

Czekanowska, Anna

Z życia nauki i życia Towarzystwa : Fryderyk Chopin : Struktura mitu - mistrzostwo formy czy nowa propozycja programu

Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego 62, 63-68

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Czekanowska

FRYDERYK CHOPIN STRUKTURA MITU – MISTRZOSTWO FORMY CZY NOWA PROPOZYCJA PROGRAMU

Refleksja Chopinowska koncentruje się albo na aspektach nowatorskiej formy tego kompozytora, albo na odbiorze psycho-społecznym tej powszechnie uwielbianej, jakkolwiek trudno dostępnej dla przeciętnie wykształconego słuchacza muzyki.

Pozorną łatwą dostępność przekazu chopinowskiego próbowano interpretować na różne sposoby. Wskazywano na uniwersalny charakter pobudzanych przez tę muzykę skojarzeń, czy też na uwarunkowania psychofizjologiczne wielu pomysłów muzycznych odwołujących się do podstawowych reakcji i procesów (np. poruszania się czy oddechu – Otlich 1958). Innymi słowy podkreślano wyraźne oddziaływanie muzyki Chopina na podświadomość odbiorcy, czyli na pokrewieństwo ze strukturą mitu (Langer 1951) i jej beczcasowością.

Wybitni znawcy struktury mitu, a zwłaszcza muzykolodzy (Tarasti 1978) nie zajmują jednak jednoznacznego stanowiska na ten temat. Muzyka Chopina nie jest bowiem w oczywisty sposób programowa, na wzór łatwo dających się analizować pod tym względem utworów Franciszka Liszta, kompozytorów rosyjskich, czy Ryszarda Wagnera. Bezpośrednich odniesień do mitów czy legend w muzyce Chopina nie znajdujemy, a tak często nadużywane kojarzenie ballad chopinowskich z balladami Mickiewicza budzi wiele zastrzeżeń.

O związkach ze strukturą mitu wnioskujemy jedynie pośrednio wskazując na głębokie prawa generujące strukturę tej muzyki, na jej beczcasowość i sposób rozwiązywania węzłów dramatycznych¹, o czym zdają się świadczyć profile przebiegu dramatycznego eksponujące zawieszenia i figuracje, aż do ostatecznego wygasania procesu. W muzyce Chopina nie brak jednak i bardzo gwałtownych, niemal eksplodujących napięć. Wszystkie wskazane odniesienia są jednoznacznie adresowane do sfery doznań emocjonalnych odbiorcy, a ich kanwą jest nie snucie myśli, a pobudzanie skojarzeń. Wynikiem tego typu przekazu jest maksymalne wykorzystanie czynnika nastroju, dzięki któremu kształtuje się wizje zarówno określonych

obrazów, jak i sytuacji. Doskonałym dokumentem wizjonerskiego mistrzostwa muzyki Chopina są listy Klary Wieck (Schumann 1914) zafascynowanej jego muzyką i kreowanymi przez nią obrazami². Współcześni Chopinowi komentatorzy jego dzieła często odwołują się do pobudzanych przez muzykę skojarzeń często używają metafor³, pisząc o „grających w odległości orkiestrach ludowych“, czy o „odgłosach pędzącej husarii“. Jakkolwiek bardzo krytycznie podchodzilibyśmy do tych opisów i nie uważalibyśmy ich za naiwne są one dokumentem odbioru przez słuchacza i wyjaśniają w znacznym stopniu podstawy sukcesu tej przecież trudnej i nowatorskiej struktury muzycznej, która jednocześnie była w stanie zafascynować zarówno słabo przygotowanego słuchacza, jak i też przedstawicieli odległych kultur. Obserwowany dziś sukces muzyki Chopina w Japonii jest tego zjawiska najlepszym dowodem. Jak twierdzi wielu muzyków nie polskiego pochodzenia, których miałam możliwość indagować, istotą przekazu Chopina jest jego głęboko osobiste zaangażowanie, dzięki któremu niemal każdy odbiera tę muzykę jako bezpośrednio do niego adresowaną.

Wnikliwe poszukiwania źródła sukcesu Chopina odwołują się do wskazanego powyżej uwarunkowania przez psycho-fizjologiczną naturę zjawisk. Zdaniem Marii Ottich (1958), Chopin badał starannie zarówno proces oddechu zwłaszcza u śpiewaków⁴, jak i ruchy rąk pianisty, w tym odruchy własne. Można również przypuszczać, że odnosiło się to i to gestów tanecznych, tak przecież wyraźnych w jego miniaturach i cyklach, a najlepiej scharakteryzowanych przez Helenę Windakiewiczową (1926) jako „hołupcowe“ czy „wirowe“, a więc odnoszone do konkretnych zachowań tanecznych.

Tak jak trudno jednoznacznie określić stosunek muzyki Chopina do struktury mitu, tak nie łatwo wyjaśnić tajemnicę jednoczesnego jej odniesienia do doznań ogólnoludzkich, jak i do sytuacji jednoznacznych, w tym również narodowych. Nikt nie neguje, iż muzyka Chopina ma jednoznacznie charakter polski głęboko zakorzeniony w specyficznej dla Polaków sferze doznań emocjonalnych, tak przecież innych od rosyjskich czy niemieckich, żeby wskazać tylko na przykłady muzyki najbliższych sąsiadów. Ta apelująca do doznań uniwersalnych muzyka jest jednoznaczna w swym charakterze narodowym i specyfice klimatu polskiego. Przypuszczać można, iż sedno tej tajemnicy tkwi w mistrzostwie chopinowskiego dialogu, nawiązywanego przez kompozytora na różnych poziomach i adresowanego do zgoła odmiennych odbiorców. W konsekwencji muzyka Chopina jest przede wszystkim głęboko humanistycznym dialogiem, możliwym dzięki wskazanym powyżej uwarunkowaniom psycho-fizjologicznym, a uzupełnianym przez specyficznie zakodowane treści programowe, które odnieść można do konkretnych sytuacji. Jest to muzyka bardzo indywidualna

co znamienne dla epoki Romantyzmu, a jednocześnie nie obojętna i na treści różnie pojmowanych społeczności, w tym przede wszystkim wspólnoty narodowej.

Jest faktem powszechnie znanym, iż mistrzostwo Chopina nie mogło być w sensie profesjonalnym percypowane przez współczesnych, a zwłaszcza przez rodaków zamieszkałych w prowincjonalnej Polsce. Stąd wiele nieporozumień, postrzeganych zwłaszcza na przykładzie nieudolnych prób naśladownictwa jego wzorów, jak też wielu nieporozumień ówczesnej krytyki. Trudno zresztą nie wspomnieć o trudnościach kształtowania refleksji chopinowskiej w trudnych warunkach ówczesnej Polski znajdującej się pod zaborami. Intuicyjne wyczucie wartości tej muzyki i jej odniesień narodowych nigdy jednak nie było negowane, tak samo jak instynktowne wyczucie bliskiej z tą muzyką łączności. Niemniej jednak tymi, którzy kształtowali tradycję chopinowskiej szkoły pianistycznej byli cudzoziemcy (zwłaszcza Carl Mikuli), podobnie jak ci którzy przejęli idee nowych jego form np. ballady (Johann Gottfried Loewe, Johannes Brahms), mistrzostwa warsztatu kompozytorskiego (Claude Debussy, Aleksander Skriabin), czy nawet profesjonalnej krytyki. Jest faktem znanym, iż nawet początków instytucjonalnie utrwalonego kultu Chopina należy doszukiwać się w działalności Rosjanina Mileva Bałakirewa⁵. Instynktowne poczucie duchowej wspólnoty z dziełem Chopina było jednak zawsze głęboko zakorzenione w społeczeństwie polskim i nie mogły temu zapobiec żadne manipulacje wrogich sił zaborczych⁶. Nie bez przyczyny w okresie okupacji hitlerowskiej istniał surowy zakaz wykonywania dzieł Chopina przez Polaków⁷.

Profesjonalna (muzykologiczna) krytyka muzyki Chopina koncentruje się przede wszystkim na nowatorstwie jego struktury muzycznej i na sile jej integracji. Analitycy⁸ tej twórczości zwracają uwagę na ugruntowanie struktury chopinowskiej we wzorach klasycznych, wskazując na znaczenie muzyki Bacha, Mozarta i Beethovena oraz na zachowanie klasycznych proporcji formy, przy jednoczesnym jej przeobrażeniu dzięki przyznaniu czynnikom harmonicznym dominującej roli i zasadniczym ich przekształceniu (Chomiński 1963). To zasadnicze przeobrażenie⁹ struktury muzycznej umożliwiło doskonałe odzwierciedlenie kształtowanych napięć emocjonalnych i ujawniło nowe możliwości ich rozwiązania. Osiągnięcia przeobrażonej harmoniki, jakkolwiek wciąż nie pozbawione klasycznej logiki pozwoliły znacznie lepiej oddziaływać na reakcje odbiorcy umożliwiając nawiązanie z nim bezpośredniego dialogu co zadecydowało o ogromnym sukcesie muzyki Chopina. Wnikliwa analiza (Czekanowska 1990a) wskazała na

znaczenie zasad artykulacji i frazowania stanowiących podstawę komunikacji ze słuchaczem. Okazało się, iż osobliwości przekazu mają znaczenie większe, aniżeli motywy muzyczne i że dzięki ich wyeksponowaniu stał się możliwy bezpośredni przekaz archetypów sytuacji i zachowania, a pośrednio kształtowania wizji.

To nowatorskie podejście stało się punktem wyjścia do odmiennie pojętej stylizacji folkloru nie ograniczonej do cytowania motywów, lecz do wyartykułowania zasad ich wykonania i kreowanego na tej podstawie dialogu. Tak odmiennie pojęta stylizacja folkloru umożliwiła kształtowanie różnych programów w tym również programu narodowego, który w wieku XIX zdobył wyjątkowe znaczenie. Nowe podejście do stylizacji wiodło z kolei do wykształcenia koncepcji poematu zasygnalizowanego w twórczości Chopina przez Poloneza-Fantazję (op.61), a podjętego następnie przez wielu kompozytorów drugiej połowy XIX wieku.

Tak pojęty program narodowy adresowany nie tyle do konkretnych utworów czy tematów, ale do sytuacji i związanej z nimi ekspresji pozwolił na ukształtowanie nowej koncepcji stylu, w tym stylu narodowego. Ten ostatni pojmuje się dzisiaj jako manifestację określonych zasad dialogu tak interpersonalnego, jak i odwołującego się do zachowań społecznych¹⁰, m.i. do ekspresji i impulsów kinetycznych tkwiących w folklorze. Stylizacja folkloru polskiego pozwoliła Chopinowi wydobyć specyfikę lapidarnych, choć maksymalnie nasyconych wyrazowo formuł często zresztą przedstawianych wertykalnie jako współbrzmienia (Lissa 1963). Pozwoliła również na wydobywanie cech nastrojowości polskiej wraz ze znamioną dla nich fluktuacją i niedookreśleniem, przy jednoczesnym uwarunkowaniu przez wyartykułowane sytuacyjnie rytmy.

Wnikliwa lektura życiorysu i korespondencji Chopina pozwala nie tylko obserwować proces dojrzewania stylu artystycznego kompozytora, ale i jego koncepcji ujawniających głęboki dramatyzm jego samotności i tęsknotę za krajem. Bez pełnego uwzględnienia tego osobistego dramatu nie sposób zrozumieć sztuki Chopina. Wypowiedzi kompozytora na temat stanu jego nerwów¹¹ oraz głębokiej rozpacz¹² dobrze dokumentuje piśmiennictwo nasuwając przypuszczenie, iż przymusowe oddalenie i nostalgia wpłynęły w sposób zasadniczy na mistrzostwo wypowiedzi artystycznej. Izolacja od rodziny i kraju oraz głęboka tęsknota stały się jednocześnie katalizatorem i filtrem, oddziaływującym na dokonywanie wyborów i krystalizację wypowiedzi artystycznej. Odległy kraj stał się wyidealizowanym i beczasowym mitem.

Literatura

- Chomiński J.: *Die Evolution des Chopinschen Stils*, [w:] *The Book of the First International Congress devoted to the Works of F.Chopin*, (red.) Z.Lissa, Warszawa 1963.
- Chomiński J.: *Fryderyk Chopin*, PWM, Kraków 1980.
- Czekanowska A.: *Das Phaenomen Chopin in der Musikgeschichte des 19.Jahrhunderts*, [w:] Czekanowska A.: *Studien zum National Stil der polnischen Musik*, Bosse Verlag, Regensburg 1990a.
- Czekanowska A.: *The Concept of National Style in Polish Music: a Reassessment*, [w:] tejże, *Polish Folk Music: Slavonic Heritage – Polish Tradition – Contemporary Trends*, Cambridge University Press, 1990b.
- Langer S.: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New York 1951.
- Levi-Strauss C.: *Anthropologie Structurale*, Paris 1958.
- Lissa Z.: *Beethovens Einfluss auf den Klaviersatz Chopins*, [w:] *Beethoven – Symposium*, Veröffentlichungen der Kommission fuer Musikforschung, zesz.12, (red.)E.Schenk, Wien 1971.
- Lissa Z.: *Zur Genesis des Prometheuschen Akkords bei A.N.Skriabin*, [w:] „Musik des Ostens“, vol.II, 1963.
- Ottich M.: *Chopins Klavierornamentik*, „Annales Chopin“, vol.III, Warszawa 1958.
- Schumann Robert, *Gesammelte Briefe und Schriften*, vol.II,(5)_Leipzig 1914.
- Shapiro M.A.: *Style*, [w:] *Anthropology Today* (red.A.Kroeber), Chicago 1956.
12. Szulc M.A., *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, Poznań 1873,(2)Kraków 1986
- Tarasti E.: *Myth and Music*, Helsinki 1978.
- Tomaszewski M.: *Uwagi o ewolucji stylu u Chopina*, [w:] *Studia Musicologica, Aesthetica, Theoretica, Historica, Festschrift f. Zofia Lissa*, (red.) E.Dziębowska, Kraków 1979.
- Windakiewiczowa H.: *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina*, „Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU w Krakowie, Seria III, vol.16, Kraków 1916.

PRZYPISY

- ¹ Por. definicję struktury mitu (Levi-Strauss 1958)
- ² Np.wizją wkraczających na salę balową Kozaków – por. Schumann 1914)
- ³ Np. słynne przywołanie armat ukrytych w kwiatach
- ⁴ Szczególnie obserwowany u uwielbianej przez niego Konstancji Gładkowskiej
- ⁵ Temu kompozytorowi zawdzięczamy ideę odbudowy domu w Żelazowej Woli
- ⁶ Publikacje pierwszych polskich książek na temat Chopina np.M.A. Szulca (1873) napotykały na ogromne trudności.
- ⁷ Gubernator Frank grywał go podobno codziennie
- ⁸ Por. Lissa 1971, Tomaszewski 1984.
- ⁹ Por. Chomiński 1963.
- ¹⁰ Por. „style is to be understood as „a quality and meaningful expression through which the personality of the artist and the broad outlook of a group are visible (Shapiro 1956) and as „a vehicle of expression within the group, fixing certain values..through the

emotional suggestiveness of forms“, or“ the manifestation of a culture as a whole“ Finally, as „the visible sign of unity“ (por. Czekanowska 1990 b).

¹¹ Por. wypowiedzi na temat lęków wyładowywanych poprzez twórczość“ po powrocie do domu bombardując fortepian“ cyt. za Tomaszewski 1979

¹² „cały wieczór pieśni z kraju nad Wisłą grałem i nuciłem, gdyż obawiam się że zapomnę jak w kraju grają“, cyt. za Chomiński 1980.