwstawienie Samsona księżętom). Wiele słynnych ballad Mickiewicza również opiera się na tej kompozycji. Widzimy więc, że struktura ta w wielu wypadkach okazuje się jedną z najbardziej podstawowych dominant polskich ballad.

## Narrator nieświadomy postaci głównych

Pierwotnie narrator ma charakter właściwy epickiej proweniencji i jest pośrednikiem między czytelnikami oraz światem dzieł literackich. Dlatego też zna z góry całą historię i ma za zadanie ją czytelnikom opowiedzieć (Opacki nazywa ów model narratorem „wszechwiedzącym”; Opacki et al. 1970: 31):

W balladzie sytuacja się zmienia: akcja ballady nie jest akcją rozegraną w przeszłości, jest akcją rozgrywaną aktualnie. Narrator więc nie może znać pełnego jej przebiegu, nie może być narratorem wszechwiedzącym. Siłą rzeczy staje się n a r r a t o r e m n a i w n y m .  
(ibid.: 31–32; wyróżnienie R. M.)

Opacki podaje tu przykłady mniej znanych wyimków ballad (Spasowskiego, Wierzbickiego, Tetmajera, Bałuckiego, Odyńca i Korzeniowskiego), ale najlepiej rozpoznawalnym fragmentem wciąż pozostaje w tym wypadku wstępna część Mickiewiczowskiej *Świtezianki*, której pierwsze dwa wersy badacz również dołącza do swoich przykładów:

Jakiż to chłopiec piękny i młody?  
Jaka to obok dziewica?  
Brzegami sinej Świtezi wody  
Idą przy świetle księżycy.

Ona mu z kosza daje maliny,  
A on jej kwiatki do wianka;  
Pewnie kochankiem jest dziewczyny,  
Pewnie to jego kochanka.

Każdą noc prawie, o jednej porze,  
Pod tym się widzą modrzewiem,  
Młody jest strzelcem w tutejszym borze,  
Kto jest dziewczyna? — ja nie wiem.  
(Mickiewicz 1998: 65)

W pierwszych dwóch wersach narrator pyta odbiorców, kim są te dwie osoby. To, w ścisłym tego słowa znaczeniu, postaci główna i opozycyjna całej opowieści, więc gdyby istotnie była to epika, nie byłoby możliwe, by narrator ich nie znał. Kazimierz Cysewski rozważa kwestię wprowadzenia do *Świtezianki* w następujący sposób:

Narrator przedstawia fakty, które są wynikiem obserwacji, wnioskowania i przypuszczenia, a prawdopodobnie też rozpytywania w okolicy, weryfikacji własnych podejrzeń u innych.  
(Cysewski 1994: 80)

Innymi słowy, zamiast być jedynym narratorem, który zna wszystkie postaci i wątki opowiedane czytelnikowi, mozolnie gromadzący wiedzę narrator *Świtezianki* zaczyna oglądać historię (jak scenę dramatyczną) w tej samej pozycji, co jego odbiorcy. Jednak w porównaniu z innymi przykładami ballad podawanymi przez Opackiego o niejednorodności narratora w *Świteziance* świadczy dodatkowo to, że nie zna on nawet głównych postaci.

W rzeczywistości w ten sam sposób kilka analogicznych ballad z narratorami, którzy nawet nie znali głównego bohatera, zaprojektował Witwicki (można pomyśleć, że sugerował się właśnie introdukcją do Mickiewiczowskiej *Świtezianki*):

Jakież Państwo tam w koło?  
Wszyscy ładnie ubrani?  
Muzykanci dobrani,

Tak im grają wesoło?  
Chłopców, dziewcząt tak wiele?  
Musi to być wesele.  
(*Przymuszone śluby albo obłąkana*, Witwicki 1824: 97)

Jakiż to rycerz młody i dziki,  
Zawsze na koniu i zbrojny, –  
Nie lubi – tylko wojenne krzyki,  
Nie żyje – tylko wśród wojny?  
(*Rycerz i paż*, *ibid.*: 108)

W balladach kreowane są różne wzorce ekspresji, tak jakby narrator oglądał „dramat” całej akcji wraz ze swoimi czytelnikami, a to jest jeden z ważnych aspektów dramatyizacji. Można jednak uznać, że powyższy schemat, który zaczyna się od formy pytania o wszystko i stopniowo odsłania historię – to przedstawienie „tu i teraz” odbywające się na oczach ludzi, co wzmacnia oryginalność ballady, zwłaszcza pod względem dramatyizacji konkretnej już instancji, czyli epickiego narratora.

## Ograniczenie widocznej przestrzeni na scenie teatralnej

Opacki twierdzi:

Warunki naturalne teatralnej sceny nie pozwalają na jej rozszerzenie „wizualne”, zbyt daleko sięgające. Toteż dramat tradycyjny chętnie umiejscawiał akcję w przestrzeni zamkniętej – w zabudowaniu architektonicznym. Ballada chętnie korzysta z tego typu lokalizacji [...]. W wypadku naturalnej przestrzeni „otwartej” – częstego w balladzie tła przyrody – zamykaniu jej scenicznemu sprzyja ukształtowanie architektoniczne krajobrazu.  
(Opacki et al. 1970: 43)

W konsekwencji widoczność narratora w horyzoncie zamkniętej architektonicznej sceny teatralnej zostaje również ograniczona. Opacki zastanawia się, jak w *Rybce* Mickiewicza wyrażają się pierwszy plan i ten dalszy:

Rozpuściła na wiatr włoski  
I łzami skropiła lica.  
[...]  
Załamuje białe rączki  
[...]  
Wtem z lasu, gdzie się dwór bieli,  
Tysiączne świecą kagańce,  
Zjeżdżają goście weseli [...].  
(Mickiewicz 1998: 71–72)

Stanowisko narratora da się tutaj określić: ono wyznacza perspektywę układu przestrzennego. Na planie pierwszym, bliższym proscenium, widoczna jest Krysia – widoczna dokładnie, szczegółowo. Na zapleczu sceny znajduje się dwór, widziany jako plama bieli, bez zarysu szczegółów. (Opacki et al. 1970: 43)

Omawiany przez Opackiego przykład *Rybki* obejmuje szeroki zakres przywołania – od wersu trzeciego do dwudziestego dziewiątego, ale w rzeczywistości istnieje jeszcze jeden utwór Mickiewicza, który może wyjaśnić stały punkt narratora, i to za pomocą zaledwie pierwszych dwóch zwrotek. To fragment *Do Przyjaciół*:

Bije raz, dwa, trzy... już północna pora,  
Głucho wokoło zacisze,  
Wiatr tylko szumi po murach klasztoru  
I psów szczekanie gdzieś słyszę.

Świeca w lichtarzu dopala się na dnie.  
Raz w głębi tłumi ogniska,  
Znowu się wzmoże i znowu opadnie,  
Błyska, zagasa i błyska.  
(Mickiewicz 1998: 84)

W pierwszych zwrotkach przed narratorem roztacza się wnętrze klasztoru. Widzimy również świecę. Jej płomień i wygląd roztopiającego się wosku są przedstawione bardzo szczegółowo, można sobie wręcz wyobrazić, że przedmioty znajdują się na pierwszym planie sceny. Za ścianą pokoju zegar klasztorny wybija dzwonek o północy, a dźwięki z zewnątrz wydają się nieść daleko echem. Głębia sceny zostaje uwyraźniona, niejako porażona ciszą, szumem wiatru i szczekaniem psów na dalszym planie.

W *Rybce*, jak wskazuje Opacki, punkt widzenia narratora powoli przesuwa się z pierwszego planu na dalszy. Z kolei *Do Przyjaciół* zaczyna się od opisu dalszego planu, potem dopiero wraz z narratorem zbliżamy się do przedstawienia centralnego. Innymi słowy, można zauważyć, że początkowo niejasny krajobraz stopniowo staje się w *Do Przyjaciół* wyraźniejszy.

Rzeczywiście, ten sposób opisu, który stopniowo przesuwa się z dalszego planu na plan pierwszy, albo sposób opisu, który stopniowo staje się jaśniejszy, wiodąc swą jasność z ciemności, stopniowanie podobnych przejść widać w czterech *Balladach* Chopina. Porównajmy zatem trzy cechy dramatyzacji opisu z powyższych analiz ballad literackich z *Balladami* Chopina – z punktu widzenia struktury.



### 3. Struktura ballady dramatycznej w Chopinowskich *Balladach*

#### „Zastój” oraz „spięcie” tematów

Jak wskazuje na to konstrukcja ballad literackich, „zastój” oraz „spięcie” tematów tekstu następuje wskutek rywalizacji między główną postacią i jego siłą opozycyjną. Jeśli odnosić te same terminy do *Ballad* Chopina, można zauważyć, że wszystkie cztery *Ballady* mają dwa tematy główne (pokazane tutaj jako temat A i temat B). Dwutematyczność ballady Chopinowskiej to również powód, dla którego w poprzednich badaniach utwory Chopina tego rodzaju uznawano za „imitację formy sonatowej”. To, co oddala nas od tej intuicji, to charakterystyki dwóch tematów muzycznych, ewidentnie sobie przeciwstawione, pojawiające się wręcz jako zagrożenie dla siebie.

Na przykład w *Balladzie* op. 47 temat A pojawia się cicho i delikatnie, a kończy się bez wielkich zmian:

[Przykład 1] op. 47, t. 1–4 (temat A)



Temat B początkowo również pojawia się delikatnie, jednak stopniowo staje się coraz bardziej wzburzony i zmierza do „spięcia”:

[Przykład 2] op. 47, t. 77–86 (temat B)

Po tej części obydwu tematów przeplatają się ze sobą, ilustrując spokój i intensywność. Pod koniec całego utworu temat A tworzy najbardziej intensywny szczyt:

[Przykład 3] op. 47, t. 213–216 (temat A)

Jak widać, porównując Przykład 1 i Przykład 3, na koniec powtórzenie tematu A nie ma już tego samego kształtu, ale zamienia się w intensywny i duży format. Taka kompozycja jak op. 47 (temat A pojawia się cicho i przeplata się z tematem B, a każdy temat zmienia się do końca) jest wspólna dla kompozycji pozostałych trzech *Ballad* (op. 23, 38 i 52). Można więc znaleźć we wszystkich *Balladach* Chopina rozwinięcia oparte na „zastoju” i „spięciu” wiodących ku kulminacji końca.

## Od jednej nuty do tematu.

### Obrazowanie „sceny teatralnej” za pomocą dźwięków

Jak przekonywałam w poprzedniej części, w literackich balladach istnieją ograniczenia przestrzeni przedstawionej i jej modyfikacje. Jako przykład posłużyłam się w tym wypadku tekstem *Do Przyjaciół* Mickiewicza, zwracając jednocześnie uwagę na to, że punkt widzenia narratora stopniowo przesuwa się z odległego i niejednoznacznego planu dalszego na wyraźnie wyczuwalny plan pierwszy.

We wszystkich *Balladach* Chopina pojawia się także analogiczne wprowadzenie bliskie punktu widzenia narratora, który stopniowo przesuwa się z planu dalszego na plan pierwszy. Co ciekawe, *Ballady* kompozytora rozpoczynają się przedłużeniem „jednej nuty”: nutą C w op. 23, nutą C kilkakrotnie uderzoną w op. 38, nutą Es w op. 47 oraz nutą G kilkakrotnie uderzoną w op. 52:

[Przykład 4] op. 23, t. 1–3

[Przykład 5] op. 38, t. 1–5

[Przykład 6] op. 47, t. 1–4

[Przykład 7] op. 52, t. 1–3

Podobieństwo metod rozpoczęcia utworu zaznacza się w szczególności w op. 38 i op. 52. Ta sama oktawa zostaje tu uderzona wielokrotnie, a w międzyczasie stopniowo dodawane są do niej następne głosy. W przypadku op. 23 i op. 47 podobnie akcja zaczyna się od jednej nuty lub jednej oktawy, po czym struktura harmonii stopniowo staje się wyraźniejsza.

Jednak w każdej *Balladzie* potwierdzenie tonacji utworu pojawia się w stosunkowym opóźnieniu. Tylko op. 47 od samego początku zostaje wyraźnie wyodrębnione w As-dur, wszelako już kiedy pojawia się temat B, słuchacze nie wiedzą, którą tonację należy traktować jako główną: oscylują między C-dur a f-moll<sup>1</sup>. Wskazywane „opóźnienie w określeniu tonalności” może przypominać mechanizmy działania „narratora naiwnego” w balladach romantycznych.

<sup>1</sup> „[...] the second theme of the third Ballade (bars 52–115), like the introduction to the fourth [op. 52], offers a choice between the keys of C and F [...]” (Cone 1995: 142).

## Wędrujące wprowadzenie. W odniesieniu do harmonii

Narrator ballady literackiej nie ma z góry żadnej wiedzy i *de facto* razem z nami przeżywa (i współprzeżywa) „dramat akcji” i „dramat poznania”. Swoją niewiedzę manifestuje od początku, np. „Jakież to chłopiec”, „Kto jest dziewczyna? – ja nie wiem” lub „Jakież Państwo tam w koło?”. Warto przyrzeć się tym sformułowaniom w kluczu charakterystyki spektaklu, czyli „wystawienia akcji jako trwającego i odbywającego się przed oczami widzów”. Widzowie oglądają taką „dramatyzowaną” balladę, opierając się na prowizorycznym i pospiesznym rozumowaniu narratora, więc nie zawsze jest jasne, dokąd są prowadzeni.

Podobna niepewność co do kierunku przebiegu harmonicznego pojawia się we wstępie *Ballad* Chopina. W op. 23 nie można z góry przewidzieć, że początkowy akord As-dur (t. 1–2) wyewoluuje w akord, który dla tematu A, utrzymanego w tonacji g-moll (od t. 8), jest akordem neapolitańskim.

[Przykład 8] op. 23, t. 1–11

The musical score for Chopin's Ballade in G minor, Op. 23, measures 1-11. It is written for piano in G minor (one flat) and 3/4 time. The score is divided into three sections: 'Largo' (measures 1-4), 'pesante' (measures 5-7), and 'Moderato' (measures 8-11). The 'Largo' section starts with a forte (f) dynamic and a 'pesante' marking. The 'Moderato' section starts with a piano (p) dynamic. The score shows a complex harmonic progression, including a Neapolitan chord (F major) in measure 8.

Również w op. 52 (jak w op. 23) nie ma pewności, czy wprowadzenie jest w C-dur, czy w F-dur. Nawet tonacja f-moll tematu A (od t. 8) zmienia się potem w As-dur. Analogiczna płynność tonalna manifestuje się w op. 47, gdy pojawia się temat B.

W przypadku op. 38 nie ma wprowadzenia, a partytura zaczyna się od tematu A (F-dur), toteż tonacja z początku wydaje się wyraźna [Przykład 9], jednakże temat A przechodzi w a-moll w ostatniej części, a cała ballada kończy się zgoła nietypowo. Swoista wolta uświadamia słuchaczom oraz interpretatorom *Ballady*, że F-dur w jej pierwszej części było tylko „fikcją” [Przykład 10].

[Przykład 9] op. 38, t. 1–10

Andantino  
sotto voce  
F:

[Przykład 10] op. 38, t. 197–204

8-  
197 tempo primo  
(cresc.) - - fz pp  
a:  
201

Balladowa struktura „dramatyzowana”, zwieńczona niespodziewanymi, a także niezadko budzącymi grozę zakończeniami, których nawet narrator tekstu nie jest świadomy – podobnie jak nie jest świadom całego przebiegu akcji – to jedna z najważniejszych cech wspólnych między balladą literacką pierwszej połowy XIX wieku a układem strukturalno-formalnym czterech *Ballad* Fryderyka Chopina.

## Zakończenie

W tym studium najistotniejsze pozostawały dla mnie dwie cechy definicyjne dramatu (i dramatyzacji): „mimetyczny opis ludzkich działań” oraz „sceny rozgrywające się przed oczami widzów”. Z perspektywy wyznaczanych przez te dwie cechy wpieryw zbadalam w artykule pierwiastki dramatyzacyjne ballad literackich, a następnie zweryfikowalam, czy podobne elementy strukturalno-formalne występują również w czterech *Balladach* Chopina: op. 23, op. 38, op. 47 i op. 52.

Jeśli chodzi o pierwszy punkt, naśladowanie ludzkich działań poprzez tekst to element wspólny już dla eposów czasów starożytnych – jak argumentowali Platon i Arystoteles. Również dlatego związek między główną postacią i siłą opozycyjną pozostaje istotny podczas analizowania elementów epizacji tekstu w balladach. Z drugiej strony, takie atrybuty gatunku balladowego, jak „narrator naiwny” lub „ograniczenie widzialnej przestrzeni”, pokazują konkretne elementy nie tylko pożądane, ale i niezbędne dla „sceny [dziejącej się] na oczach ludzi”, i choćby dlatego także pozostają to czynniki, które dodatkowo wzmacniają indywidualność dramatyczną.

W *Balladach* Chopina literacka technika ballady została zinterpretowana jako „zastój oraz spięcie przez temat A i temat B” (jak w literaturze główna postać i jej siła opozycyjna), szereg „od jednej nuty do tematu” (co nawiązywać może do literackiego obrazowania przestrzeni) i „wędrujące wprowadzenie” (dające się porównywać z modelowaniem narracji naiwnej w balladzie literackiej). Właśnie te trzy punkty są cechami, które oddają najbardziej „dramatyczne” aspekty *Ballad* Chopina, zarówno dla tych, którzy je grają, jak i dla tych, którzy tylko ich słuchają: zaskoczenie czy dreszcz, którego doświadczają „tu i teraz”.

W artykule omówiłam aspekty „dramatyzacyjne” jako czynniki rodzajowo-gatunkowej „troistości” wspierające balladę, jak twierdzą Zgorzelski i Opacki. Oznacza to jednak, że analiza musi pozostawać niepełna: także elementy epickie i liryczne wymagałyby w *Balladach* Chopina gruntownego przebadania. Dopiero złożona analiza porównawcza bardziej przekonująco wykazałaby, że *Ballady* mają strukturę równoległą do balladyki literackiej epoki<sup>2</sup>.

## Bibliografia

- Bellman, Jonathan D. 2010. *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*. Oxford: Oxford University Press.
- Cegielski, Hipolit 1845. *Nauka poezji: zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcenniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*. Poznań: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego.
- Chopin, Fryderyk 2017. „Do Wojciecha Grzymały w Paryżu, Marsylia, [27] marca [1839]”. W: Zofia Helman [&] Zbigniew Skowron [&] Hanna Wróblewska-Straus. *Korespondencja Fryderyka Chopina*. T. 2, cz. 2: 1838–1839. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Chopin, Fryderyk [&] Emilia Chopin 1856. „Omyłka, czyli mniemany filut. Komedia wierszem”. [Przedruk] Kazimierz Władysław Wójcicki. W: *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*. T. 2. Warszawa: Samuel Orgelbrand.
- Cohn, Ruby 1993. *Dramatic Poetry*. W: Alex Preminger [&] Terry V. F. Brogan (ed.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Cone, Edward T. 1995. „Ambiguity and reinterpretation in Chopin”. W: John Rink [&] Jim Samson (ed.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cysewski, Kazimierz 1994. *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Słupsk: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku.

<sup>2</sup> Zajmowałam się tym we własnym studium w języku japońskim (Matsuo 2019). Rozprawa przedstawiała wyniki rozległej analizy trzech aspektów wpływu ballady literackiej na fortepianową: epiki, liryki i dramatu.

- Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts: Mit 75 Notenbeispielen, 91 Abbildungen und 2 Farbtafeln*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Inglot, Mieczysław 2007. *Romantyzm: Słownik literatury polskiej*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Jędrzejewiczowa, Ludwika M. [ & ] Izabella Barcińska 1836. *Pan Wojciech: wzór pracy i oszczędności*. Warszawa: Józef Węcki.
- Korzeniowski, Józef 1829. *Kurs poezji*. Warszawa: N. Glücksberg.
- Leyko, Małgorzata 2012. „Dramat”. W: Grzegorz Gazda (red.). *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Matsuo, Risa 2019. *Chopin no Shigaku (Chopin's Poetics – From Literary Ballade to Piano Ballade)*. Tokyo: Misuzu Shobo.
- Mickiewicz, Adam 1998. *Dzieła*. Oprac. Czesław Zgorzelski. T. 1: *Wiersze*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Opacki, Ireneusz [ & ] Czesław Zgorzelski 1970. *Ballada*. Maria Renata Mayenowa [ & ] Zdzisława Kopczyńska (red.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Parakilas, James 1992. *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Samson, Jim 1998. *Chopin: “The Master Musicians” Series*. Stanley Sadie (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Witwicki, Stefan 1822. „Xenor i Zelina”. *Pamiętnik Warszawski*. T. 2. Kazimierz Brodziński [ & ] Fryderyk Skarbek [ & ] Józef Karol Skrodzki (red.). Warszawa: Drukarnia Jego Ces. Królew. Mości Rządowej. 243–250.
- 1824. *Ballady i romanse*. T. 1. Warszawa: Litog. A. Brzeziny.
- 1830. „Samson”. W: *Poezje biblijne*. Warszawa: Drukarnia Kommissii Rząd. W. R. i O. Publ.
- Zaleski, Józef B. 1822. „Lubor”. *Pamiętnik Warszawski*. T. 2. Kazimierz Brodziński [ & ] Fryderyk Skarbek [ & ] Józef Karol Skrodzki (red.). Warszawa: Drukarnia Jego Ces. Królew. Mości Rządowej.
- 1824. „Ukaranie. Dumka Ukraińska”. *Jutrzenka: Rocznik Poezji w upominku płci piękney na rok 1824*. Warszawa: A. Brzezina.
- Zgorzelski, Czesław [ & ] Ireneusz Opacki 1962. *Ballada Polska*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.