Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21

10.2478/umcsart-2013-0013

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XI, 2 SECTIO L 2013

Instytut Kultury i Sztuki Muzycznej Uniwersytetu Zielonogórskiego

ANDRZEJ TUCHOWSKI

# *Od liryki do ekstazy: Chopinowskie repryzy-apoteozy i ich analogie w twórczości Liszta*

From the Lyrical to the Ecstatic: Chopin's Reprise-Apotheoses and Their Analogies in the Works of Liszt

W swej monografii życia i twórczości Sergiusza Rachmaninowa Max Harrison opisuje słynną finałową kulminację *II Koncertu fortepianowego c-moll* jako: „apoteozę szeroko płynącej melodii typu «drugi temat» – melodii tak często spotykanej w rosyjskiej muzyce romantycznej"[1]. Niewątpliwie rzeczona melodia, oparta na szeroko rozpiętych, ekspansywnych łukach, wyrazista i emocjonalna, należy zarówno do typowo rosyjskich, jak i typowo Rachmaninowskich, stanowiąc – z jednej strony – jeden z przykładów własnej strategii kompozytorskiej w zakresie *unendliche Melodie* w twórczości rosyjskiego mistrza. Z drugiej jednak strony, ekstatyczna apoteoza jako dramaturgiczny cel i zarazem finałowy „gest pożegnalny" tego wyjątkowego koncertu zdaje się mieć więcej wspólnego z głównym prądem europejskiego romantyzmu niż z samą rosyjską tradycją muzyczną. Czym bowiem jest muzyczna „apoteoza"? Termin ten, oznaczający rodzaj „ubóstwienia", jest dość powszechnie stosowany w opisie muzyki, szczególnie zaś w odniesieniu do prezentacji myśli muzycznej w sposób podniosły, uroczysty, z zastosowaniem pełnego aparatu wykonawczego, z dużą siłą brzmienia, na ogół nadającego takiej

[1] M. Harrison, *Rachmaninoff – Life, Works, Recordings*, Londyn – Nowy Jork 2005, s. 98.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



prezentacji charakter potężnej kulminacji, dominującej nad całą dotychczasową narracją muzyczną dzieła. Określenie to opiera się więc na skojarzeniach łączących fizyczno-akustyczne cechy muzyki zarówno z kunsztem retoryczno-oratorskim, jak i z konwencjonalnym wyobrażeniem bóstwa, które przecież nie może prezentować się inaczej niż na wyżynach majestatu i potęgi.

Wydaje się, że jednym z pierwszych twórców muzyki, którzy wyżej opisany zabieg kompozytorski skojarzyli właśnie z apoteozą, był Hector Berlioz. Widać to w części *Apotheose* wieńczącej jego monumentalną *Grande Simfonie Funebre*. Jednakże tematem niniejszego studium jest specyficzny rodzaj metamorfozy tematycznej, w wyniku której początkowo liryczny temat przeobraża się w swoje *alter ego* o charakterze ekstatycznym bądź heroicznym, podniosłym, i które zazwyczaj pojawia się jako ostateczna kulminacja dzieła.

W przypadku późnoromantycznych koncertów fortepianowych zdaje się zachodzić uderzająca zbieżność. Otóż owa metamorfoza wiodąca od liryzmu do ekstazy występuje jako wspólna cecha formalno-ekspresyjna w tych dziełach owego gatunku, które odniosły niewątpliwy sukces artystyczny mierzony niesłabnącym zainteresowaniem tak wykonawców, jak koncertowej publiczności całego świata, i zarazem okazały się niezwykle „wpływowymi" w zakresie ich kulturotwórczego działania[2]. Ujmując je w kolejności powstania, są to: *Koncert fortepianowy a-moll* Edwarda Griega (1868), *I Koncert fortepianowy b-moll* Piotra Czajkowskiego (1876), wspomniany *II Koncert fortepianowy c-moll* Sergiusza Rachmaninowa wraz z jego *III Koncertem d-moll*. Inną uderzającą zbieżnością jest fakt, iż autorzy wszystkich wymienionych koncertów fortepianowych byli znani jako wielbiciele i kontynuatorzy tradycji Liszta lub Chopina bądź obu mistrzów romantyzmu[3].

To właśnie Grieg – znany jako „Chopin Północy" – był prawdopodobnie pierwszym kompozytorem, który zastosował omawiane rozwiązanie ekspresyjno-formalne na gruncie koncertu fortepianowego. Z kolei Liszt – z którym w czasie swych młodzieńczych lat utrzymywał Grieg na tyle ożywione kontakty artystyczne, iż mógł mienić się jego uczniem – najwyraźniej dostarczył źródła inspiracji. Teza ta wydaje się wysoce prawdopodobna, jeśli zważymy znaczący wpływ Lisztowskich *Preludiów* na twórczość kolejnych generacji europejskich kompozytorów, nie wspominając już o wielce inspirującej tendencji przenoszenia dramaturgiczno-formalnej koncepcji te-

[2] Chodzi zarówno o wpływ na dalszy bieg historii muzyki, jak i na inne sfery kultury – np. na rozwój dwudziestowiecznego filmu fabularnego, w czym udział *II Koncertu fortepianowego* Rachmaninowa jest na tyle znaczący, iż tematyka ta zasługuje na odrębne studium.

[3] Spośród wymienionych kompozytorów najmniej związany z Chopinem wydawał się Czajkowski, najsilniej zaś Rachmaninow, znany również jako mistrzowski interpretator dzieł Chopina. Natomiast Liszt miał jednakowo silny wpływ na wszystkich wymienionych kompozytorów.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



goż poematu symfonicznego na inne formy i gatunki, a w tym – na formę koncertu fortepianowego. Tu jednak nasuwa się pytanie: czy kojarzona z Lisztem koncepcja finałowej repryzy-apoteozy, tak wyraziście objawionej w poemacie symfonicznym *Preludia*, nie była w znacznym stopniu antycypowana przez Chopina? Pojawia się ona bowiem w tych spośród Chopinowskich form, które powstały w silnym związku z romantyczną ideologią artystyczną i które – co szczególnie interesujące – w toku historii recepcji dzieł Chopina wyróżniały się wyjątkowo częstymi literackimi skojarzeniami. Zważmy, że np. *Barkarola Fis-dur* Chopina interpretowana była przez autorów reprezentujących różne czasy, kultury i odrębne podejścia do muzyki, jednak wszyscy oni – Maurice Ravel[4], Jarosław Iwaszkiewicz[5], Karol Stromenger[6], John Scott Rink[7], Jim Samson[8], Maria Piotrowska[9] i Artur Szklener[10] – słyszeli w tej muzyce „apoteozę", jakkolwiek nie wszyscy tak samo owo pojęcie rozumieli.

Powyższe rozważania nieuchronnie prowadzą nas do dziewiętnastowiecznego Paryża i do Chopina oraz Liszta – dwóch mistrzów romantyzmu, którzy wybrali francuską metropolię na swoje miejsce pobytu, którzy poznali się i zaprzyjaźnili właśnie tam, i których muzyczna współpraca przyniosła artystyczne owoce o ogromnej doniosłości historycznej. Jednakże narodowe konteksty twórczości Chopina powodują, iż Paryż w jego przypadku jawi się nie tylko jako główna muzyczna scena ówczesnej Europy, ale również jako *de facto* duchowa stolica zniewolonej Polski, z całą właściwie elitą polskiego ruchu romantycznego znajdującą po upadku Powstania Listopadowego schronienie właśnie tu.

A zatem celem niniejszego studium jest próba odpowiedzi na następujące pytania:

1. Jak przebiegała ewolucja Chopinowskiej techniki omawianych metamorfoz tematycznych i jaki był jej kontekst formalno-ekspresyjny i estetyczny?
2. Które kategorie techniczno-kompozytorskie mogą być uznane za charakterystyczne dla omawianej techniki?
3. Jak kształtuje się relacja pomiędzy Chopinowską koncepcją „repryzy-apoteozy" a Lisztowskimi finalnymi „syntezami-apoteozami"?

---

[4] M. Ravel, *Les Polonaises, les nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle – Impressions*, "Le Courier Musical", nr 1, 1 stycznia 1910.

[5] J. Iwaszkiewicz, *Barkarola Chopina*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 5.

[6] K. Stromenger, *Mesjanistyczna „Barkarola" Chopina*, „Wiadomości Literackie" 1934, nr 9.

[7] J. S. Rink, *The Barcarolle: Auskomponierung and apotheosis*, [w:] *Chopin Studies*, red. J. Samson, Cambridge 1988.

[8] J. Samson, *The music of Chopin*, Oksford 1985, s. 96.

[9] M. Piotrowska, *Późny Chopin. Uwagi o dziełach ostatnich*, [w:] *Przemiany stylu Chopina*, red. M. Gołąb, Kraków 1993, s. 166-175.

[10] A. Szklener, *Barkarola Fis dur op. 60 Chopina. Pieśń sentymentalna czy romantyczny poemat?*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", Sectio L, Artes vol. VII 2009, s. 77-95.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Wydaje się, że praktyka metamorfoz tematycznych jako alternatywa dla klasycznej procedury przetworzeniowej i złożonych transformacji strukturalnych pojawia się w muzyce wczesnoromantycznej, choć powtórzenia całych myśli muzycznych przyobleczonych w zmienioną szatę fakturalną i dynamiczną pojawiają się – rzecz jasna – wcześniej[11]. Jeśli chodzi o mistrzowską tradycję muzyczną bliską Chopinowi, warto zauważyć, iż omawianą praktykę antycypował Mozart w orkiestrowej ekspozycji I części *Koncertu fortepianowego c-moll* KV 497, gdzie początkowo zaprezentowany, tajemniczo brzmiący i silnie schromatyzowany temat główny urasta wkrótce do dramatycznych rozmiarów. Jeszcze dalej w tym kierunku poszedł Beethoven w finale *IX Symfonii*, gdzie obserwujemy stopniowe „wzrastanie" tematu *Ody do radości* od pierwotnej monodycznej i przyciszonej prezentacji w partiach kontrabasów aż do jej triumfalnego, pełnego objawienia się w *tutti*. W tym przypadku żadną miarą nie możemy mówić jedynie o zabiegu głośniejszego i odzianego w masywniejszą szatę instrumentalną powtórzenia tematu: ideowe podteksty *IX Symfonii* skojarzone z jej budową formalną zdają się głosić wyraziste przesłanie, którego zasadniczym nośnikiem jest właśnie muzyczna apoteoza tematu *Ody*: to przecież ekstatyczna radość ma być gwarantem powszechnego bratania się ludzkości.

Jednakże w żadnym z wymienionych przypadków nie może być mowy o przemianie, której punktem wyjścia jest liryka, punktem docelowym zaś finalna apoteoza mająca formalne cechy repryzy. I właśnie ta nowatorska i bardzo później inspirująca dla kolejnych generacji kompozytorów postać omawianej techniki pojawia się w dziełach Chopina. Jeśli wykluczymy przypadki prostych procedur repetycyjnych z zastosowaniem głośnej prezentacji myśli muzycznej tuż po jej przyciszonym wprowadzeniu, jednakże bez znaczących zmian fakturalnych, zauważamy, iż opisywana praktyka jest ograniczona wyłącznie do: 1) do dzieł reprezentujących dojrzałą twórczość Chopina – a zatem omawiane tematyczne metamorfozy pojawiają się w dziełach skomponowanych po przyjeździe kompozytora do Paryża; 2) do tych form i gatunków, które mieszczą się w kategorii opisywanej przez Emila Bosqueta jako *poemes pianistique*[12], przez Mieczysława Tomaszewskiego zaś, jako romantyczne gatunki narracyjno-dramatyczne[13].

Jeśli zatem spojrzymy na listę dzieł Chopina, zauważamy, iż tematyczne metamorfozy wiodące od liryki do ekstatycznych apoteoz można zauważyć w pięciu

[11] Zwłaszcza w przypadku zastosowania techniki wariacyjnej na gruncie cyklu symfonicznego – jak choćby w II części słynnej *Symfonii nr 94 „Z uderzeniem w kocioł"* Józefa Haydna, gdzie temat pojawia się m.in. w postaci marsza wojskowego.

[12] E. Bosquet, *Chopin precurseur le poeme pianistique*, "Annales Chopin" 3: 1958, s. 63-67.

[13] M. Tomaszewski, *Chopin Fryderyk*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 2, Kraków 1985, s. 108-192.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



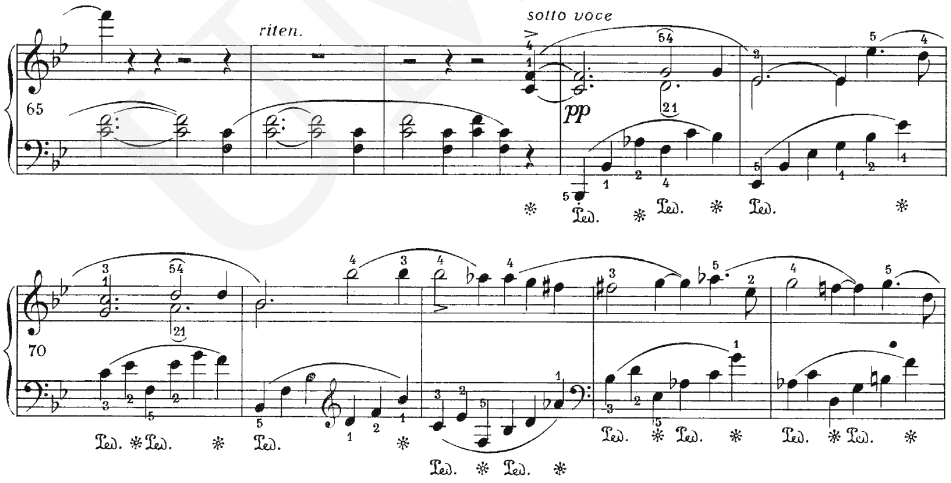
większych formach. Oto one, ułożone w porządku chronologicznym: *I Ballada g-moll* op. 23 (1833), *III Ballada As-dur* op. 47 (1841), *IV Ballada f-moll* op. 52 (1842-1843), *Barkarola Fis-dur* op. 60 (1845-1846), *Polonez-fantazja As-dur* op. 61 (1846).

## Przemiany Chopinowskiej techniki metamorfoz tematycznych – na drodze do krystalizacji koncepcji „repryzy-apoteozy"

### *I Ballada g-moll*

Jak wynika z powyższego zestawienia, pierwszy w twórczości Chopina przykład tematycznej metamorfozy stanowiącej temat naszych rozważań można znaleźć w *Balladzie g-moll*:

Przykład 1a). F. Chopin, *I Ballada g-moll*, t. 65-74, II temat[14].

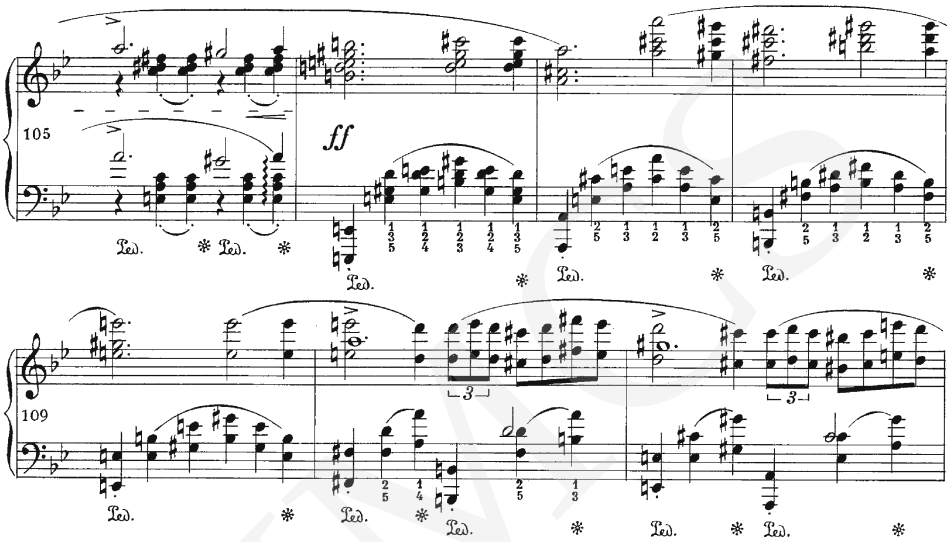



[14] Przykłady nutowe z dzieł Chopina cytowane [za:] Fryderyk Chopin, *Dzieła Wszystkie*, red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Kraków 1949-1961.

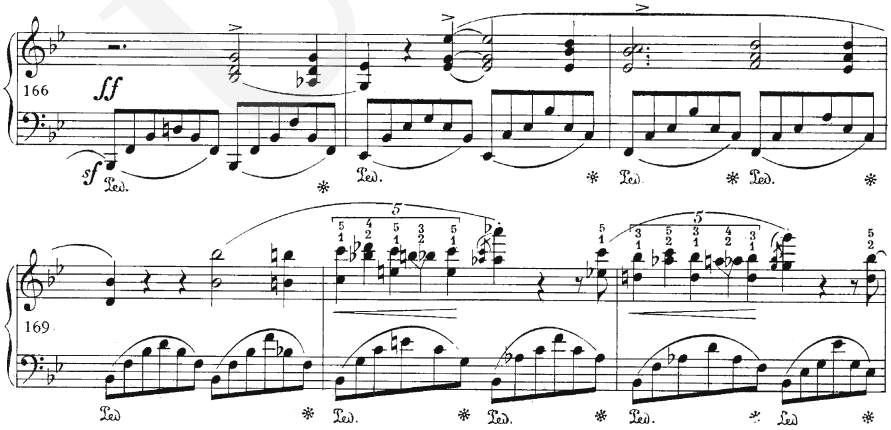
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Przykład 1b). F. Chopin, *I Ballada g-moll*, t. 105-111, pierwsza apoteoza II tematu.



Przykład 1c). F. Chopin, *I Ballada g-moll*, t. 166-171, druga apoteoza II tematu.



Przykład nr 1 ukazuje rodzaj i skalę opisanej metamorfozy. Liryczny, quasi-nokturnowy temat wprowadzony w takcie 67, jako druga z zasadniczych myśli muzycznych dzieła, powraca w takcie 106, jednakże w całkowicie odmiennym upostaciowaniu pod względem faktury i dynamiki dźwięku. Co ciekawie, ogromny kontrast pomiędzy obu prezentacjami zostaje uwydatniony faktem, iż poddana metamorfozie

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



wersja (a więc pierwsza apoteoza) jest zlokalizowana w tonacji A-dur, zatem tak daleko od pierwotnego Es-dur, jak to tylko możliwe w systemie kręgu kwintowego. To *alter ego* drugiego tematu, mające cechy wybitnie heroiczne, a do takiego skojarzenia wydatnie przyczynia się potężna faktura, szeroki diapazon „panoramicznego" brzmienia fortepianu, a także niepowtarzalna brzmieniowość tegoż instrumentu.

Zwróćmy bowiem uwagę, iż o ile w prezentacji lirycznej istotnym zadaniem dla wykonawcy jest pozbawienie fortepianu jego cech „młotkowo-uderzeniowych" i uzyskanie jak największej śpiewności brzemienia (słynny postulat Chopina, aby nauczyć fortepian „śpiewać"), o tyle druga prezentacja, oparta na piętrowych kumulacjach akordów granych z maksymalna siłą dźwięku wręcz, opiera swą wyrazowość właśnie na potędze metalicznych uderzeń – począwszy od basowych „dzwonów" po metaliczne „ciosy" w wyższych rejestrach. Trudno się zatem dziwić, iż te właśnie ikoniczne przymioty brzmieniowości fortepianowej tak doskonale wpisywały się w romantyczno-rycerski aspekt estetyki muzycznej tego okresu i tak bardzo zaważyły na niepowtarzalnym klimacie wyrazowym i trudnościach transkrypcyjnych wielu dzieł Chopina.

Heroiczne *alter ego* drugiego tematu wprowadza aurę triumfu, a zarazem pierwszą kulminację dzieła, jednakże bez osiągnięcia ekspresywnej stabilności. Druga metamorfoza, pojawiająca się wraz z powtórną prezentacją drugiego tematu w takcie 166, przynosi rodzaj „kompromisu": przywrócona zostaje tonacja Es-dur, sam temat zaś ukazuje się w całości i zamknięty zostaje w ten sam zwodniczy sposób, jak jego pierwotna liryczna prezentacja.

Prezentowany diagram 1. demonstruje sieć wzajemnych relacji pomiędzy opisanym powyżej ciągiem metamorfoz a ogólnym ukształtowaniem formalnym. Jak widać, pierwsza metamorfoza w tonacji A-dur jest oddzielona od oryginalnej lirycznej prezentacji tematu pojawieniem się reminiscencji melancholijnego tematu pierwszego (tonacja a-moll, t. 94) – fragment, którego dramaturgiczno-formalną funkcją jest eskalacja napięcia aż do „eksplozji" triumfalnych akordów niespodziewanego pojawienia się A-dur w takcie 106. Wprowadzenie obszarów tonalnych a-moll – A-dur, których główne funkcje harmoniczne nie posiadają wspólnych dźwięków z akordami tonicznymi przeważającego w tym dziele (z punktu widzenia całościowego planu tonalnego) kompleksu: g-moll – Es-dur, zdaje się podkreślać odczucie, że główna apoteoza w tonacji A-dur reprezentuje inny muzyczny świat w stosunku do tonalnego *status quo* całości *Ballady*. Co więcej, dramatyczny gest finalizujący omawianą prezentację tematu zaskakującym *exclamatio*, zdumiewająco – jak zauważył Maciej Gołąb[15] – bliskiemu

[15] Por. M. Gołąb, *O „akordzie tristanowskim" u Chopina*, „Rocznik Chopinowski" 19: 1987, s. 189-198.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



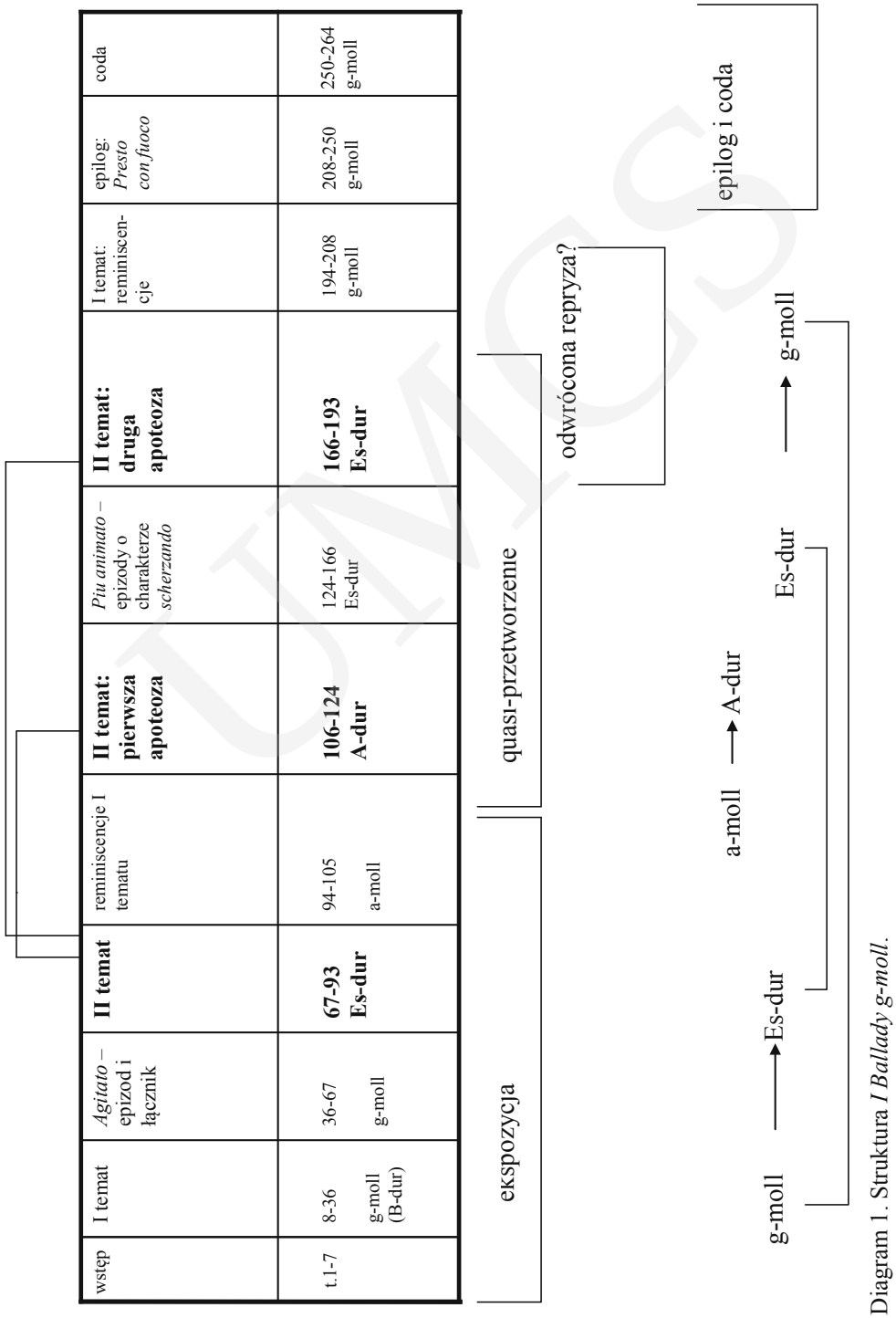



Diagram 1. Struktura *I Ballady g-moll*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21

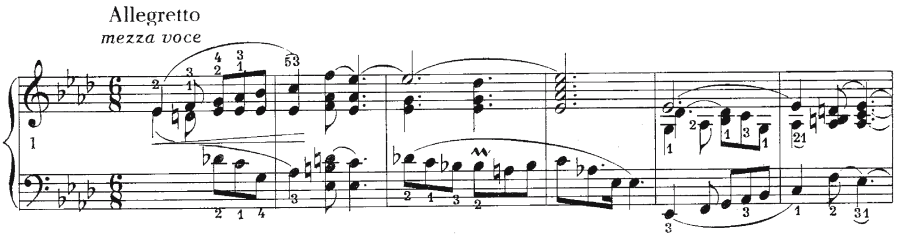


Wagnerowskiemu „akordowi tristanowskiemu", wyzwala żywy ciąg kalejdoskopicznie zmieniających się wirtuozowskich epizodów utrzymanych w charakterze *scherzando*, które to epizody oddzielają główną apoteozę (w tonacji A-dur) od drugiej, pobocznej (Es-dur, t. 166-193). Zwróćmy uwagę, iż jej formalna funkcja nie jest jednak jednoznaczna. Albowiem, jak już nadmieniono powyżej, powrót tonacji Es-dur i prezentacja całości tematu przywodzą skojarzenia z jego oryginalną wersją (wprowadzając w ten sposób pewne cechy repryzowości), podczas gdy triumfalnie brzmiące akordy w partii prawej ręki na tle burzliwych pasaży w lewej przywodzą na myśl ten rodzaj dynamicznego, żywo zmieniającego się dyskursu muzycznego, jaki został wprowadzony – czy też raczej „wyzwolony" – przez „główną apoteozę". Zatem, jak wynika z powyższego diagramu, usytuowanie tematycznych metamorfoz na tle ogólnego planu formalnego *Ballady* wydaje się wskazywać na ich bardziej przetworzeniową niż rekapitulatywną funkcję.

### *III Ballada As-dur*

Przypuszczać można, iż tendencja do wzmocnienia dramaturgicznego efektu omawianych rodzajów metamorfoz tematycznych skłoniła Chopina do wypracowania typu ekstatycznej repryzy, nadającej owej ostatecznej prezentacji charakteru finalnej apoteozy – a więc „ostatniego słowa" całego ciągu muzycznych wydarzeń. Ujmując rzecz w kategoriach Meyerowskiej teorii implikacji-realizacji, rzec można, iż początkowe wprowadzenie tematu lirycznego stało się tu zarazem początkiem ciągu oczekiwań jego dalszych muzycznych „losów" – oczekiwań spełnionych dopiero na końcu dzieła:

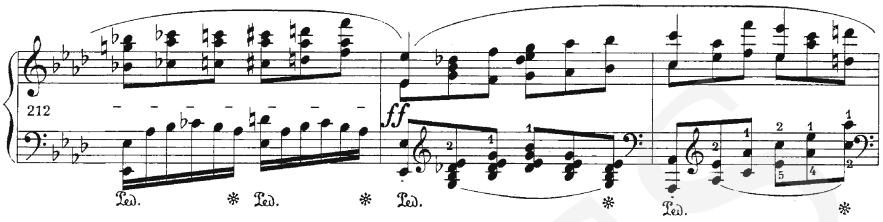
Przykład 2a). F. Chopin, *III Ballada As-dur*, t. 1-6, I temat – faza wstępna.



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Przykład 2b). F. Chopin, *III Ballada As-dur*, t. 212-214, finalna apoteoza I tematu.




W tym przypadku – podobnie jak w *II Balladzie F-dur* – mamy wyraźnie do czynienia z jakąś grą na temat określonej konwencji, przypuszczalnie na temat konwencji lirycznych duetów, być może duetów operowych. Dalszy ciąg rozwoju tego tematu przywodzi na myśl również inną możliwość: być może chodzi o konwencję zarysowaną przez Webera w jego *Aufforderung zum Tanz* (co jest możliwością prawdopodobną, zważywszy popularność tejże konwencji w czasach młodości Chopina, a także podkreślany przez wielu autorów wyraźnie taneczny charakter *Ballady As-dur*).

Jak przedstawiono na diagramie 2. to właśnie inicjalna, wstępna liryczna fraza przechodzi tu metamorfozę i powraca w ekstatycznej postaci w zwartej, krótkiej repryzie stanowiącej ostateczną kulminację całej kompozycji.

Mamy tu zatem zupełnie odmienną dramaturgię i zupełnie inny typ – a nawet „kaliber" – dyskursu muzycznego niż w *Balladzie g-moll*. Nasuwa się nawet pytanie, czy nie można owej finalnej apoteozy – w oczywistym odniesieniu do Wagnerowskiej interpretacji *VII Symfonii* Beethovena – odczytywać w kategoriach „apoteozy tańca"?

### *IV Ballada f-moll*

*IV Ballada* powraca do poważnego, dramatycznego tonu *Ballady g-moll*. Ponownie pojawia się zawieszenie dyskursu muzycznego pomiędzy melancholią i marzycielstwem początku a tragizmem, łącznie z „szaleńczą", niemal upiorną kawalkadą finału. Powraca również koncepcja metamorfozy lirycznego drugiego tematu (zob. przykł. 3).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



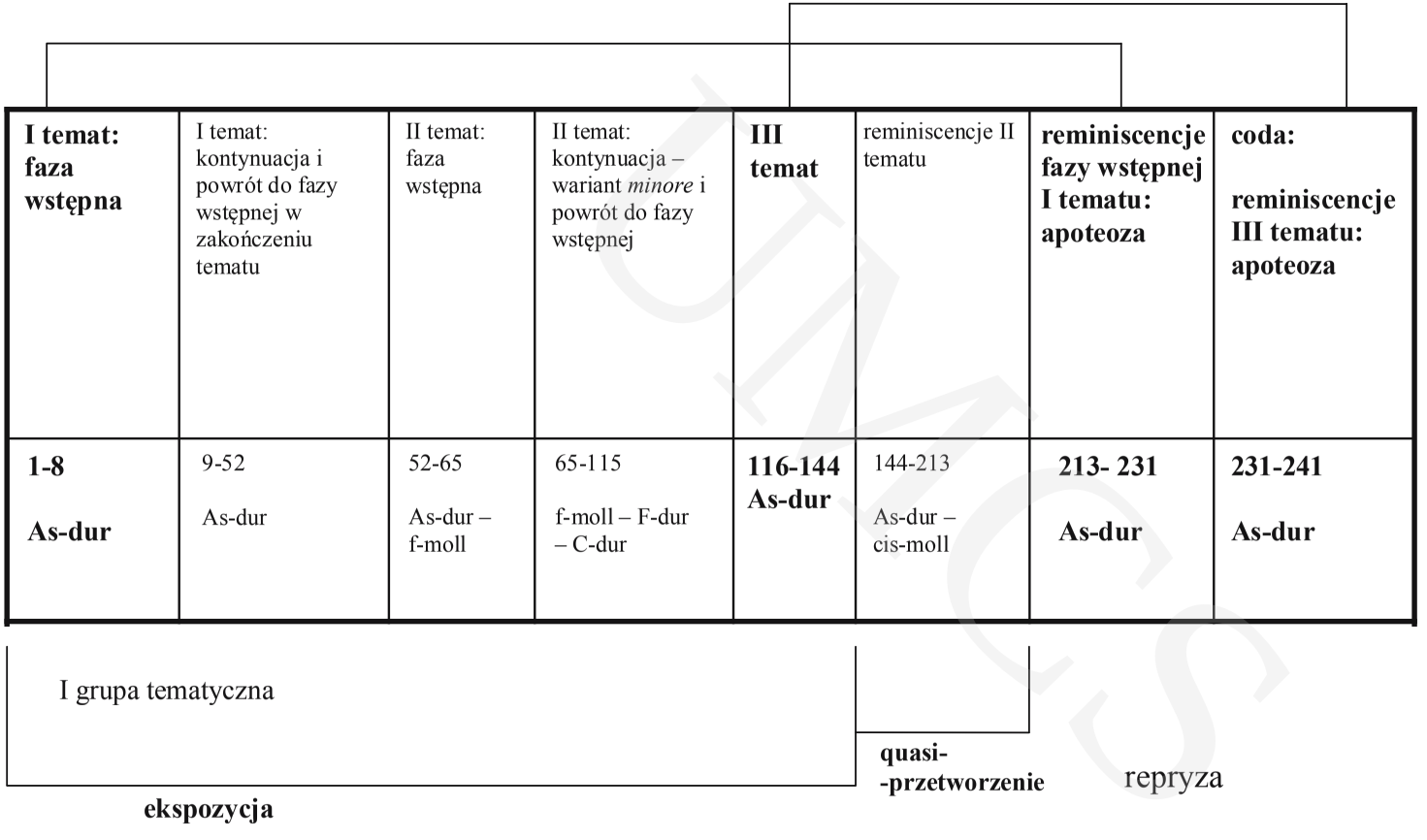
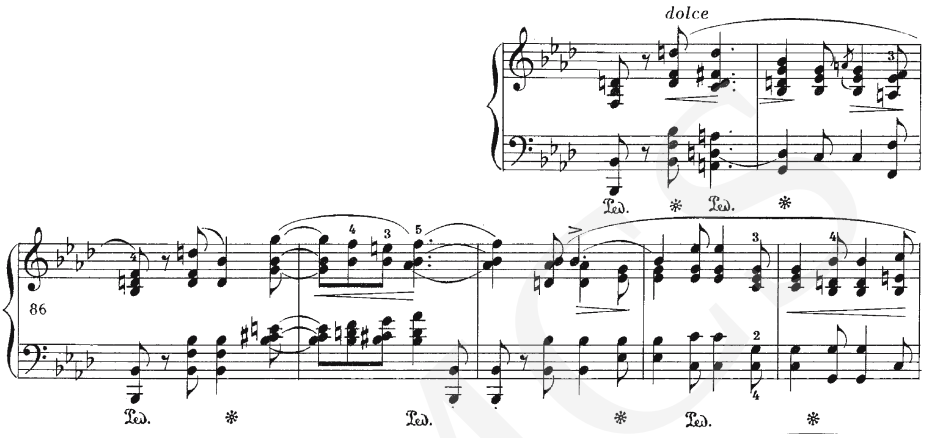



Diagram 2. Struktura *III Ballady As-dur*.

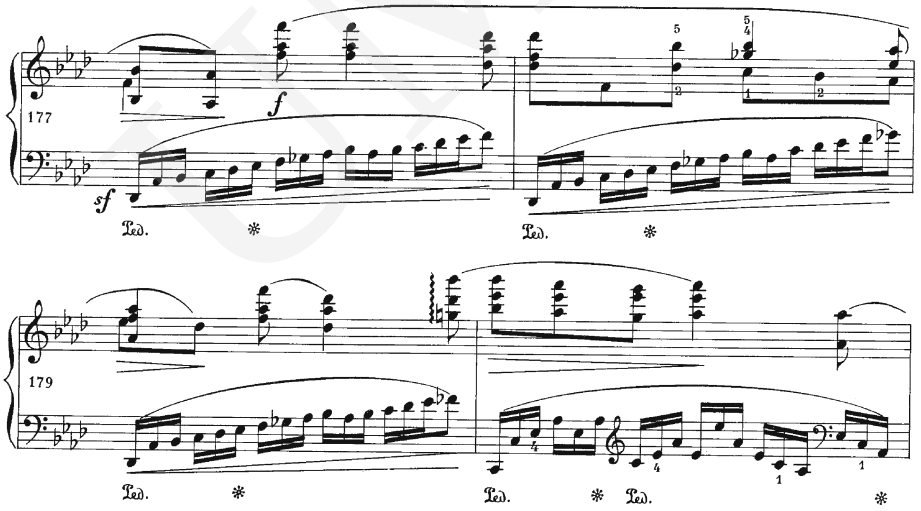
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Przykład 3a). F. Chopin, *IV Ballada f-moll*, t. 84-90, II temat.




Przykład 3b). F. Chopin, *IV Ballada f-moll*, t. 177-180, apoteoza II tematu.




Zarazem jednak nie porzucił Chopin wypracowanej w *III Balladzie* tendencji do umieszczenia metamorfozy liryki w ekstazę w finalnej, repryzowej fazie kompozycji. Jednakże faza ta, targana sprzecznymi tendencjami, aby z jednej strony przypominać muzyczne idee, a równocześnie przekształcać je za pomocą ekstensywnego wykorzystania techniki wariacyjnej, przechodzi w dramatyczny konflikt i ostatecznie „ginie", przesłonięta burzliwą, rozbudowaną kodą. I – co znów przypomina formalno-ekspresywne cechy *I Ballady* – konflikt ten został jakby wyzwolony punktem kulminacyjnym apoteozy drugiego tematu (zob. diagram 3).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



| wstęp (motto) | I temat | I epizod | przetworzenie I tematu i łącznik | **II temat** | II epizod i łącznik | motto (remi-niscencje) | warianty II tematu | **II temat: apoteoza** | epilog i coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1-7<br>C-dur | 7-37<br>f-moll | 38-46<br>Ges-dur –<br>f-moll | 46-84<br>b-moll –<br>f-moll –<br>B-dur | 84-99<br>B-dur | 99-128<br>brak stabilizacji tonalnej –<br>As-dur | 129-134<br>A-dur | 135-168<br>f-moll | 169-191<br>Des-dur | 191-210 i<br>211-239<br>f-moll |
| | **I grupa tematyczna** | | | II grupa tematyczna | | quasi-repryza | | | |

Diagram 3. Struktura *IV Ballady f-moll*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



### *Barkarola Fis-dur* i *Polonez-fantazja As-dur*

W ostatniej fazie przemian stylu Chopina strategia zademonstrowana w *Balladzie As-dur* została połączona z opisanymi powyżej tendencjami rządzącymi metamorfozami tematycznymi w *Balladach nr I* i *nr IV*. Tak więc zasada przemiany liryki w ekstazę została połączona z tendencją do powrotu w repryzie tematów oryginalnie ulokowanych w różnych tonacjach do tonacji zasadniczej dzieła. Ta typowo repryzowa zasada tonalna, idąca w parze z ekstatycznym finalnym gestem, zaowocowała powstaniem efektownego zakończenia, które można określić mianem repryzy-apoteozy.

Ten właśnie formalno-ekspresywny scenariusz został zrealizowany w *Barkaroli Fis-dur* i *Polonezie-fantazji*: dziełach powstałych w latach 1845-1846 i uderzająco podobnych do siebie pod względem ich formalno-strukturalnego ukształtowania. Jak już wielokrotnie zauważono w literaturze przedmiotu (Jim Samson, John Scott Rink[16]), przebiegi formalne obu dzieł podporządkowane są planowi tonalnemu, którego uderzającą cechą wspólną jest dominacja dwóch tonacji majorowych odległych o małą tercję, przy zachowaniu jednej wysokości ich akordów tonicznych, co na ogół podkreślane jest przez kompozytora czynnikami fakturalnymi, rysunkiem melodii bądź dynamiką brzmienia.

I – rzecz charakterystyczna – ten właśnie plan determinuje tonalne usytuowanie głównych tematów w obu kompozycjach. Jak więc ukazano w diagramach nr 4 i nr 5, jedynie tematy oryginalnie ukazane w tonacjach Fis-dur i A-dur w *Barkaroli* oraz tematy w As-dur i H-dur w *Polonezie-fantazji* poddawane są opisanej metamorfozie (zob. diagramy 4 i 5).

Inną uderzającą cechą jest, iż w obu dziełach jedynie temat pierwszy i trzeci, po uzyskaniu odpowiednio „wysokiego poziomu" ekstatyczności, zaprezentowany zostaje w finalnej repryzie-apoteozie. W obu też przypadkach następuje opisane powyżej tonalne pogodzenie tematów poprzez przeniesienie drugiego z nich do głównej tonacji działa (zob. przykł. 4-5).

[16] J. Samson, *The Composition-Draft of the Polonaise-Fantasy: The Issue of Tonality*, [w:] *Chopin Studies*, red. J. Samson, Cambridge 1988, s. 41-58; J. Rink, *Schenker and Improvisation*, "Journal of Music Theory" 37/I: 1993, s. 29.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



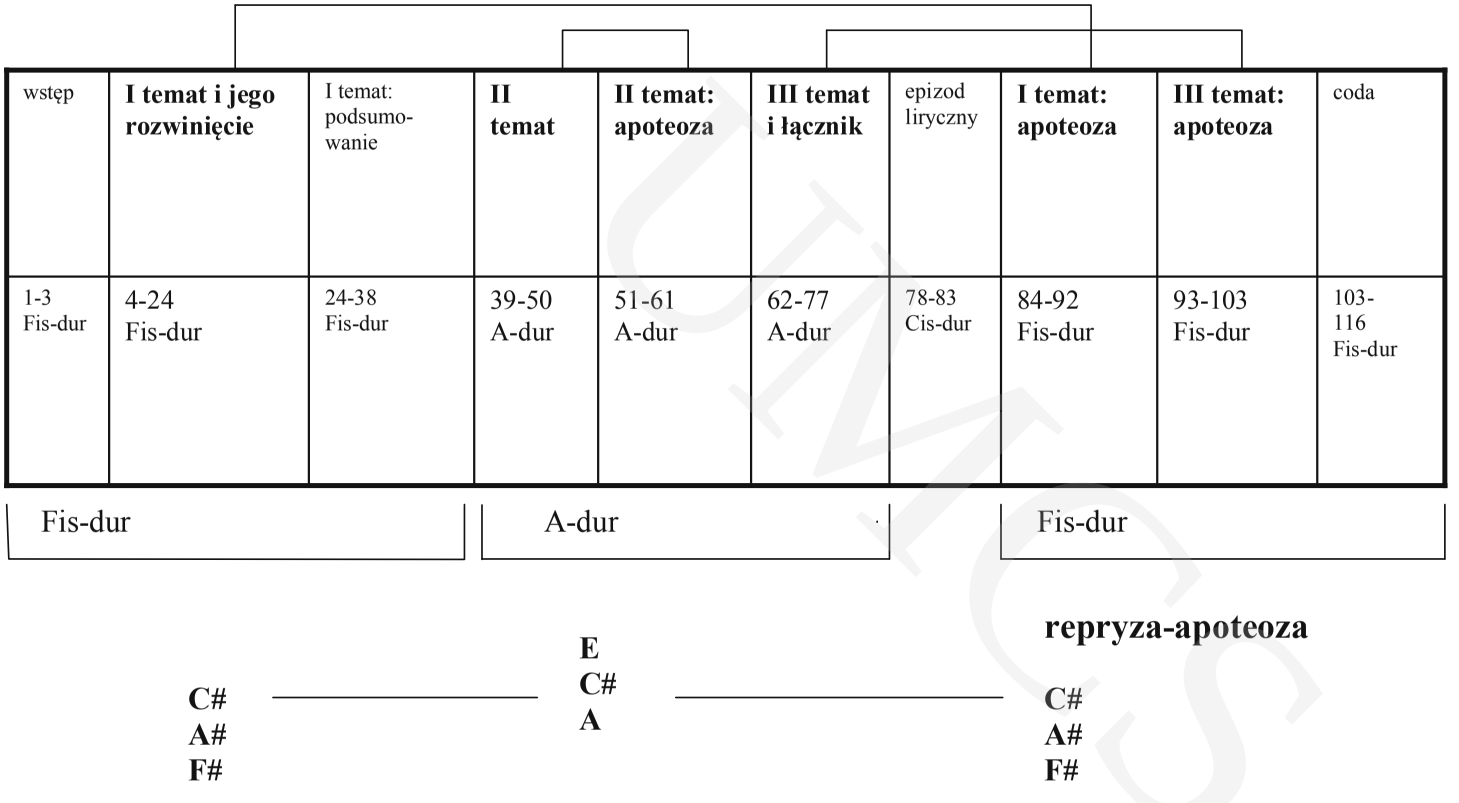



Diagram 4. Struktura *Barkaroli Fis-dur*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



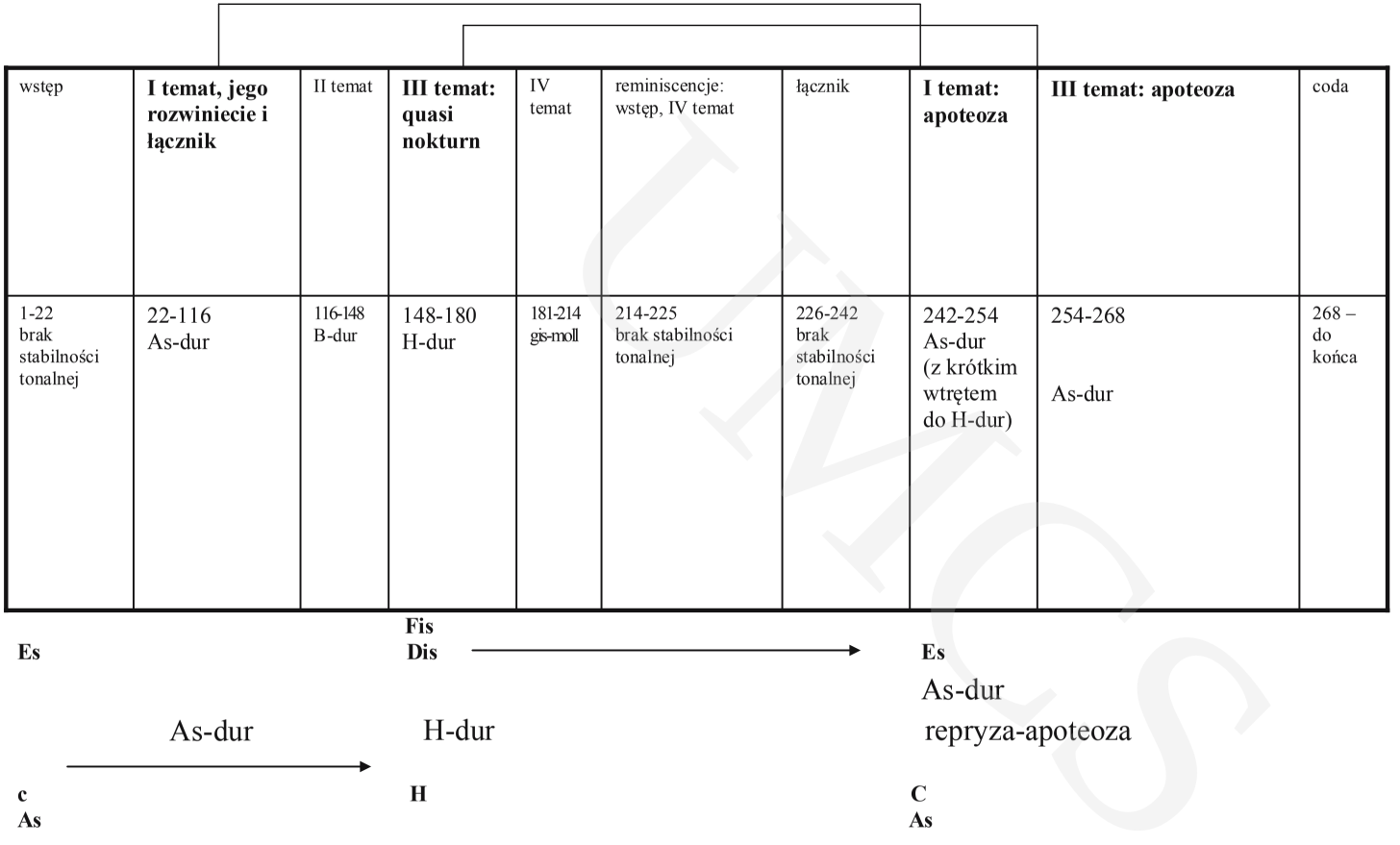
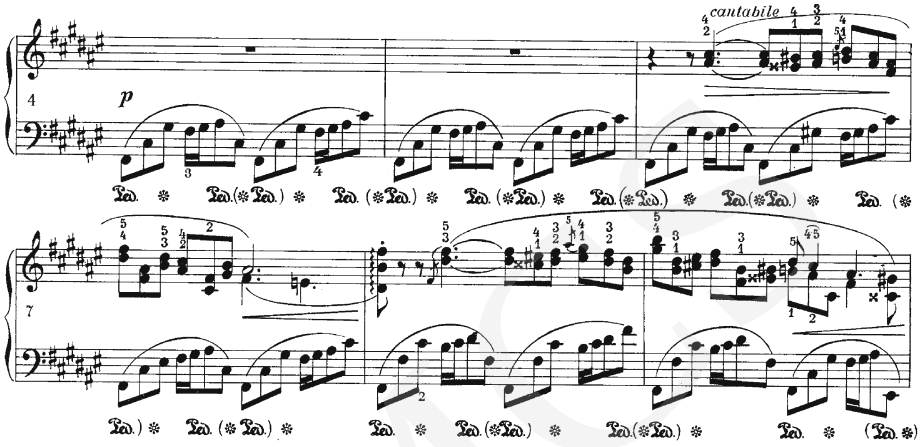



Diagram 5. Struktura *Poloneza-fantazji As-dur.*

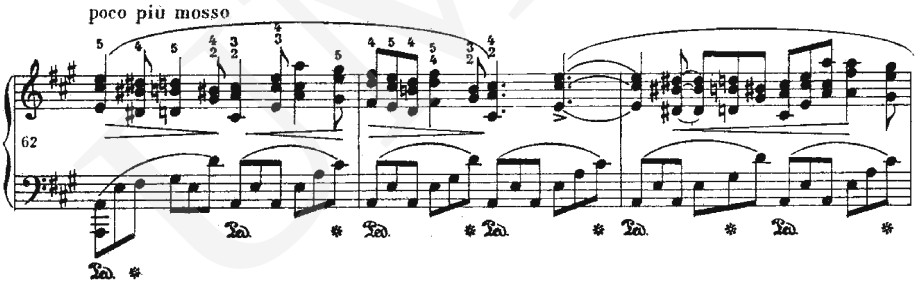
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



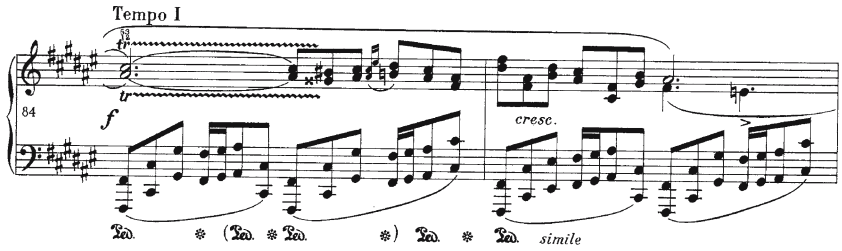
Przykład 4a). F. Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 4-9, I temat.




Przykład 4b). F. Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 62-64, III temat.



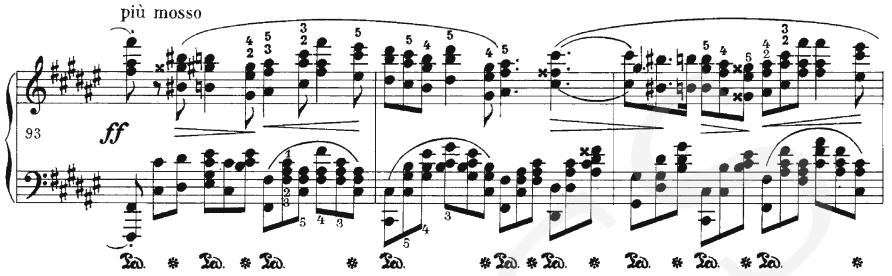

Przykład 4c). F. Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 84-85, repryza-apoteoza I tematu.



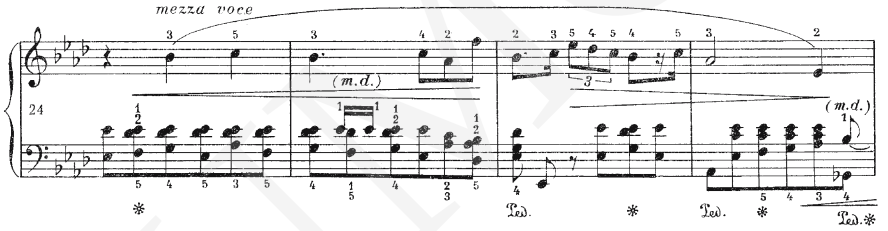
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



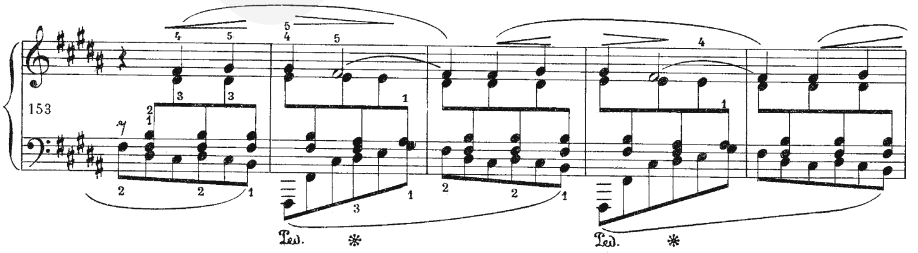
Przykład 4d). F. Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 93-95, repryza-apoteoza III tematu.



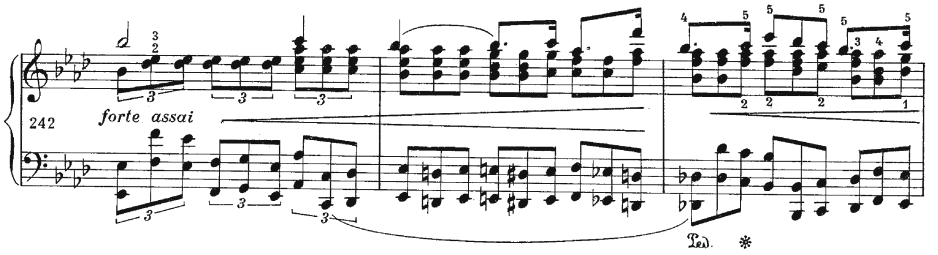

Przykład 5a). F. Chopin, *Polonez-fantazja As-dur*, t. 24-27, I temat.




Przykład 5b). F. Chopin, *Polonez-fantazja As-dur*, t. 153-157, III temat.



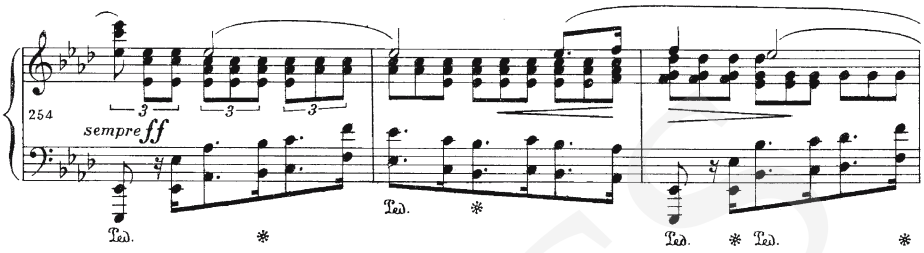

Przykład 5c). F. Chopin, *Polonez-fantazja As-dur*, t. 242-244, repryza-apoteoza I tematu.



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Przykład 5d). F. Chopin, *Polonez-fantazja As-dur*, t. 254-256, repryza-apoteoza III tematu.




Analizowane przykłady świadczą o tym, iż ukazany powyżej model formalno-ekspresywny uzyskał w późnej fazie rozwoju stylu Chopina pewną stabilizację. Zarazem w *Polonezie-fantazji* nieco poszerzona została formuła dotycząca rodzajów ekspresji wyjściowego materiału tematycznego, który poddany ma być przemianom w kierunku ekstatyczności. Zwróćmy bowiem uwagę, iż o ile w *Barkaroli* wszystkie oryginalnie zaprezentowane tematy są zdecydowanie liryczne (a więc w zgodzie z praktyką wypracowaną wcześniej w balladach), o tyle trudno jednoznacznie opisać w ten sposób główny temat *Poloneza-fantazji*, jakkolwiek i w tym przypadku jego ekspozycja przebiega w tonie „kameralnym", a więc w szczupłej szacie fakturalnej i na relatywnie (zwłaszcza w odniesieniu do potężnej repryzy) niskim poziomie pułapu głośności dźwięku.

## Chopinowskie tematy liryczne jako podstawa metamorfoz. Charakterystyka muzyczna

Jeśli porównamy wszystkie Chopinowskie tematy liryczne, które powracają przekształcone w ekstatyczne apoteozy w repryzowych fragmentach omawianych dzieł, zauważyć możemy pewne uderzające wspólne cechy:

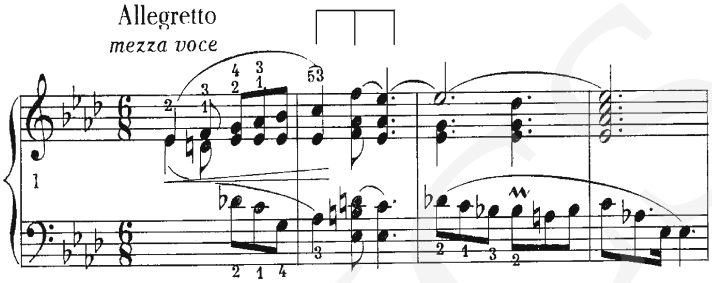
1) wszystkie mają metrum trójdzielne, większość zaś jest utrzymana w rytmach trocheicznych;
2) wszystkie utrzymane są w tonacjach majorowych;
3) wszystkie tematy bądź te ich fragmenty, które mają być poddane metamorfozom, zbudowane są w podobny sposób: otóż dzielą one ten sam motyw składający się z wznoszącej się kwarty czystej, po której następuje opadająca sekunda. Co szczególnie charakterystyczne, motyw ten na ogół zostaje uwydatniony poprzez jego prominentne usytuowanie w meandrach rysunku ruchu, na ogół na szczycie łuku melodycznego.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21

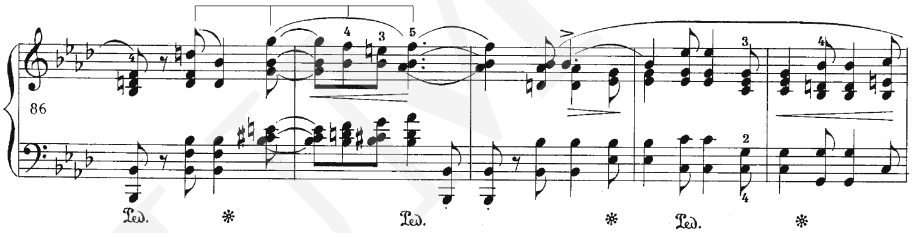


Przykład 6. Zestawienie Chopinowskich tematów lirycznych ulegających metamorfozom w wyrazowość ekstatyczną – „motyw apoteozy”?

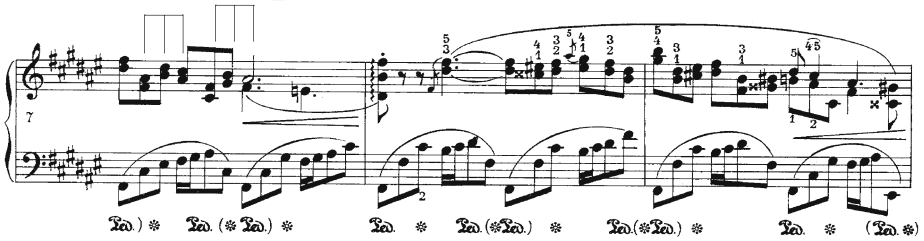
a) *III Ballada As-dur*, t. 1-42;



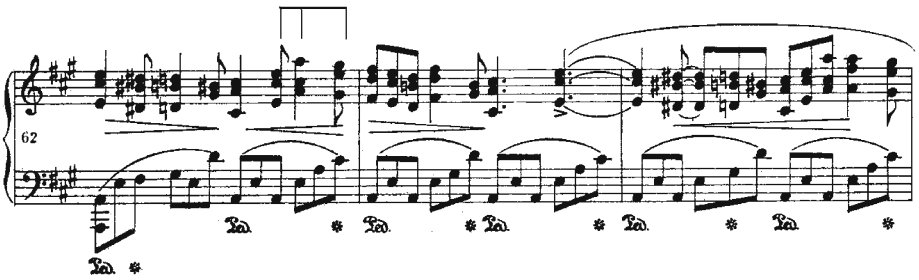

b) *IV Ballada f-moll*, t. 86-90;




c) *Barkarola Fis-dur*, t. 7-9;



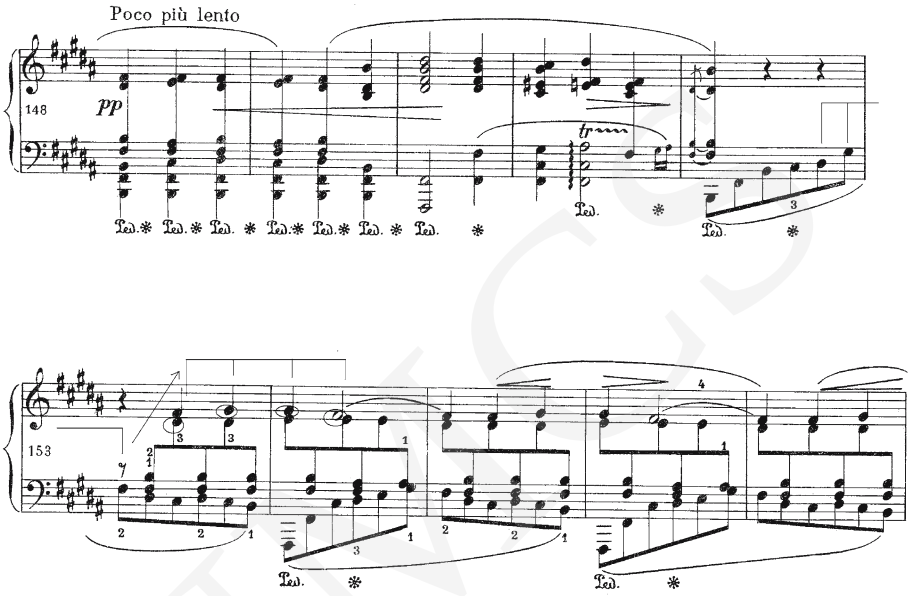

d) *Barkarola Fis-dur*, t. 62-64;



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



e) *Polonez-fantazja As-dur*, t. 148-157.




Zdarza się jednak, że w lirycznej wersji tematu nadmieniony motyw nie uzyskuje wyraźnego uwydatnienia. Z sytuacją taką spotykamy się w *Balladzie f--moll*, w której motyw kwartowo-sekundowy występuje tu w temacie lirycznym (*dolce*) w t. 86-87 w postaci nieco „zakamuflowanej". W tym jednak przypadku ów brak wyrazistości zostaje „zrekompensowany" w ekstatycznej wersji omawianego tematu poprzez usytuowanie wspomnianego motywu na szczycie łuku melodycznego przy maksymalnej głośności dźwięku. W ten sposób rzeczony motyw spełnia funkcję jakby retorycznego gestu, kluczowego dla eskalacji napięcia dramatycznego.

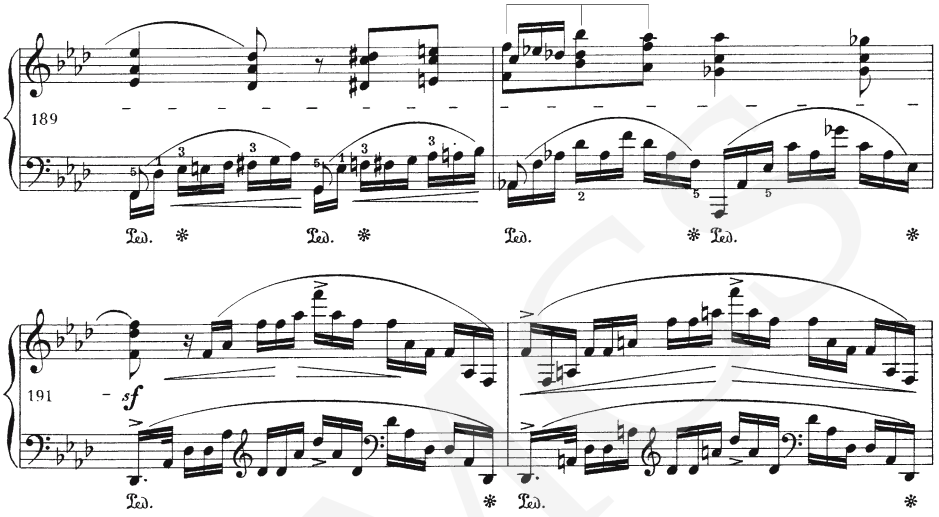
Jak ilustruje przykład nr 7, ten właśnie fragment staje się potężnym punktem kulminacyjnym, jakby „wyzwalającym" burzliwe fale pasaży, które z kolei sygnalizują zbliżanie się dramatycznego finału dzieła (zob. przykł. 7).

Z podobną sytuacją spotykamy się w przebiegu *Poloneza-fantazji*. Kwartowo-sekundowy motyw jest wprawdzie dość prominentnie usytuowany u szczytu wznoszącego się pasażu w lewej ręce w nokturnowym akompaniamencie (t. 152--153), niemniej faktura tego fragmentu czyni go mało wyrazistym. Tymczasem repryza i coda nie pozostawiają wątpliwości co do szczególnego ekspresywnego znaczenia owej figury, która w taktach 269-270 sama staje się celem wirtuozowskiej błyskotliwej apoteozy w niemal Lisztowskiej manierze (zob. przykł. 8).

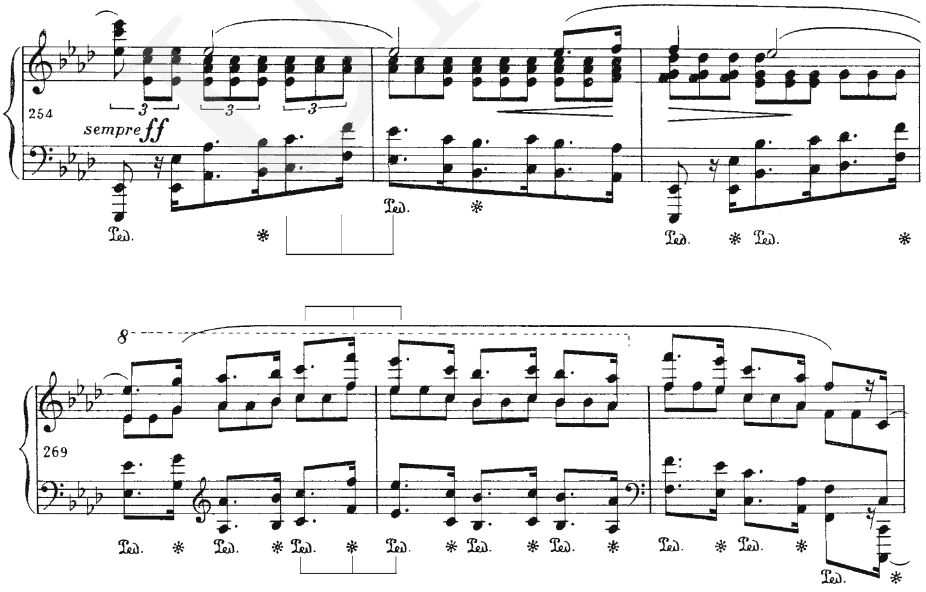
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Przykład 7. F. Chopin, *Ballada f-moll*, t. 189-192.




Przykład 8. F. Chopin, *Polonez-fantazja As-dur*, t. 254-256 i 269-271.




Wyjątkiem od opisanej reguły zdaje się temat liryczny *Ballady g-moll*. W tym bowiem przypadku wyraziście zarysowany motyw czołowy, otwierający obie czołowe frazy, oparty jest na następstwie sekundy wielkiej w kierunku wzno-

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



szącym, po której następuje opadająca tercja wielka – następstwo interwałów pokrewne motywowi kwartowo-sekundowemu, jednakże nieusytuowane na wzniesieniu łuku melodycznego, jak we wszystkich pozostałych przypadkach. Tu jednak zauważyć należy, iż:

– motyw kwartowo-sekundowy pojawia się – wprawdzie nie na szczycie frazy, a dwa takty później (t.73-74), niejako „wtopiony" w opadającą linię melodyczną;
– interwał kwarty czystej w linearnym zespoleniu z sekundą wielką odgrywa istotną rolę w budowaniu brzmieniowego klimatu niniejszej myśli muzycznej poprzez nieco archaizujący, przypominający technikę organalną paralelizm kwartowy w jej frazie czołowej – paralelizm w wymiarze linearnym poddany progresji o sekundę wielką;
– struktura motywu czołowego lirycznego tematu *Ballady g-moll* wynika, jak opisałem gdzie indziej[17], z konsekwentnego procesu transformacji motywiczno-komórkowych rozpoczętych już we wstępie dzieła i rozciągniętego na cały materiał tematyczny dzieła. Proces ten zapewnia silną spoistość motywiczną dzieła pomimo silnych kontrastów wyrazowych, ujmując zaś rzecz w kategoriach Mersmannowskiego *Substanzbegriff* – jedność substancjalną materiału tematycznego.

Opisane powyżej trzy zasadnicze zbieżności dotyczące metrum, trybu oraz motywu kwartowo-sekundowego są na tyle uderzające, iż istotne staje się pytanie: czy można występujący w opisanym kontekście muzycznym motyw określić jako sytuacyjnie znaczący? Czy zatem zasadne będzie określenie go mianem motywu sygnalizującego przejście od liryki do ekstazy bądź motywem zwiastującym „apoteozę"?

Rzecz jasna, motyw ten występuje w wielu Chopinowskich tematach, głównie lirycznych, niepoddanych jednak tego typu metamorfozom. Możemy więc go zauważyć w *Nokturnach*: *Fis-dur* op. 15 (t. 2), *g-moll* op. 15 (t. 3-4), *Des-dur* op. 27 (t. 3-4), *g-moll* op. 37 (t. 10-12), *f-moll* op. 55 (t. 1), *Es-dur* op. 55 (t. 2), w *II Scherzo b-moll* (t. 83-84), *IV Scherzo E-dur* (t. 3-4 i 29-21), w *Etiudach*: *E-dur* op. 10 (t. 3), *As-dur* op. 25 (t. 3-4). Kiedy z powyższej listy usuniemy przykłady z metrami dwudzielnymi i tonacjami minorowymi, pozostanie nam na tyle spory zbiór, iż trudno jednoznacznie odpowiedzieć na postawione pytanie. Jednakże pomimo faktu, iż występowanie omawianego motywu nie zostało ograniczone do liryki stanowiącej temat naszych rozważań, nie ulega wątpliwości, że koncentracja

[17] A. Tuchowski, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996, s. 100-102.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



jego wystąpień w obszarze omawianego typu muzycznej ekspresji nie może zostać niezauważona. A zatem zbieżność tego rodzaju nie wydaje się przypadkowa.

## Wyrazowo-estetyczne i ideologiczne konteksty Chopinowskich metamorfoz tematycznych

Kolejną uderzającą zbieżnością jest fakt, iż wszystkie opisane przypadki metamorfoz tematycznych występują w dziełach, których atrybucja gatunkowa przywodzi na myśl skojarzenia natury narracyjno-literackiej. I rzeczywiście – kiedy spojrzymy wstecz na długą historię recepcji dzieł Chopina, zauważamy, iż pięć omawianych kompozycji zazwyczaj plasowało się na szczycie pod względem siły generowania pozamuzycznych skojarzeń, krąg zaś semantyczno-ekspresywnych referencji przez nie wzbudzanych był na ogół zdumiewająco zbieżny. Z powodów oczywistych najbardziej sugestywne w tym względzie okazały się *Ballady*. Dobrze znana relacja Roberta Schumanna, poświadczającego, iż Chopin osobiście przyznał, iż jego *Ballady* były inspirowane analogicznym gatunkiem literackim Mickiewicza, spowodowała, że wyobraźnia wielu krytyków i badaczy twórczości Chopina skierowała się właśnie w stronę poezji genialnego fundatora polskiego romantyzmu literackiego. Jak wiadomo, w wielu hermeneutycznych interpretacjach Chopinowskich *Ballad* znajdujemy odniesienia do Mickiewiczowskich *Konrada Wallenroda* i *Świtezianki* jako modeli literackich dla dwóch pierwszych *Ballad – g-moll* op. 23 i *F-dur* op. 38, odniesienia, które zainicjowały tradycje interpretacyjne żyjące już własnym życiem. Natomiast nowsze interpretacje i odczytania raczej dążą do ujawnienia samych archetypów narracyjnych, zamiast podążać drogą wyznaczona przez Scheringowskie kojarzenie poezji z muzyką. Na przykład Roman Berger[18] upatrywał źródeł wzorców narracyjnych Chopinowskich *Ballad* w ideologicznym zapleczu polskiej emigracji w Paryżu, zwłaszcza w odniesieniu do poczucia bezdomności, bezsilności i alienacji. James Parakilas[19] i Jim Samson[20] zwykli postrzegać dramaturgię omawianych dzieł przez pryzmat ogólnych prawidłowości narracyjnych rządzących europejską balladą. Eero Tarasti[21] analizował je zgodnie z przesłankami jego własnej teorii

[18] R. Berger, *Chopin's Ballade Op. 23 and the Revolution of the Intelectuals*, [w:] *Chopin Studies*, nr 2, red. J. Rink, J. Samson, Cambridge 1994, s. 72-83.

[19] J. Parakilas, *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Portland 1992.

[20] J. Samson, *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge 1992.

[21] E. Tarasti, *A Narrative Grammar of Chopin's G minor Ballade*, [w:] *Chopin Studies* nr 5, red. J. Rink, J. Samson, Cambridge 1995.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



semiologicznych modalności, Dorota Zakrzewska[22] zaś próbowała pogodzić stanowiska Bergera i Parakilasa, dowodząc, że choć ballady Mickiewicza powstały jeszcze przed okresem Wielkiej Emigracji, to jednak były zgodne z duchem jej ideologii, jak i z narracyjnym modelem sformułowanym przez Parakilasa.

W tym kontekście nie sposób nie zauważyć, iż właśnie omawiana metamorfoza tematyczna może być interpretowana jako muzyczna metafora jednego z najistotniejszych archetypów polskiego romantyzmu. Zwróćmy bowiem uwagę na charakterystykę najbardziej reprezentatywnych postaci literackich stworzonych przez czołowych polskich poetów tego czasu, zarówno w Paryżu, jak i jeszcze przed Powstaniem Listopadowym. Są to na ogół postacie o wysokim stopniu indywidualności, wewnętrznie skomplikowane, targane sprzecznościami, zaostrzanymi bezwzględnością i brutalnością wydarzeń historycznych. I właśnie ta brutalność historii zmusza je wszystkie do dramatycznych przeobrażeń. Lektura Mickiewiczowskich *Konrada Wallenroda* i *Dziadów* lub *Kordiana* Słowackiego ukazuje wspólną cechę losów głównych bohaterów tych dzieł: wszyscy oni czują się zmuszeni do poświęcenia swego życia osobistego dla dobra milionów, do przemiany wiodącej do krańcowych kontrastów: przeobrażenia się z roli kochanków – szczęśliwych i czułych bądź nieszczęśliwych i odrzuconych – w role bezwzględnych wojowników, do poświęcenia się w samotnej walce prowadzącej ostatecznie do samozniszczenia i katastrofy. A zatem – przynajmniej w przypadku *I* i *IV Ballady* – Chopinowska metamorfoza liryzmu w ekstatyczny heroizm, wiodący do tragicznego finału, staje się paralelą potężnego emocjonalnego *crescendo*, które znajdujemy w dramaturgicznych konstrukcjach wyżej wymienionych dzieł literackich. Na jeszcze wyższym stopniu uogólnienia możemy zarysować kolejną paralelę, obejmującą chyba wszystkie omawiane Chopinowskie metamorfozy: miłość do jednostki przechodzi metamorfozę, zostaje zwielokrotniona tak, aby objęła jakąś większą ludzką wspólnotę. Nasuwa się pytanie: jaką? W przypadku *Poloneza-fantazji* sama muzyka informuje nas o wspólnocie narodowej, w pozostałych przypadkach rzecz nie zostaje dookreślona, co zresztą jest dość typowe dla Chopina.

Jak wiadomo, wychowany w sferze wpływów klasycznej tradycji niemieckiej, był Chopin niechętny wspieraniu ekspresywnego działania muzyki poprzez tytuły lub programy literackie. Kiedy jednak chciał zwrócić uwagę słuchaczy na określony krąg odniesień semantycznych, czynił to w sposób nie mniej precyzyjny niż przy użyciu słów, posługując się kategorią kompozytorską określoną

[22] D. Zakrzewska, *Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's "Ballades"*, "Polish Music Journal", vol. 2, nr 1, Los Angeles 1999, http://www.usc.edu-dept-polish [data dostępu: 10.12.2013].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



przez Constantina Florosa[23] mianem „muzycznych charakterów" – a więc aluzji do wysoce charakterystycznej muzyki użytkowej w rodzaju marszów wojskowych lub żałobnych, chorału bądź innych typów muzyki religijnej, kołysanek itp. Ten rodzaj muzycznej referencji, skupiający w sobie Pierce'owskie semiotyczne kategorie symbolu i indeksu, generuje bezpośrednie kompleksy skojarzeń, które mogą być odczytane w zasadzie przez każdego reprezentanta danej kultury w danym czasie. Jednakże Chopinowskie zastosowanie „muzycznych charakterów" odznacza się niechęcią do użycia ich w „czystej" formie. Są one na ogół wiązane w pary, „komentowane" bądź „dookreślane" przez symbole *sensu stricto* albo kojarzone z efektami ikoniczno-onomatopeicznymi. Ten typ zestawień, trafnie scharakteryzowany przez Roberta S. Hattena[24] (w odniesieniu do niemieckiej tradycji klasyczno-romantycznej) jako „tropowanie toposów", zaowocował w przypadku Chopina szeregiem oryginalnych, wyrafinowanych, a zarazem czytelnych przekazów symboliczno-muzycznych opartych na relatywnie prostych „prefabrykatach".

Ten właśnie rodzaj muzycznej referencji, działający poprzez tytułowe odniesienia gatunkowe Chopinowskich opusów 60 i 61, stanowi wyrazisty środek wiodący do skupienia uwagi słuchacza na specyficznych obszarach referencyjnych. Stąd też wykorzystanie przez Chopina „charakteru poloneza" jako powszechnie w XIX wieku rozpoznawalnego znaku tożsamości narodowej niejako automatycznie czyni muzyczny scenariusz wydarzeń *Poloneza-fantazji* podatnym na odczytania w kategoriach polskiej romantycznej ideologii narodowej. Linearne zestawienie poloneza i nokturnu, stanowiących centralne „charaktery" w formalno-dramaturgicznym ukształtowaniu dzieła, finalna absorpcja reminiscencji nokturnu w triumfalną apoteozę poloneza, przemiana potoczystego rytmu części nokturnowej w ostre, kropkowane rytmy przypominające kawaleryjską szarżę, a także zastąpienie poprzednio nokturnowego *cantabile* potężnymi uderzeniami akordów, których metaliczne brzmienie przynosi skojarzenia z kręgu militariów lub walk rycerskich – wszystko to pomaga zrozumieć przyczyny, dla których to właśnie dzieło bywało odczytywane w kategoriach apoteozy narodowej i porównywane z Mickiewiczowskim *Panem Tadeuszem*[25].

---

[23] C. Floros, *Gustav Mahler*, vol. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden 1977.

[24] R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press 2004, s. 68-70.

[25] Prawdopodobnie do pierwszych autorów czyniących paralele pomiędzy Chopinem a Mickiewiczem należał wybitny dziewiętnastowieczny historyk literatury, Stanisław hrabia Tarnowski, w swych wykładach na temat Chopina z lat 1870-1880-tych; por: S. Tarnowski, *Chopin i Grottger*, Kraków 1892, s. 30-31.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Niewątpliwie Chopin musiał zetknąć się z rozmaitymi prądami ówczesnej myśli narodowej, począwszy od czasów warszawskich, gdy jako student uczęszczał na wykłady Kazimierza Brodzińskiego o Herderze, pozostawał w przyjaznych stosunkach z Maurycym Mochnackim – jednym z twórców polskiej romantycznej filozofii narodowej – aż do lat paryskich, gdy stykał się z wieloma wpływowymi działaczami, ideologami i pisarzami, jak Zygmunt Krasiński, Adam Mickiewicz czy Leonard Niedźwiedzki. Nie wiadomo, czy czytał opublikowany w Paryżu w 1842 traktat Antoniego Bukatego *Polska w apostazji i apoteozie*, nie ma natomiast wątpliwości, że znał mesjanistyczną doktrynę podzielonej Polski jako „ukrzyżowanego Chrystusa narodów" Andrzeja Towiańskiego – doktrynę, którą jego racjonalistyczny umysł odrzucał, podobnie jak i inne mistyczne ideologie narodowe. Jednakże idee takie, jak Mickiewiczowska koncepcja polskiej misji walki o wolność zniewolonych narodów Europy, Libeltowska doktryna narodu jako tworu natury, a więc dzieła Bożego, czy też idea europejskiej sprawiedliwości i solidarności krzewiona przez wysoce ustosunkowanego protektora i przyjaciela Chopina, księcia Adama Czartoryskiego – wszystko to współtworzyło intelektualny klimat tych kręgów polskiej emigracji w Paryżu, w których się obracał, i nie wydaje się prawdopodobne, iżby klimat ten na niego nie oddziałał. Co więcej, odrodzenie nadziei na wyzwolenie narodowe, które pojawiło się wśród Polonii w związku z międzynarodowym kryzysem politycznym lat 1845-1846, a także głoszone przez niektórych działaczy narodowych plany organizacji kolejnego powstania, wyraźnie korespondują z przesłaniem *Poloneza-fantazji* oraz z profetycznym optymizmem przebijającym ze słynnego listu do Fontany z 4 kwietnia 1848: „Nie obejdzie się to bez strasznych rzeczy, ale na końcu tego wszystkiego jest Polska świetna, duża, słowem: Polska. Więc mimo niecierpliwości naszej czekajmy, aż się karty dobrze pomieszają, żeby na próżno nie tracić siły, tak potrzebnej we właściwej chwili"[26].

Widoczna tu trzeźwa kalkulacja, postrzeganie konieczności uwzględnienia kontekstu międzynarodowego, a zarazem przewidywanie „strasznych rzeczy", wskazują na pewną bliskość poglądów politycznych Chopina z obozem Czartoryskiego, określenie zaś przyszłej Polski mianem „świetna, duża" wykazuje pełną zgodność z poglądami bardzo wówczas rozpowszechnionymi wśród polskich działaczy narodowych, z których chyba nikt nie wyobrażał sobie odrodzonej ojczyzny innej niż w kształcie sprzed rozbiorów. Tak więc finalna apoteoza tematu *Poloneza* w świetle cytowanych słów staje się symboliczną apoteozą polskości, niosącą muzyczne przesłanie drogą porównywalną do tej, jaką zastosował Beethoven, dokonując apoteozy tematu *Ody*, jakkolwiek w kontekście bardziej narodowym niż uniwersalnym.

[26] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, red. B. Sydow, Warszawa 1955, s. 239.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21


Pomimo iż barkarola jako „muzyczny charakter" zwykła wzbudzać skojarzenia raczej odległe od tematyki polskiej, to jednak Chopinowska *Barkarola Fis-dur*, pomimo jej oczywistych italianizmów, bywała interpretowana przez pryzmat narodowej ideologii mesjanistycznej[27]. Tego rodzaju odczytanie Chopinowskiego op. 60 pojawiło się w pismach Karola Stromengera[28], zdaniem którego dzieło to powstało w inspiracji poematem *Przedświt* Zygmunta Krasińskiego. Przypomnijmy, iż ów wysoce osobisty poemat opisuje wspomnienie ekstatycznej radości poety, który podczas podróży do Włoch doświadczył piękna krajobrazu, południowego słońca i wody, a nade wszystko płomiennych uczuć miłosnych do swej pięknej towarzyszki podróży – Delfiny Potockiej (jak wiadomo, była ona uczennicą i przyjaciółką Chopina, a być może również i celem jego miłosnych awansów). Ekstatyczne szczęście poety w obliczu tylu dowodów łaski ze strony Boga, wszechobecnego we wszystkich rodzajach kontemplowanego przezeń piękna, idzie w parze z refleksją, że Bóg, obdarzając tak hojnie poetę będącego cząstką zniewolonego narodu, również obdarzy łaskami tenże naród. Jak zauważył Juliusz Kleiner, *Przedświt* „zamknął w jednolite przeżycie najwyższe wartości życia – piękno przyrody, miłość do kobiety, jasny i kojący pogląd na świat, odczucie i rozumienie Boga, miłość narodu i ludzkości i wiara w ich przyszłość, wiara w zwycięstwo dobra, myśl o nieskończonym rozwoju ducha. Wielka prawda tkwi w rodzaju przeżycia, głoszącego siłę ducha"[29].

Jednakże uważna lektura poematu uświadamia, iż wątek osobisty – naturalistyczny i miłosny – to tylko jakby „wierzchnia warstwa" dzieła (stosując terminologię Schenkerowską). Wspomnienie wielkich postaci historycznych z przeszłości narodu, wizja korowodu „duchów narodowych" wiedzionych przez Królową Korony Polskiej – wszystko to uświadamia, iż „warstwą głębszą" jest przesłanie mesjanistyczne. Albowiem „Krasiński – pisze Kleiner – doprowadza do skrajności analogię między Polską a Chrystusem. Polska ma być objawicielką nowej prawdy, ma rozszerzyć chrześcijaństwo, które będzie religią narodów. Naród, na którym dokonano najgorszej zbrodni, którego zabicie było najohydniejszym dowodem niechrześcijańskiej polityki, jest powołany do przemienienia stosunków, których padł ofiarą. On będzie twórcą i przewodnikiem trzeciej epoki. Polska ma być dla ludzkości objawicielką prawdy nowej nie przez jej głoszenie, ale przez jej wcielenie".

Jakkolwiek więc ekspresja *Barkaroli* Chopina w wielu aspektach zbieżna jest z duchem pewnych fragmentów dzieła Krasińskiego, to jednak interpretacja wią-

[27] Por. Piotrowska, *op. cit*.

[28] Por. np. Stromenger, *op. cit.*

[29] Z. Krasiński, *Przedświt*, oprac. i wstęp J. Kleiner, Kraków 1922, s. 20.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



żąca ją z polskim romantycznym mesjanizmem wydaje się wnioskiem zbyt daleko idącym: brak bowiem jakichkolwiek muzycznych wskazań ze strony kompozytora takową interpretacje uzasadniających, brak choćby śladowych muzycznych odniesień do jakkolwiek rozumianego polonizmu czy też jakichkolwiek muzycznych znaków mogących wskazywać na sferę chrześcijańskiego *sacrum*[30].

Z drugiej jednak strony, inspiracji poematem Krasińskiego w jego warstwie osobisto-naturalistycznej wykluczyć całkowicie nie można – zwłaszcza że metamorfozy wszystkich tematów *Barkaroli* od liryki do ekstatycznej radości istotnie korespondują z dominującym w tej warstwie poematu nastrojem. W tym też sensie najbardziej przekonującą i najgłębszą wydaje się interpretacja Jarosława Iwaszkiewicza, który słyszał *Barkarolę* jako apoteozę światła, wody i słońca – jako fascynujące protoimpresjonistyczne studium natury, jej urzekającego piękna i barw[31]. Impresje światła i cienia – jak dowodzi Dariusz Czaja – wpisują się tu w panteistyczny zachwyt nad naturą, antycypując zarazem estetykę Debussy'ego.

W ten sposób osiągnęliśmy najwyższy – filozoficzny – poziom semantycznych odniesień omawianej kategorii formalno-wyrazowej.

Finałowa wielka apoteoza jako ukoronowanie całego ciągu narracji muzycznej koresponduje z romantyczną filozofią natury. Według Mochnackiego „wszystko się uduchownia w naturze, wszystko zmierza ku temu, co żadną nie jest rzeczą, i przedmiotem rozbioru, analizy być nie może, do myśli, do pojęcia, które samo siebie pojmuje... [...]"[32]. Jeśli więc człowiek, stanowiący część natury, operuje pojęciami, to i natura jako całość „pojęcia i myśli mieć musi". A zatem, z tego punktu widzenia omawiany scenariusz wielkiej repryzy – apoteozy jako ostatecznego celu metamorfoz tematycznych – staje się najbardziej „naturalnym" rodzajem ukształtowania formalnego: jawi się jako muzyczna metafora podstawowego prawa życia, jego autokreatywnej dynamiki.

Mochnackiego „poezja natury" (jak sam nazywał tę ideologię) zdaje się antycypować pewne aspekty filozofii Bergsona w tym samym stopniu, jak Chopinowskie „świetliste" harmonie i ukształtowania fakturalne z *Barkaroli* (np. wznoszące się szeregi akordów w taktach 32 i 92) antycypowały język dźwiękowy Debussy'ego. Zakorzenione w refleksjach Novalisa, Schellinga i Hegla roz-

[30] Jak choćby muzyczne symbole stosowane przez Chopina w innych dziełach: faktury i harmonie chorałowe w *Scherzo cis-moll*, *Nokturnie g-moll*, *Preludiach E-dur* i *c-moll* op. 28 czy też graficzny znak *imaginatio crucis* w *Polonezie fis-moll* op. 44 (por. T. Jasiński, *„Imaginatio Crucis" in the Baroque Music*, "Musica Iagellonica" vol. I, 1995, s. 71).

[31] Por. D. Czaja, *Water, time and a dark-green coat: On Chopin's "Barcarolle"*, [w:] *1810-1910--2010: Chopin's Shadow. Transformations of the composer's image in culture and the arts*, red. M. Gmys, D. Jasińska, A. Lubońska, Poznań 2011, s. 283-296.

[32] M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, red. H. Żywczyński, Kraków 1923.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21


myślania o dążeniu życia do wyższych form doskonałości, były dość wówczas rozpowszechnione. Wydaje się wysoce prawdopodobne, iż Chopin znał myśli Mochnackiego, choć – z drugiej strony – nie ma dowodów na to, że jego kompozytorskie strategie mogły być motywowane jakimikolwiek pozamuzycznymi impulsami. Znamienne jednak, iż podobna filozoficzna wizja życia jako postępu od ziemskiej egzystencji w wymiar duchowy została przyjęta przez Liszta poprzez jego wybór[33] *Preludiów* Lamartine'a jako literackiego programu do swego poematu symfonicznego, w którym zastosował omawiany scenariusz muzyczny na monumentalną skalę.

## Chopinowska a Lisztowska koncepcja repryzy-apoteozy

Wydaje się, iż Chopinowska koncepcja finalnej „wielkiej apoteozy" antycypowała Lisztowską wzniosłą repryzę-syntezę wieńczącą poemat symfoniczny *Les Preludes* (1848) w tym samym stopniu, jak ogólne ekspresywno-formalne ukształtowania Chopinowskich „poematów pianistycznych" antycypowały – na co zwrócił już uwagę Emile Bousquet – samą ideę poematu symfonicznego. Czy jednak wyraźna antycypacja w sensie chronologii oznacza wpływ Chopina? Czy może raczej obaj mistrzowie romantyzmu niezależnie od siebie rozwinęli ten sam rodzaj muzycznej narracji?

Jak stwierdza jeden z najwybitniejszych współcześnie badaczy twórczości Liszta, Alan Walker, technika metamorfoz tematycznych należy do charakterystycznych cech stylistyki kompozytora, wywodzi się zaś bezpośrednio z Schubertowskiej *Wanderer Fantasie* oraz z Beethovenowskiej *IX Symfonii*[34]. Pomijając Schuberta – w którego dziele trudno dopatrzeć się antycypacji interesującego nas typu metamorfozy – czysto muzyczne cechy Lisztowskich przemian ekspresji tematycznych wskazywałyby na kontynuacje tradycji Beethovenowskich, wzbogaconych jednak o doświadczenia artystyczne polskiego mistrza romantyzmu. Zwróćmy bowiem uwagę, iż najbardziej charakterystyczne i reprezentatywne przykłady omawianego typu metamorfozy w dojrzałej twórczości Liszta (*Preludia*, oba koncerty fortepianowe) opierają się na takim typie przemian ekspresji muzycznej, który wiedzie zawsze ku metrum parzystemu oraz ku marszowo-uroczystemu charakterowi muzyki. Jak wiadomo, ten typ metamorfozy tematycznej, charakterystyczny dla scenariusza przemian Beethovenowskiego tematu

[33] Nie ma w tym przypadku znaczenia, że – jak się często wskazuje – sam program oraz odniesienie do poezji Lamartine'a jako źródła narracji zostały zaadaptowane przez kompozytora już po ukończeniu utworu.

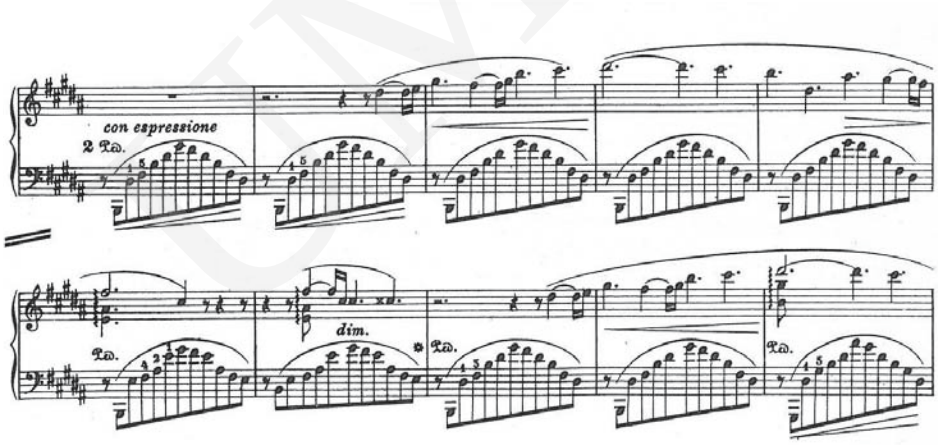
[34] A. Walker, *Franz Liszt, Volume 2: The Weimar Years, 1848-1861*, Nowy Jork 1989, s. 310.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



*Ody*, jest u Chopina nieobecny. Natomiast sam punkt wyjścia Lisztowskich metamorfoz jest zdecydowanie bliższy opisanym powyżej przykładom metamorfoz Chopinowskich. We wszystkich bowiem wspomnianych przypadkach jest to marzycielski typ romantycznej liryki, który w *Quasi Adagio* z *Koncertu fortepianowego Es-dur* wręcz nawiązuje do natchnionych kantylen Chopinowskich. Zauważamy tu charakterystyczne dla Chopina akordy dominantowo-septymowe na tle tonicznej prymy basu pedałowego[35] (t. 14), dominantową kadencję zawieszoną ze zwiększoną kwintą (na tyle chyba kojarzoną w I połowie XIX wieku z Chopinem, iż zastosował ją również Schumann w *Karnawale* w muzycznym portrecie twórcy mazurków), na szczytach wzniesień pasaży akompaniamentu w lewej ręce zaś opisany powyżej motyw kwartowo-sekundowy, obecny i prominentnie usytuowany – jak stwierdziliśmy powyżej – w prawie wszystkich Chopinowskich melodiach tematów przechodzących omawiany typ metamorfozy.

Przykład 9. F. Liszt, *Koncert fortepianowy Es-dur*, cz. II: *Quasi Adagio*, t. 9-18[36].




Ukłonem w stronę Chopina zdaje się także następujący w dalszym toku rozwoju *Quasi Adagio* recytatyw, wyraźnie nawiązujący do tak przecież cenionej przez Liszta II części *Koncertu fortepianowego f-moll*. Chopinowskie reminiscencje obecne są również w *Funérailles*, dziele powstałym – jak twierdzi Serge

[35] Można je zauważyć w wielu kompozycjach Chopina, m.in. w *Andante spianato* otwierającym *Poloneza Es-dur*, w odcinku końcowym drugiego tematu *Ballady g-moll*, a zwłaszcza w *Preludium As-dur* op. 28, którego repryza jest najwspanialszym chyba studium Chopinowskich harmonii opartych na zastosowaniu nuty pedałowej.

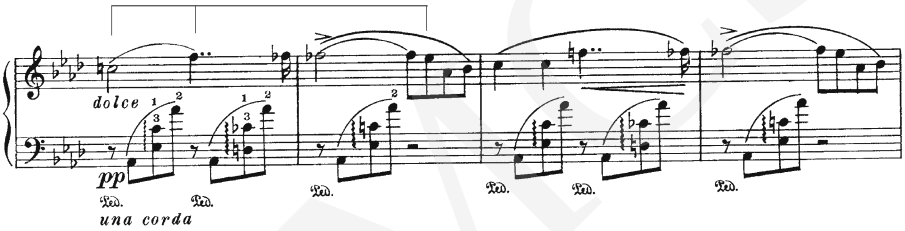
[36] Przykłady nutowe z dzieł Liszta cytowane [za:] Franz Liszt, *Musikalische Werke*, red. F. Busoni, P. Raabe [ i in.], Lipsk 1907-1936.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Gut[37] – przede wszystkim dla upamiętnienia śmierci Chopina, w mniejszym zaś stopniu w związku z tragedią rewolucji na Węgrzech[38]. Warto zwrócić uwagę, iż liryczny temat tej wspaniałej muzycznej epopei, który przechodzi metamorfozę, przybierając w końcu patos ekstatycznej eksklamacji, brzmi wprawdzie bardzo po „Lisztowsku", czy jednak przypadkiem jest, iż jego fraza czołowa stanowi chromatyczne „rozkomponowanie" chopinowskiego motywu skojarzonego z metamorfozą liryki w ekstazę?

Przykład 10. F. Liszt, *Funérailles*, t. 56-59.




Niezależnie od wzorców Beethovenowskich i Chopinowskich innym hipotetycznym źródłem inspiracji w omawianym zakresie jest – przynajmniej w przypadku koncertów fortepianowych Liszta – wirtuozowska twórczość ogólnie zapomnianego już dziś francuskiego[39] pianisty, kompozytora, dyrygenta i edytora muzycznego, Henry'ego Litolffa, którego monumentalne, czteroczęściowe, wzorowane na cyklu symfonicznym koncerty fortepianowe, określane przezeń mianem *concerto symphonique*, wywarły ogromne wrażenie na twórcy *Hungarii*. Jak często podkreśla się w literaturze, szczególnym zainteresowaniem genialnego Węgra cieszył się trzeci koncert Litolffa w tonacji Es-dur (1846) i nie jest chyba przypadkiem, że właśnie Lisztowski *Koncert Es-dur* został Litolffowi dedykowany.

[37] S. Gut, *Frederic Chopin et Franz Liszt: une aminie a sens unique*, [w:] *Sur les traces de Frederic Chopin*, red. D. Pistone, Paryż 1984, s. 65; por. także: I. Poniatowska, *Chopin – Liszt. Uwagi o środkach wirtuozowskich i wzajemnych relacjach obu artystów*, [w:] *eadem*, *Historia i interpretacja muzyki*, Kraków 1995, s. 119.

[38] Wskazuje na to również podtytuł: *October 1849*.

[39] Afiliacja narodowa Litolffa, który, podobnie jak Liszt, był raczej kosmopolitą, z natury nastręczać może pewne trudności. W większości źródeł (łącznie z szacownym *Grove's Dictionary*) określa się go mianem Francuza, są jednak encyklopedie i leksykony, które przedstawiają go jako Niemca (zob. *Mała encyklopedia muzyki*, red S. Śledziński, Kraków 1960) lub Brytyjczyka (zob. *Przewodnik koncertowy*, red. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schäffer, Kraków 1965, s. 393).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



Symfoniczny rozmach, a zarazem wirtuozowska brawura *III Koncertu* Litolffa z pewnością nie mogły pozostać przez Liszta niezauważone. Współczesny słuchacz najprawdopodobniej zidentyfikuje ten utwór jako syntezę stylistyki Beethovena (*V Koncert fortepianowy Es-dur*), Mendelssohna i właśnie Liszta, którego twórczość zdają się zapowiadać nie tylko odniesienia formalne (włączenie *Scherza* do cyklu koncertowego), lecz także wiele figur pianistycznych z grzmiącymi, brawurowymi pochodami oktaw. Jest jednak coś jeszcze: warto zauważyć, że prezentowany w ekspozycji orkiestry podniosły, pompatyczny główny temat pierwszej części *Koncertu* grany przez solistę powraca w ekspozycji w postaci lirycznej. Zauważamy tu więc jakby odwrócenie opisanego dotąd kierunku metamorfoz tematycznych. Jeszcze wyraźniej występuje ono w ostatniej części *Koncertu*, która – jak zwykle w finałach form koncertujących – stanowi pokaz wirtuozowskiego „maratonu" solisty, czego atrybutami są szybkie tempo, prężna rytmika i błyskotliwe przebiegi figuracyjne. Jednakże w centralnej fazie *Finału* Litolff wprowadza podniosły, triumfalny, hymniczny (oparty prawdopodobnie na narodowych motywach niderlandzkich) temat, który po prezentacji przez orkiestrowe *tutti* przejęty zostaje przez solistę – ale w postaci marzycielskiej, lirycznej kantyleny[40].

Interesujący nas rodzaj metamorfozy występuje natomiast w I części drugiego *Concerto Symphonique* Litolffa (1844?). Metamorfoza ta pojawia się tu wprawdzie w postaci zalążkowej i trudno byłoby jej punkt wyjścia określić mianem liryki, niemniej pompatyczna coda, prezentująca czołową frazę melancholijnego pierwotnie tematu głównego w postaci triumfalnego „ostatniego słowa", stanowi istotny krok w stronę potężnych apoteoz efektownie wieńczących wspomniane na początku naszych rozważań późnoromantyczne koncerty fortepianowe.

Oczywiście, sam kaliber muzycznego talentu stawia Liszta zdecydowanie bliżej Beethovena czy Chopina niż Litolffa, którego konwencjonalne tematy muzyczne mają się nijak do wyrazistych i oryginalnych muzycznych idei węgierskiego mistrza. Jakkolwiek więc inspiracja samą ideą *Concerto symphonique* wydaje się bezdyskusyjna, to jednak droga, jaką podążał Liszt ku swej koncepcji poematu symfonicznego, a szczególnie interesujący nas typ metamorfozy tematycznej, zdaje się potwierdzać przypuszczenie o inspirującej w tym względzie roli Chopina. Od strony muzycznej (a więc poza impulsami literacko-estetycznymi) ważną rolę na tej drodze odegrały formy koncertujące.

Jak wiadomo, tok pracy twórczej Liszta nad koncertami fortepianowymi był niezmiernie długi i kręty. Zaabsorbowany od początku lat trzydziestych swą bły-

[40] Tego rodzaju metamorfozy, w znacznie jednak bardziej wyrafinowanej postaci, odnajdujemy w *Koncercie A-dur* Liszta.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



skotliwą karierą wirtuozowską, młody gwiazdor paryskich sal koncertowych nie miał najwyraźniej czasu na skupienie się nad poważniejszymi działaniami kompozytorskimi, poprzestając głównie na efektownych parafrazach o bezpośredniej użyteczności estradowej. Jednak już od schyłku lat dwudziestych datują się szkice pomysłów tematycznych do przyszłych form koncertujących, nad którymi prace przesuwał na czas późniejszy. Wszystko to utrudnia ustalenie, na którym etapie procesu twórczego krystalizował się ostateczny kształt formalny dzieła, z tego też względu trudno o jednoznaczne wnioski dotyczące porównań chronologii powstawania dzieł Lista i Chopina. Z drugiej jednak strony, obserwacja interesującego nas procesu przemian tematycznych prowadzi do wniosku, iż ten właśnie typ metamorfozy dominował w dramaturgicznym ukształtowaniu każdej kompozycji koncertowej Liszta, przyjęcie zaś stosownego marginesu błędu pozwala na próbę rekonstrukcji chronologii zdarzeń na drodze do wypracowania przez obu mistrzów romantyzmu modelu metamorfozy marzycielskiej liryki w ton podniosły, ekstatyczno-hymniczny.

Uważa się, że pierwszą w pełni samodzielną (tzn. opartą na własnym materiale tematycznym) koncertową kompozycją Liszta jest *Maledictio*n na fortepian i smyczki – dzieło nigdy przez Liszta niewykonane i niewydane, zaistniałe publicznie zaś dopiero od 1916 roku. Fakt ten, w konfrontacji z niezwykłością tej kompozycji, w wielu fragmentach tak śmiałej i wizjonerskiej harmonicznie (wstęp), iż podpisać się pod nimi mógłby sam Skriabin (w wielu również aspektach antycypujący osiągnięcia artystyczne dojrzałego stylu Liszta), pozostaje jednym z paradoksów historii muzyki, których rozstrzygnięcie wymaga zapewne jeszcze badań muzykologicznych. Dla naszych rozważań istotne jest, iż trzy spośród pięciu głównych idei muzycznych dzieła zostały przez Liszta opatrzone semantycznymi sygnaturami świadczącymi, iż kompozycja ta stanowi chyba najwcześniejszą w twórczości tego niezwykłego artysty antycypację koncepcji poematu symfonicznego, którego scenariusz jednak pisze „samo życie”[41]. Podobnie jak w wielu dojrzałych dziełach Liszta, tak i w *Maledictio*n zauważamy

[41] Pierwsze szkice tematyczne, włącznie ze wstępną ideą sygnowaną jako *Maledictio*n (Przekleństwo), powstały jeszcze u schyłku lat 1820, gdy nagła śmierć ojca, ciężka sytuacja materialna oraz dramatyczne perypetie miłosne przyczyniły się do załamania psychicznego, a zarazem radykalizacji poglądów polityczno-społecznych młodego geniusza, który znajdzie niebawem (1830) „uzdrowienie”, biorąc udział w walkach paryskiej Rewolucji Lipcowej: „uleczyły go armaty” – jak ujęła to jego matka. Należy jednak pamiętać, że na odzyskanie równowagi psychicznej i uwolnienie inwencji twórczej Liszta wpłynęły też liczne kontakty z wybitnymi osobowościami ówczesnego Paryża (Berlioz, Lamartine, ksiądz Lamennais, Heine, a od 1832 Chopin i Paganini) oraz lektura dzieł literackich (m.in.: Ballanche, Hugo, Chateubriand, Lamartine), por.: A. Hardinger, *De la situation des artistres' and Lamennais: Liszt's First Essay Reconsidered*, [w:] *„Grandeur et Finesse”: Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene*, red. L. Sala, Turhout 2013, s. 171-188.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



znamienne dla jego stylistyki rozdarcie pomiędzy demonicznym dynamizmem a marzycielską zadumą, której muzycznym wcieleniem jest w tym przypadku temat oznakowany w szkicach kompozytora mianem *Pleurs – Angoisses – Songes* (t. 68-82), a więc: „łzy – obawy – marzenia". Po przejściu metamorfozy, wiodącej od marzycielskiej liryki do tryskającego witalnością entuzjazmu, temat ten (obok tematów sygnowanych przez kompozytora mianem tytułowego „przekleństwa" oraz „dumy") powraca w finalnej rekapitulacji, która, choć „porozrywana" kadencjami i odcinkami przetworzeniowo-koncertowymi, wyraźnie jednak zapowiada typowo Lisztowskie finalne repryzy-syntezy. Mamy tu też rekapitulację całego materiału tematycznego sprowadzonego do jednej, głównej bądź docelowej tonacji dzieła. W przypadku *Malediction* jest to tonacja E-dur, niezbyt oddalona w kole kwintowym od stanowiącego tonalne zaplecze pierwotnej prezentacji tematu lirycznego kompleksu: D-dur – e-moll – G-dur, stanowiącego – jak można mniemać – semantyczno-ekspresyjny odpowiednik sygnowanych przez Liszta „łez, obaw i marzeń". Ponieważ według oceny badaczy dzieło ukończone zostało najwcześniej około 1835 roku, jak utrzymuje Jay M. Rosenblatt[42], najpóźniej zaś około 1840, jak twierdzi Humphrey Searle[43] (choć datowanie to jest na tyle obarczone ryzykiem błędu, iż opatrzone zostało znakiem zapytania, co dopuszcza możliwość jeszcze późniejszego ukończenia kompozycji), wszystko wskazuje na to, że aż do ukończenia *Malediction* spośród omawianych dzieł Chopina istniała jedynie *Ballada g-moll*. Można więc mniemać, iż sama koncepcja repryzy-syntezy jest rozwiązaniem, do którego obaj mistrzowie romantyzmu doszli niezależnie; nie wydaje się bowiem, żeby pozostająca w sferze prywatnych zapisków Liszta *Malediction* była znana Chopinowi, który zresztą, jak wiadomo, zwykł postrzegać w swym genialnym koledze głównie wybitnego wykonawcę własnych dzieł.

Zwróćmy jednak uwagę, iż metamorfoza tematu lirycznego w *Malediction* nie wiedzie ku takiemu typowi ekspresji, który można skojarzyć z jakkolwiek pojętą apoteozą. Repryza tegoż tematu wiąże się wprawdzie ze zmianą faktury wprowadzającą w miejsce kantyleny potężne akordy fortepianu, jednakże znaczne przyspieszenie tempa niweczy atmosferę wzniosłego dostojeństwa, na ogół kojarzonego z omawianym typem ekspresji. Tak więc mamy tu raczej przemianę „marzeń, łez i obaw" w sferę czynu, energii i entuzjastycznego zapału, i podobny scenariusz metamorfoz tematów lirycznych spotykamy w obu koncertach fortepianowych Liszta, choć właśnie w koncertach przypadki omawianej meta-

[42] J. M. Rosenblatt, *The Concerto as Cruciable: Franz Liszt's Early Works for Piano and Orchestra*, Ph D. Dissertation, University of Chicago, 1995, s. 313.

[43] H. Searle, *Liszt Franz*, [w:] *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, t. 5, red. E. Blom, Londyn 1954.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



morfozy tematycznej zdają się zbliżać do dojrzałego modelu Chopinowskiego (występującego w skrystalizowanej postaci w *Barkaroli Fis-dur* i w *Polonezie-fantazji*). Chodzi tu o pewien stały schemat planu tonalnego, a szczególności – o stały dystans w kole kwintowym, jaki dzieli oryginalną prezentację tematu lirycznego od jego repryzowej metamorfozy. Opisany powyżej, nawiązujący do chopinowskiej stylistyki i otwierający drugą część dzieła (*Quasi adagio*) temat liryczny z *I Koncertu fortepianowego Es-dur*, zaprezentowany zostaje w odległej o 8 kwint tonacji H-dur[44], po czym, przekształcony w radosną postać marszową, pojawia się w repryzie dzieła w zasadniczej tonacji Es-dur. Uderzającą prawidłowością jest przy tym fakt, iż identyczna odległość w kole kwintowym, jako najdalsze „wychylenie" tonalne dotyczące metamorfoz tematu lirycznego, występuje również w *Koncercie A-dur*. Ukształtowanie formalne tego dzieła jest jednak na tyle skomplikowane i wieloznaczne, a różnorodność interpretacji ze strony rzadko ze sobą zgodnych analityków na tyle uderzająca, iż Robert Collet[45] zdecydował się nawet na określenie formy tego koncertu mianem „otwartej". Nie wchodząc jednak w nieistotne dla naszych rozważań szczegóły, wystarczy stwierdzić, iż tym razem rozpoczynający dzieło marzycielsko-liryczny temat jest zarazem głównym tematem *Koncertu*, trzy razy powracającym w węzłowych momentach jego muzycznej narracji, przyjmującym różne postacie. Pierwszy powrót następuje po przetoczeniu się burzliwej drugiej grupy tematycznej (reprezentującej typowe dla Liszta „drapieżne" ekspresje demoniczno-faustowskie). Po oddzielonym dwiema uduchowionymi kadencjami solisty lirycznym epizodzie smyczków (*Allegro moderato*, E-dur), który w istocie jest trudną do rozpoznania metamorfozą uprzedniego, burzliwego orkiestrowego *tutti* (*Un poco più mosso*), słyszymy natchniony duet wiolonczeli solo i fortepianu (*In Tempo*, t. 12) prezentujący temat główny jako nokturn w tonacji Des-dur; a tym samym – o identycznym oddaleniu (8 kwint) od tonacji głównej jak w *Koncercie Es-dur*. Ponieważ ta pierwsza, nokturnowa metamorfoza, dająca początek całej grupie poetyckich dygresji solisty, przechodzi w marszową postać tematu drugiego splecionego kontrapunktycznie z trzecim[46] (*Allegro deciso*), można całą tę „podsumowującą"

[44] Interesujące jest dokonane przez Liszta stopniowe przygotowanie owego dość odległego przesunięcia tonalnego: ostatnie 13 taktów pierwszej części *Koncertu* przebiega na zasadzie jakby „bitonalnego" złożenia tonacji odchodzącej (Es-dur w partii orkiestry) z tonacją nadchodzącą (H-dur) w partii solisty.

[45] R. Collet, *Works for Piano and Orchestra*, [w:] *Franz Liszt: The Man and His Music*, red. A. Walker, Nowy Jork 1970, s. 260.

[46] Metamorfoza ta wprowadza pochody akordowe oparte na Des-dur w pozycji tercji, które ogarniają całą przestrzeń klawiatury i ewidentnie antycypują sławną introdukcję *I Koncertu fortepianowego* Czajkowskiego.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



fazę rekapitulacji i metamorfoz głównych tematów w Des-dur uznać za swoistą repryzę pozorną (lub wewnętrzną), domagającą się niejako logicznego dopełnienia w postaci repryzy rzeczywistej (lub zewnętrznej), przywracającej główną tonację dzieła. I właśnie ta ostateczna repryza następuje z chwilą powrotu tonacji A-dur w prezentacji marszowej metamorfozy tematu głównego (*Marciale, un poco meno Allegro)*, po czym wirtuozowski łącznik (oparty na motywach diabolicznego *Scherzando* z drugiej grupy tematycznej) wiedzie do punktu wyjścia: temat główny powraca w wersji lirycznej (*Un poco meno mosso, tempo rubato*), choć w odmiennej, wzmocnionej oktawami fakturze. Tak więc szlak tonalny, jaki przemierza cykl transformacji głównego tematu, obejmuje „odległość" od A-dur do Des-dur i z powrotem.

Ciekawą zbieżnością jest fakt, iż w wymienionych powyżej ostatnich „poematach pianistycznych" Chopina mamy do czynienia z podobną strategią kompozytorską w odniesieniu do omawianej kwestii. Tu również zauważamy sięganie do odległych o jednaką liczbę kwint tonacji, których akordy toniczne są jednak integrowane (jak odnotowaliśmy w tabelach 4 i 5) wspólnymi osiami wysokościowymi. Różnica tkwi tylko w liczbie kwint: w obu dziełach Chopina główne tonacje dzieli bowiem odległość 9 kwint, a więc o jedną kwintę więcej niż w przypadku odległości preferowanych przez Liszta.

Zważywszy na to, iż proces krystalizacji formalnej w odniesieniu do obu koncertów fortepianowych przypadał na schyłek lat czterdziestych, wydaje się prawdopodobne, że mógł Liszt – świadomie bądź nieświadomie – wzorować się na rozwiązaniach Chopinowskich, choć i w tym przypadku trudno o jednoznaczną konkluzję i wykluczenie zbieżności wynikłych z pokrewieństwa wyobraźni obu genialnych romantyków.

Jak już wspomnieliśmy, w poemacie symfonicznym *Preludia* zauważyć możemy w pełni wykształcony model metamorfozy tematu lirycznego w postać podniosłą, uroczystą i emanującą potęgą brzmienia – słowem, w postać stanowiącą apoteozę owego tematu. Liszt zachowuje występujące w obu koncertach fortepianowych rytmy marszowe, tu jednak dostojeństwo zdecydowanie dominuje nad pełną entuzjazmu żywiołowością. Wykształcony w obu koncertach plan tonalny zostaje tu jakby odwrócony: temat liryczny zaprezentowany zostaje w E-dur, a więc w oddaleniu tylko czterech kwint od tonacji głównej, jaką jest C-dur, przy czym – jak uprzednio – akordy toniczne obu tonacji łączy wspólny dźwięk. Jednak proces metamorfozy owego tematu, wiodący do powrotu C-dur w podniosłej repryzie, jest wyznaczony znanym już szlakiem prowadzącym poprzez 8 dystansów kręgu kwintowego.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21


## Dziedzictwo Chopina i Liszta

O ile kwestię wpływu Chopina na Liszta w omawianym zakresie należy uznać za wysoce prawdopodobną, jakkolwiek trudną do bezspornego dowiedzenia, o tyle w świetle przedstawionych powyżej faktów z całą pewnością stwierdzić możemy, iż opisany scenariusz muzycznej dramaturgii stanowi jeden z istotnych zbieżnych czynników, poświadczających o pokrewieństwie wyobraźni dwóch mistrzów romantyzmu. Wydaje się, iż Chopinowsko-Lisztowski model repryzy-apoteozy, jako finalny gest wieńczący dzieło muzyczne, stał się atrakcyjny dla wielu kompozytorów schyłku XIX i początków XX wieku, jego zaś oddziaływanie, obejmujące wspomnianych mistrzów późnoromantycznego koncertu fortepianowego (Grieg, Czajkowski, Rachmaninow), roztaczało się daleko poza granice owego gatunku muzyki. Aleksander Skriabin, który – podobnie jak jego kolega ze szkolnej ławy, Sergiusz Rachmaninow – rozpoczynał swą karierę kompozytorską pod auspicjami Chopina i Liszta, rozciągnął zasadę finalnej apoteozy na swoje sonaty fortepianowe (czego najciekawszym przykładem jest *IV Sonata fortepianowa Fis-dur*, 1904), jak i na swe wizjonerskie, monumentalne *magnum opus* – słynny *Poemat ekstazy* (1907). Znany ze swej admiracji dla Chopina, Claude Debussy oparł muzyczny scenariusz swej *Wyspy radości* (1904) na fascynującej metamorfozie lirycznego tematu o prawie Chopinowskim zabarwieniu – zbudowanego na współbrzmieniach pentatoniki – w finalną ekstatyczną kulminację, będącą rodzajem orgiastycznej apoteozy o iście dionizyjskich wymiarach. Metamorfozy liryki w ekstazę, jako finalne, podniosłe gesty Lisztowsko-Wagnerowskiej proweniencji, odnajdujemy w wielu symfonicznych dziełach *fin de siecle'u* (np.: *Wariacje na temat Mozarta* Maxa Regera, 1914, *II Symfonia* Karola Szymanowskiego 1909, poemat symfoniczny *The Summer* Franka Bridge'a, 1914), a z kolei porywające finały wspomnianych koncertów fortepianowych Rachmaninowa stały się atrakcyjnym przykładem do naśladowania przez George'a Gershwina (*Koncert fortepianowy F-dur*, 1925) i wielu kompozytorów muzyki filmowej, czego najbardziej reprezentatywnym przykładem jest sławny *Koncert Warszawski* (1941) Richarda Addinsella z nakręconego podczas wojny brytyjskiego obrazu *Dangerous Moonlight.*

Interesujące jest, iż u schyłku XX wieku, wraz z nostalgią za romantyzmem, właśnie w tym najbardziej szlachetnym, Chopinowskim wydaniu, możemy odnotować powrót do omawianego typu metamorfozy u jednego z najwybitniejszych klasyków stulecia, jakim był Witold Lutosławski. Omawiany muzyczny scenariusz odnajdujemy w *Largo* z *Partity* na skrzypce i fortepian (1983), stanowiącym centralną część dzieła i słynnym z racji kantyleny o uderzającej głębi, ekspresji i pięknie, niewątpliwie najwspanialszej, jaka wyszła spod pióra Mistrza. I nie

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21



jest chyba przypadkiem, iż w tym właśnie okresie Lutosławski przyznał się do powtórnego „odkrycia" Chopina, a analitycy (Charles Bodman Rae, James Harley) natychmiast zauważyli, iż oparta na chromatycznych „przesunięciach" linearnych harmonika *Largo* jest wyraźnie Chopinowskiej proweniencji. W ten więc sposób największy polski kompozytor schyłku XX wieku dopisał jakby genialne *post scriptum* dla tradycji powołanej przez największego polskiego romantyka pierwszej połowy wieku XIX, dokonując zarazem jej definitywnego zamknięcia.

## Summary

The subject of the present study is a specific type of thematic metamorphosis, in which the initially lyrical theme transforms into its ecstatic or heroic, sublime *alter ego* and which usually appears as the final culmination of the work. Three questions were asked regarding Chopin: how did the evolution of the technique of thematic metamorphoses develop and what was its formal-expressive and aesthetic context like?; which technical and composing techniques can be regarded as characteristic of the technique of thematic metamorphoses?; and how does the relationship between Chopin's conception of "reprise-apotheosis" and Liszt's final "syntheses-apotheoses" develop? The object of observation are works of the mature stage of Chopin's creative activity, representing narrative-dramatic genres: *Ballad in G minor* op. 23 (1833), *Ballad in A flat major* op. 47 (1841), *Ballad in F minor* op. 52 (1842-1843), *Barcarolle in F sharp major* op. 60 (1845--1846) and *Polonaise-fantasia in A flat major* op. 61 (1846).

The first example of thematic metamorphosis in Chopin can be found in the *Ballad in G minor*. The place of thematic metamorphoses compared with the formal level of the work shows their more transformative than recapitulative function. In the *Ballad in A flat major* the tendency to strengthen the dramatic effect of thematic metamorphoses leads to an ecstatic reprise – the final apotheosis, the "last word" of the whole sequence of musical occurrences: the initial lyrical phrase undergoes a metamorphosis and returns in an ecstatic form in a short reprise, which is the ultimate culmination of the composition. The *Ballad in F minor* restores the serious, dramatic tone of the *Ballad in G minor*, as well as the conception of the metamorphosis of the second, lyrical theme; at the same time Chopin does not give up the tendency – developed in the *Ballad A flat major* – to place the metamorphosis of the lyrical into the ecstatic in the final, reprise stage of the composition. In the works composed in the final stage of transformation of Chopin's style the strategy demonstrated in the *Ballad in A flat major* was combined with the tendencies governing thematic metamorphoses in the *Ballads in G minor* and *F minor*. And thus, in the *Barcarolle in F sharp major* and in the *Polonaise-fantasia in A flat major* the principle of transformation of the lyrical into the ecstatic was combined with the tendency to return in the reprise of themes, originally expressed in different keys, to the primary key of the work. This is how the ending was composed, which can be called "reprise-apotheosis".

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 19:31:21


Lyrical themes, which return as transformed into ecstatic apotheoses in the reprise parts, show many features in common: they have triple meter, most of them being in trochaic rhythms; they are in major keys and are built in a similar way (they contain a motif consisting of an ascending pure fourth, after which follows a descending second). It is significant that all cases of thematic metamorphoses are present in those works by Chopin which suggest narrative-literary associations and can be interpreted as the musical metaphor of one of the most significant archetypes in Polish Romanticism: transformations of the main characters in Adam Mickiewicz's *Konrad Wallenrod* and *Dziady* [Forefathers' Eve] and in Juliusz Słowacki's *Kordian*.

Chopin's concept of the final "grand apotheosis" anticipated Liszt's sublime reprise-synthesis, which crowns the symphonic poem *Les Preludes*. Does, however, the clear chronological anticipation indicate Chopin's influence? Or rather, the two masters may have developed the same type of musical narrative independently of each other?

The Chopin-Liszt model of reprise-apotheosis became attractive to many composers in the late 19th and early 20th centuries, its impact, which influenced masters of the late Romantic piano concerto (Grieg, Tchaikovsky, Rachmaninov), also going beyond the boundaries of the genre. Skriabin broadened the principle of final apotheosis to include piano sonatas (*IV Piano Sonata in F sharp major*) and *The Poem of Ecstasy*, while Claude Debussy based the musical dramatics of *The Island of Joy* on the fascinating metamorphosis of the lyrical theme with an almost Chopinesque tone. Metamorphoses of the lyrical into the ecstatic can be found in many symphonic works of the *fin de siècle* (*II Symphony* by Karol Szymanowski, *Variations on the Theme of Mozart* by Max Reger), while the captivating finals of Rachmaninov's concertos became an attractive model for George Gershwin (*Piano Concerto in F major*) and many composers of film music.