
ZBIGNIEW GRANAT

<https://doi.org/10.56693/sc.175>

OSJANICZNY STYL CHOPINA

Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w angielskiej wersji językowej: *Chopin's Ossianic manner*, w: *Through the Prism of Chopin: Reimagining the 19th Century*, red. Jeffrey Kallberg, Jim Samson, Warszawa 2025.

W artykule opublikowanym w 1994 roku John Rink celnie opisał historię interpretacji ballad Chopina, poczynawszy od XIX-wiecznych „bezsłownych narracji”, przez „triumfy muzycznej architektoniki” w XX wieku, po „teoretycznie ugruntowaną hermeneutykę łączącą zjawiska muzyczne z konkretnymi efektami ekspresyjnymi”, związaną z późno XX-wiecznym trendem znanym jako „nowa muzykologia”¹. Autor zakończył swój gruntowny przegląd najważniejszych prac analitycznych stwierdzeniem, że „pozostaje wciąż wiele miejsca dla analiz usiłujących określić «istotę» czy też «prawdziwą treść» ballad – «konkretny wyraz unikatowo ucielesniony» w tych dziełach”². W moim eseju przedstawię jedną z takich analitycznych propozycji dotyczących „istoty” gatunku balladowego Chopina, taką, która nie została jeszcze rozpatrzona. Podejście to zarysuje nowy kierunek badań poprzez rekontekstualizację wielu elementów, które były obecne w szeroko zakrojonym studium [Rinka], ale nie zostały właściwie zbadane z uwzględnieniem ich pełnego potencjału. Zacznę zaś od roli tradycji balladowej w koncepcji gatunku ballady instrumentalnej Chopina.

Poetycki impuls

Liczni naukowcy badający kwestię znaczenia ballad Chopina próbowali powiązać je z konkretnymi wierszami Adama Mickiewicza. Uzasadnienie dla tego rodzaju podejścia stanowił dość niejasny komentarz Roberta Schumanna z 1836 roku [zapisany] po spotkaniu z Chopinem:

Er sprach damals auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei.

(Mówił wówczas również, że do pisania ballad zainspirowały go niektóre wiersze Mickiewicza)³.

To stwierdzenie zazwyczaj interpretowano dosłownie, sugerując, że ballady Mickiewicza posłużyły Chopinowi za literackie wzorce dla programowej treści [jego własnych] ballad. Korpus prac, usiłujących dopasować mickiewiczowskie wiersze do muzyki, utworzył – słusznie czy niesłusznie – odrębny nurt analityczny. Nie wyrosła

jednak z niego teoria oparta na szerszym konsensusie, lecz raczej – wiele subiektywnych interpretacji treści utworów.

Ale według Schumanna Chopin jedynie przyznaje, że został zainspirowany przez niektóre wiersze Mickiewicza, co niekoniecznie oznacza jego ballady poetyckie. Ponadto „zainspirowanie” nie jest równoznaczne z zapożyczaniem czy komponowaniem muzyki do ilustrowania konkretnych wierszy. Zamiast wdawać się w debatę nad programem, chciałbym zasugerować inne płaszczyzny, na których poezja Mickiewicza mogła natchnąć Chopina do stworzenia gatunku instrumentalnego.

Proponuję założenie, że kompozytor mógł być pod wpływem tych fragmentów w poezji Mickiewicza, które wyraźnie przywołują moc muzyki. Należą do nich opisy bardów śpiewających potężne historyczne ballady przy akompaniamencie lutni w *Konradzie Wallenrodzie* oraz najbardziej okazała historia „opowiedziana” czysto instrumentalnymi dźwiękami – rozbudowany koncert wykonany na cymbałach przez Jankiela, przedstawiony w *Panu Tadeuszu*. W obu przypadkach poeta podkreśla narracyjną zdolność muzyki i umiejętność wywoływania silnych uczuć u słuchaczy przez bardów. Moim zdaniem mickiewiczowski opis występu Jankiela mógł stanowić silny impuls dla narodzin koncepcji gatunku balladowego Chopina po prostu dlatego, że cymbaliści uosabiali atrakcyjny typ muzycznej osoby – narratora, posługującego się językiem brzmień instrumentalnych.

W epopei Mickiewicza Jankiel przedstawiony jest jako żydowski wirtuoz cymbałów i polski patriota. Jego słynny występ pojawia się w ostatniej księdze idyllicznego eposu, gdzie służy nie tylko uświetnieniu uroczystości weselnych, lecz także wzbudzeniu narodowych uczuć wśród wszystkich zgromadzonych. Mistrz cymbałów osiąga to, wplatając w swój dramatyczny występ składankę polskich melodii i muzycznych nawiązań do przeszłości kraju. Sugestywny język poetycki Mickiewicza łączy metaforyczne opisy rozmaitych efektów dźwiękowych z reakcjami słuchaczy, którzy rozpoznają w nich aluzje do różnych wydarzeń. Ten „koncert nad koncertami” rozpałał wyobraźnię pokoleń czytelników, a jego nasycony metaforami i onomatopejami odzwierciedlającymi zjawiska muzyczne język mógł rezonować z upodobaniem Chopina do czysto instrumentalnej ekspresji muzycznej. Dlatego ten dźwięczny i obrazowy poetycki opis mógł z łatwością skłonić go do zdefiniowania ballady na nowo jako gatunku instrumentalnego, zakorzenionego w narracyjności⁴.

Poza czerpaniem z tej poetyckiej inspiracji Chopin uczynił z ballady fortepianowej przekonujący gatunek narracyjny, opierając się na dwóch dodatkowych elementach muzyczno-poetyckich. Pierwszym z nich był narrator – wspólny dla całej poezji balladowej i tradycji ballad wokalnych element, który stał się nowym typem muzycznej osoby zdolnej do opowiadania historii wyłącznie za pomocą swojego instrumentu. Drugim składnikiem balladowego projektu Chopina był tak zwany styl bardowski, który rozkwitł w muzyce europejskiej w drugiej połowie XVIII wieku po pojawieniu

się poezji Osjana. Ponieważ Osjan był bardem, który śpiewał i grał na harfie, podstawą stylu bardowskiego – który znalazł miejsce w licznych gatunkach muzyki, w tym pieśniach, operach i szerokiej gamie gatunków instrumentalnych – stało się właśnie imitowanie harfy. Podążając tym tropem, przedstawię tezę, że muzyczną personą ucieleśnioną w balladach Chopina jest bard harfista. Zanim omówię zawłaszczenie i ponowne odkrycie stylu bardowskiego przez Chopina, pokrótce naszkicuję kontekst i wpływ osjanowski.

Osjan i styl bardowski

W kulturach celtyckich bardowie byli poetami i śpiewakami, którzy wykonywali pieśni epickie, mające na celu celebrowanie wydarzeń historycznych lub wielkich osiągnięć królów i wojowników. Bardów zazwyczaj przedstawiano jako akompaniujących sobie na harfie, lutni, lirze lub innym instrumencie strunowym. Znaczenie zbioru poematów epickich pod wspólnym tytułem *Pieśni Osjana*, opublikowanego przez Jamesa Macphersona w 1761 roku i wkrótce potem przetłumaczonego na wiele języków, jest powszechnie znane – doprowadził on do rewolucji twórczej w Europie i wpłynął na rozwój romantyzmu. Jeśli weźmiemy pod uwagę wyłącznie doświadczenia polskie, stanowią one [zaledwie] echo uczestnictwa w ruchu osjanicznym, porównywalne z tym występującym wcześniej w Europie, ale jego oddziaływanie było mimo to szerokie.

Tłumaczenie Pierre'a Le Tourneura z 1762 roku *Poésies galliques* autorstwa „Osjana, syna Fingala, barda z trzeciego stulecia” (*Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle*) (1776–1777) stało się wzorem dla przekładów na język polski, poczynawszy od fragmentów przetłumaczonych przez Ignacego Krasickiego w latach 1778–1780. Poezja Osjana wpłynęła w Polsce na rozwój literatury sentymentalnej, w tym dum o tematyce rycerskiej (np. Karpińskiego i Niemcewicza). W latach 80. XVIII wieku głównym ośrodkiem kultywowania kultury osjanicznej stała się rezydencja Czartoryskich w Puławach. Jeden z wytworów tej kultury, poemat epicki *Bard polski* napisany przez księcia Adama Jerzego Czartoryskiego w 1795 roku, przyczynił się do ugruntowania polskiego etosu patriotycznego. W pierwszych dekadach XIX wieku imię Osjana znajdowało się w centrum dyskusji literackich w najważniejszych polskich salonach. Elementy szkockiej atmosfery przenikające jego poezję zaznaczyły się w licznych dziełach literackich, nie tylko pod względem tematyki, ale także w przedstawieniach scenerii, obrazowaniu i emocjach. Poetycki manifest polskiego romantyzmu, *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza (1822), został opublikowany w szczytowym okresie ruchu osjanicznego, nie dziwi więc, że zbiór ten przepelnięty jest imaginariem zapożyczonym ze szkockich wzorców. Mickiewicz mógł zetknąć się z Osjanem w młodości za pośrednictwem *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* Johanna Geорга Sulzera, która była jednym

z głównych „krytycznych kanałów propagujących poezję Osjana w ówczesnej Polsce”⁵. James Porter uważa dzieła Mickiewicza za możliwe ogniwo łączące pośredni wpływ Osjana z młodym Chopinem i sugeruje, że chopinowskie cztery ballady i *Fantazja* op. 49 zrodziły się z tego ducha⁶. Warto dodać, że poemat epicki Mickiewicza *Konrad Wallenrod* również nawiązuje do dziedzictwa Osjana poprzez gotycką scenerię, bohaterską tematykę i centralną rolę barda, który przy akompaniamencie lutni śpiewa pieśni o wielkiej mocy.

Chociaż nazwisko Chopina rzadko pojawia się w kontekście osjanicznym, był on aktywnym uczestnikiem kultury międzynarodowej zdominowanej przez obecność Osjana. Kompozytorzy tacy jak Beethoven i Schubert, od których Chopin często czerpał, inspirowali się osjanicznymi tematami, podobnie jak Mendelssohn, Schumann, Berlioz i Liszt, z którymi polski kompozytor wchodził w interakcje jako emigrant. Bardowie, harfy i ballady wokalne stanowiły powszechny element oper, które Chopin oglądał na różnych europejskich scenach. Jego własne kompozycje, zwłaszcza ballady, w dużej mierze opierają się na cechach stylu bardowskiego, który w muzyce XIX wieku był powszechnie łączony z dziedzictwem Osjana. Terminu „styl Osjana” wielu autorów używa dla opisanie nie tylko wpływów szkockich, lecz także szerokiego wachlarza elementów reprezentujących styl bardowski. John Daverio, na przykład, w swoim wnikliwym eseju na temat stylu osjanicznego Schumanna zidentyfikował kilka charakterystycznych cech tego idiomu. Obejmują one użycie trybów molowych, często poprzedzających delikatne tonacje durowe, archaizujące akordy paralelne i szeroko rozłożone głosy, przywołujące obrazy bitew lub polowania motywy fanfarowe, dramatyczne zmiany nastroju, naśladujące ton epicki deklamacyjny style śpiewu lub ich imitacje oraz użycie harfy (zarówno w orkiestrze, jak i imitowanej przez fortepian) jako symbolu stylu bardowskiego. Twierdzą, że to właśnie ten styl leży u podstaw chopinowskiej redefinicji gatunku balladowego. Użycie przeze mnie terminu „styl osjaniczny” w tytule artykułu ma na celu zasugerowanie, że projekt ballad Chopina należy postrzegać na równi z podobnymi inspiracjami innych kompozytorów kojarzonych już wcześniej z tym osobliwym idiomem twórczym, a mianowicie Mendelssohna, Schumanna i Beethovena.

Harfa i głos

Bardowski początek w *Balladzie g-moll* op. 23 dostrzegli liczni badacze studiujący kwestię znaczenia ballad Chopina. Dahlhaus usłyszał „muzyczne odzwierciedlenie «postawy narracyjnej»”⁷; Hedley zasugerował barda „zbierającego myśli” przed „rozpoczęciem opowieści”⁸; Bellman opisał bardowski wstęp jako „brzemienne w narracyjne oczekiwania”⁹; Newcomb zauważył „palce barda wędrujące po strunach harfy lub liry”¹⁰. Podczas gdy wszystkie te obserwacje są

wnikliwe, ogólnie uznają one tylko wybrane elementy stylu bardowskiego za zlokalizowane wydarzenia w utworze, ale nie możliwość, że muzyczna persona – bard – faktycznie „wykonuje” cały utwór.

James Parakilas twierdził na przykład, że Chopin w swoich balladach nie przedstawiał zdarzeń ani obiektów jako „przefiltrowanych przez pojedynczą świadomość, jak zrobił to Berlioz w *Symfonii fantastycznej* i *Haroldzie w Italii*”. Zamiast tego „rozwijał swoją historię tak, jak rozwija ją ballada: poprzez zespół głosów, głos narratora i głosy postaci”¹¹. Jednak autor zaprzecza sam sobie, gdy neguje istnienie „pojedynczej świadomości” w balladach Chopina, jednocześnie przyznając obecność narratora, ponieważ są one po prostu jednym i tym samym. Edward T. Cone nazwał tego gawędziarza „muzyczną personą” i zdefiniował go jako rozszerzenie głosu kompozytora w jego dziele. To właśnie z perspektywy muzycznej osoby postrzegamy historię, którą kompozytor chce, abyśmy przeżyli¹².

Moja interpretacja *Ballady g-moll* opiera się na koncepcji performatywności, którą teorie narratologii sytuują na kilku poziomach dzieła muzycznego, w tym na poziomie opowieści i poziomie narracji¹³. Dotyczy to dzieł muzycznych, które przedstawiają wykonanie jako główny podmiot dyskursu muzycznego. W innym miejscu pokazałem, jak ten model teoretyczny może pomóc nam zidentyfikować wyobrażone wykonanie, które rozwija się w marzeniu o muzycznej personie, sportretowanej przez Chopina w *Preludium a-moll*¹⁴. Tutaj przedłożę koncepcję, że *Ballada g-moll* Chopina, widziana przez pryzmat performatywności, ujawnia również wcześniej nierozpoznany prototyp ucieleśnionego wykonania. Muzyczna persona ukazana w *Balladzie* to bard, którego Chopin przedstawia jako wirtuoza harfy, instrumentu będącego centralnym elementem XIX-wiecznego stylu bardowskiego¹⁵. Poniższa analiza wykaże, że Chopin skomponował swoją balladę fortepianową jako wyobrażenie gry na harfie. Następnie uzasadnię, że obecność stylu bardowskiego jest również cechą definiującą cały gatunek balladowy zapoczątkowany przez Chopina.

Jak widać na przykładzie 1, wstęp do *Ballady* op. 23 Chopina nawiązuje do dwóch tematów bardowskich. Początkowy gest wstępujący symbolizuje szarpanie strun harfy, co sugerują rozległe skoki w melodii i jej ogólny zarys obejmujący trzy oktawy. W t. 3 melodia nabiera jednak cech recytatywu i utrzymuje ten charakter aż do t. 5. Chopin łączy te dwa gesty melodyczne za pomocą zdwojeń oktawowych, które sugerują, że cały fragment jest wykonywany przez harfistę. W t. 6–7 melodia i dwa arpeggiowane akordy przedstawiają oddzielenie głosu i instrumentu, formując archaiczną frygijską półkadencję, która jednoznacznie ukazuje początek opowieści. W ten sposób Chopin wprowadził barda jako narratora, który będzie dla słuchacza przewodnikiem przez cały utwór.

Co dzieje się po tym bardowskim wstępie w swobodnym metrum? Czy narrator znika z pola widzenia? Wraz z wejściem pierwszego tematu narracja ustępuje miejsca trybowi lirycznemu i słyszymy

Przykład 1. Fryderyk Chopin, *Ballada g-moll* op. 23, wstęp

pieśń bez słów, a konkretnie dumę, która wywołuje melancholijne uczucie i sugeruje, że postać przemawia. To przejście od początku narracji barda do pierwszego tematu reprezentującego postać mówiącą (lub śpiewającą) jest powszechną techniką w balladach literackich. Na przykład w pierwszej zwrotce ballady Goethego *Król olch* narrator wprowadza scenerię i dwie główne postacie. W drugiej – postacie te angażują się w dialog, a w trzeciej inny protagonista, Król Olch, zwraca się do dziecka (zob. tabela 1).

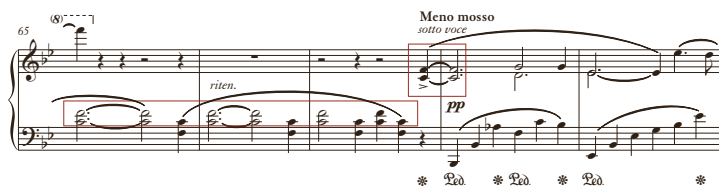
<i>Der Erlkönig</i>	<i>Król olch</i>	
Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind; Er hat den Knaben wohn in dem Arm, Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.	Zapada już noc i wicher dmie. Kto o tej porze na koniu mknie? Z dzieckiem w ramionach, w mroku bez dna; To ojciec z synkiem do domu gna.	narrator
Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? – Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? Den Erlenkönig mit Krön und Schweif? – Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –	– Dlaczego, synku, odwracasz wzrok? – Nie widzisz, tato? Popatrz tam, w bok. Król olch mnie wabi, korona mu lśni. – To tylko mgła. Coś ci się śni.	narrator cytujący dialog
„Du liebes Kind, komm, geh mit mir! Gar schöne Spiele spiel’ ich mit dir; Manch’ bunte Blumen sind an dem Strand Meine Mutter hat manch gülden Gewand“.	„Mój miły chłopcze, chodź-że tu! Będziemy się bawić, aż zbraknie tchu. Wspaniałe miejsca nad brzegiem znam I połączany mój szal ci dam” ¹⁶ .	narrator cytujący Króla Olch, zgodnie z wyobrażeniami dziecka

Tabela 1. Johann Wolfgang von Goethe, *Król olch*, początek

Jako czytelnicy zdajemy sobie sprawę, że postacie nie zwracają się bezpośrednio do nas, lecz ich wypowiedzi i dialogi są cytowane przez narratora. Bard w *Balladzie* Chopina funkcjonuje w podobny sposób – jest muzycznym odpowiednikiem poetyckiego narratora. Tę interpretację potwierdza specyficzny układ fakturalny chopinowskiego tematu. Pojawiająca się w t. 8 *Ballady g-moll* melodia symbolizuje styl śpiewu, któremu akompaniują „szarpane” akordy basowe na słabych częściach taktu. Jednak w notacji Chopina każda z fraz melodycznych „zaklęć” rozpoczyna się trzema podtrzymywanymi jeden po drugim dźwiękami, których nie da się wprawdzie zaśpiewać, ale łatwo wykonać je na chordofonie. Sumując te podtrzymane dźwięki, Chopin sprawia, że słyszymy ów temat jako pieśń graną przez harfistę, czyli – innymi słowy – narratora cytującego liryczną wypowiedź postaci. Możemy zatem wnioskować, że odcinki tematyczne chopinowskiej *Ballady* stanowią instrumentalne wersje typowych faktur spotykanych w balladach wokalnych, składających się z partii wokalne i akompaniamentu instrumentalnego.

Przykład 2. Fryderyk Chopin, *Ballada g-moll* op. 23, I temat (początek)

Podobne podejście można zauważyć w drugim temacie *Ballady g-moll*, który, choć wyraźnie zakorzeniony w stylu wokalnym, zawiera liczne zdwojenia kwartowe, wywodzące się z akompaniamentu instrumentalnego. Innymi słowy, temat płynnie wyłania się z figury instrumentalnej granej przez barda na końcu jego łącznika. To, co dzieje się w tym łączniku, jest fakturalnie jednoznaczne: przetrzymane puste kwarty i kwinty zdają się naśladować brzdąkanie harfy; są powtarzalne, punktowane, by podtrzymać zanikające brzmienia smyczków, a dzięki charakterowi swoich interwałów pobrzmiewają archaicznym lub modalnym kolorytem. W istocie ten łącznik nie jest tematyczny, lecz stanowi raczej „muzykę wypełniającą”, choć pozwalająca zarazem narratorowi zaistnieć jako wykonawcy. Drugi temat w tonacji Es-dur jest, z topicznego punktu widzenia, nokturnem opartym na dość konwencjonalnej fakturze harfowej, sugerującym kolejny liryczny moment w *Balladzie* op. 23



Przykład 3. Fryderyk Chopin, *Ballada g-moll* op. 23, przygotowanie II tematu

(zob. przykład 3). Kiedy temat ten powraca w t. 106 w radosnym A-dur, Chopin przekształca jego charakter w żywiołową mieszankę motywów siciliany i walca, co podkreśla wirtuozerię harfisty.

Chopin zaznacza obecność harfisty w całym utworze licznymi, czysto instrumentalnymi interludiami, które nie tylko ukazują jego sztukę, lecz także pełnią ważną funkcję dramatyczną. Na przykład po prezentacji pierwszego tematu następuje sekcja łącznikowa, która kończy się tym, co James Parakilas opisał jako „koloraturę”: „Melodia zatrzymuje się [...], a następnie powraca w formie koloraturowej, która jest całkowicie obca w stosunku do melodii słyszanych do tego momentu”¹⁷. Jednak to, co naprawdę słyszymy, to nie koloratura, ale instrumentalne opracowanie, figuratywny ornament melodyczny na tle dźwięków brzdąkanych strun, którymi harfista ogłasza koniec melodii dumy i przygotowuje następny segment opowieści. Tę interpretację potwierdza fakt, że pod koniec instrumentalnego łącznika (t. 34–35) harfista gra wariant znanego motywu: frygijską półkadencję zaprezentowaną wcześniej w t. 6–7. Pieśniarz nawiąże do tego wstępnego gestu w dwóch kluczowych momentach utworu. W t. 206–207 Chopin wykorzystuje jego wariant, prowadząc do kody, w t. 246 zaś podejmuje na nowo akord D-dur septymowy z t. 207 i zatrzymuje go na cztery takty, zanim rozładuje napięcie w kulminacyjnym zakończeniu. Te „instrumentalne” momenty są formalnymi znacznikami, które pokazują, że to postać barda jest odpowiedzialna za formalną i narracyjną trajektorię utworu. W ostatnich taktach swojej *Ballady* Chopin ponownie prezentuje wirtuozerię barda, przywołując jego tematy ze wstępu, a także dodając inne patetyczne gesty: dramatyczne brzdąkanie na instrumentach smyczkowych, akordowy motyw marsza żałobnego, recytatywy grane w oktawach, który nawiązuje do wstępu, oraz końcowe trącenie strun przez całą skalę wyimaginowanej harfy.

Przedstawiona powyżej perspektywa wykonawcza pokazuje, że instrumentalna ballada Chopina została napisana na fortepian, który imituje brzmienie harfy, grającej z kolei instrumentalne wersje ballad wokalnych. Te ostatnie mogą być albo wyimaginowanymi pieśniami ludowymi, pierwotnie śpiewanymi z akompaniamentem harf, lutni, gitar, mandolin lub bandur, albo pieśniami, w których partia fortepianu imituje harfę lub podobne instrumenty. Poniższe trzy przykłady dowiodą, że niektóre z chopinowskich gestów

Przykład 4. Fryderyk Chopin, *Ballada g-moll* op. 23, bardowskie zakończenie

harfowych mają związek z pieśniami bardowskimi Schuberta. Pierwsze dwa fragmenty pochodzą z pieśni Schuberta, w których akompaniament fortepianu imituje szarpanie strun: liry w *Der zürnende Barde* (przykład 5) i harfy w *Eine altschottische Ballade* (przykład 6). Przykład 7 to wstęp do drugiej *Ballady* Chopina, który opiera się na tej samej harfowej fakturze przedstawiającej topos siciliany w metrum 6/8. W *Balladzie* op. 38, podobnie jak w *Balladzie* op. 23, główną postacią muzyczną utworu jest bard grający na harfie.

Przykład 5. Franz Schubert, *Der zürnende Barde*, D 785, początek

Geschind, kraftvoll

Singstimme
Piano forte

Wer wagt's, wer wagt's wer

Przykład 6. Franz Schubert, *Eine altschottische Ballade*, D 923b, początek

Andantino

sotto voce

Przykład 7. Fryderyk Chopin, *Ballada F-dur* op. 38, początek

Po Chopinie

Moim zdaniem faktury harfowe występują we wszystkich czterech balladach Chopina, choć dogłębne omówienie tego tematu wykracza poza zakres niniejszego artykułu. Należy jednak wspomnieć o jeszcze jednej interesującej kwestii. Jak wiadomo, wielu kompozytorów XIX-wiecznych poszło w ślady Chopina i napisało około czterystu utworów w stworzonym przez niego gatunku ballady. Wpływ Chopina na rozwój tego gatunku przejawia się na wiele sposobów, ale najbardziej intrygującym aspektem jego oddziaływania jest zastosowanie w tym rozległym repertuarze faktur harfowych. Sugeruje to, że chopinowskie wykorzystanie postaci barda grającego na harfie jako znaku identyfikującego dla gatunku balladowego mogło być rozpoznane, a być może nawet uznane za oczywiste, przez jego następców.

James Parakilas pisze, że „głos *a cappella* to pierwsze, co słychać w każdej z ballad [Chopina]”¹⁸. To prawda, podobnie jak fakt, że ten sam głos pojawia się w niektórych z nich ponownie. Jak zasugerowałem, głos ten może oznaczać dwa aspekty stylu bardowskiego: imitację harfy i recytatyw, a czasami połączenie obu. Rozważmy pokrótce ideę tego „głosu” w trzech różnych balladach: Liszta, Brahmsa i Griega.

Ballada Des-dur Liszta, wydana w 1849 roku, bardzo wyraźnie ukazuje wpływ Chopina. Także u Liszta muzyczna persona zdaje się trącać struny, generując frazy wznoszące, które wszystkie naśladują początkową, harfową frazę chopinowskiego pieśniarza. Liszt, jak Chopin, używa w tym fragmencie harmonii neapolitańskiej. Chociaż zastępuje chopinowskie zdwojenia oktawowo melodią



Przykład 8. Ferenc Liszt, *Ballada Des-dur* S 170, początek



Przykład 9. Fryderyk Chopin, *Ballada g-moll* op. 23, początek

jednogłosową, pokrewieństwo jest bardzo silne (przykłady 8 i 9). Ponadto pieśniarz w utworze Liszta gra trzy różne harfowe frazy, płynnie wyciszając ostatnią wraz z wejściem pierwszego tematu, podobnie jak [robi to] Chopin, gdy w swoim opusie 23 wprowadza drugi temat. Ten szczegół sugeruje, że Liszt, analogicznie do Chopina, być może kreuje harfistę na główną personę całej *Ballady Des-dur* (przykłady 10 i 11).



Przykład 10. Ferenc Liszt, *Ballada Des-dur* S 170, trącanie strun przez barda w miejsce pierwszego tematu



Przykład 11. Fryderyk Chopin, *Ballada g-moll* op. 23, bard wprowadzający drugi temat

Ballada op. 10 nr 2 Johanna Brahmsa jest blisko spokrewniona z chopinowskim modelem gatunkowym. Przykład 12 pokazuje nawiązanie do harfowego wstępu Chopina z opusu 23, tym razem melodia grana jest w oktawach, do niej zaś Brahms dodał „szarpany” akompaniament w niższym rejestrze. Rozmijanie się rytmów partii obu rąk silnie sugeruje trącanie strun. Melodia śpiewu, która pojawia się w środku t. 2, jest osadzona na bogatych akordach, zawierających liczne arpeggia; wzmacnia to wrażenie imitowania harfy w całej tej sekcji.

Przykład 12. Johannes Brahms, *Ballada D-dur* op. 10 nr 2, bardowski początek

Przykład 13. Edvard Grieg, *Ballada g-moll* op. 24, „głos” bardowski

Ballada op. 24 Edvarda Griega również obfituje w harfowe faktury. Choć wpływów na ten utwór można doszukiwać się w różnych źródłach ludowych, istnieją również istotne nawiązania do wzorców chopinowskich. Krótki fragment *Ballady* Griega ukazuje wznoszącą się, *quasi*-arpeggiowaną melodię, która przywodzi na myśl gest otwierający pierwszą *Balladę* Chopina. Ten charakterystyczny bardowski głos jest jedną z wielu harfowych faktur w griegowskim utworze.

Przedstawione powyżej trzy utwory wykazują silną zależność od instrumentalnych archetypów harfy i barda, którego natchnione wykonanie jest osadzone w partyturze. Jako takie potwierdzają naracyjną moc muzyki instrumentalnej, której pionierem był Chopin.

Jego ballady to utwory ekspresyjne. „Treść”, którą nam prezentują – w sposób typowy dla wielu romantycznych utworów instrumentalnych funkcjonujących bez programu – jest celowo nieokreślona, ale jej forma pozostaje wyraźnie słyszalna. Mam na myśli formę wykonania, i to konkretną: pełną pasji interpretację muzyczno-poetyckiej opowieści barda. Forma, którą odbieramy, jest nam dana w „tłumaczeniu” lub „transkrypcji” na fortepian. Przekładając jeden idiom instrumentalny (harfy barda) na inny (fortepian), Chopin nie tylko odtworzył bardowski styl wykonawczy, ale także na nowo odkrył ton balladowy jako połączenie brzmień obu instrumentów. To dziedzictwo wciąż pozostaje żywe.

tłum. Kamila Stępień-Kutera

1
John Rink, *Chopin's ballades and the dialectic: Analysis in historical perspective*, „Music Analysis” 13/1 (1994), s. 100.

2
Ibidem, s. 113.

3
Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Wigand, Lipsk 1854, t. 2. Przekład polski za: *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*. Antologia, red. Irena Poniatowska, Warszawa 2011, s. 294.

4
Co ciekawe, improwizacje samego Chopina mogły posłużyć za wzór dla mickiewiczowskiego przedstawienia występu Jankiela. Zob. Halina Goldberg, *Descriptive instrumental music in nineteenth-century Poland: Context, genre, and performance*, „The Journal of Musicological Research” 34/3 (2015), s. 226, DOI:10.1080/01411896.2015.1050637.

5
Nina Taylor-Terlecka, *Ossian in Poland*, w: Howard Gaskill (red.), *The Reception of Ossian in Europe*, Londyn, 2004, s. 240–258.

6
James Porter, *Beyond Fingal's Cave: Ossian in the Musical Imagination*, Rochester 2019, s. 297–298.

7
Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* [1980], tłum. J. Bradford Robinson, Berkeley, University of California Press 1989, s. 105.

8
Arthur Hedley, *Chopin*, Londyn 1947, s. 173. Przekład polski za: idem, *Chopin*, tłum. A. Opęchowska, Łódź, 1949, s. 213.

9
Jonathan Bellman, *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford 2010, s. 58.

10
Anthony Newcomb, *The Polonaise-Fantasy and issues of musical narrative*, w: John Rink i Jim Samson (red.), *Chopin Studies 2*, Cambridge 1994, s. 89.

11
James Parakilas, *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Portland 1992, s. 56 [dostęp: 25 VIII 2025].

12
Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974.

13
Ute Berns, *Performativity*, w: Peter Hühn i in. (red.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, artykuł powstały 19 XII 2012, zrewidowany 22 IV 2014 [dostęp: 25 VIII 2025].

14
Zbigniew Granat, *Dreams and intertextuality in Chopin's A-minor prelude*, „Journal of Musicological Research” 41/3 (2022), s. 145–181, DOI: 10.1080/01411896.2022.2078205.

15
Zob. np. Janice Dickensheets, *The topical vocabulary of the nineteenth century*, „Journal of Musicological Research” 31/2–3 (2012), s. 97–137, DOI: 10.1080/01411896.2012.682887.

16
Przekład polski Antoniego Libery, <https://teologiapolityczna.pl/johann-wolfgang-goethe-krol-olch> [dostęp: 25 VIII 2025] – przyp. tłum.

17
Parakilas, *Ballads without Words*, s. 61.

18
Ibidem, s. 56.

ABSTRACT*Chopin's Ossianic manner*

This article focuses on the 'bardic style' as a defining trait of the G minor Ballade and the balladic genre initiated by Chopin. I suggest that viewing the piece through the lens of performativity reveals Chopin's reliance on a prototype of embodied performance. Borrowing the term 'performativity' from linguistic studies, I redefine it as a type of musical narrativity that mimics a real or imaginary performance. In his first Ballade, Chopin creates precisely this kind of narration, built around a central figure of a bard who is captured in the act of performance. Chopin portrays the persona of the bard as a virtuoso of the harp, an instrument that is central to the 19th-century bardic style. As a result, the piano texture of the Ballade reveals a plethora of harp imitations that include the plucking or strumming of strings, arpeggiated chords, the overlapping of sustained notes, and many others. Skilful manipulations of these devices enabled Chopin to create audible distinctions between narration and action, or past and present, in the musical trajectory of his Ballade.

My analysis demonstrates how this 'harp performance' embodied in the Ballade functions as both the main unifying factor of form and a critical referential component that generates several layers of meaning. To provide context for my analytical claims, I discuss the potential impact of the Ossianic movement, selected songs by Franz Schubert and poetic works by Adam Mickiewicz on Chopin's concept of an instrumental ballade. All four ballades by Chopin feature imitations of the harp.

Similarly, composers who contributed to this genre in the course of the 19th century followed in Chopin's footsteps and also utilized abundant harp-like textures in their own ballades. I adduce examples of this modelling from works by Franz Liszt, Johannes Brahms and Edvard Grieg.

KEYWORDS

Chopin, ballade genre, bardic style, performativity, Ossianic manner

ABSTRAKT

W swoim artykule koncentruję się na „stylu bardowskim” jako najistotniejszej cesze *Ballady g-moll* oraz jakości definiującej zapoczątkowany przez Chopina gatunek ballady. Stawiam tezę, że spojrzenie na ten utwór przez pryzmat performatywności ujawnia, że Chopin opierał się na prototypie wykonania ucieleśnionego. Zapożyczając termin „performatywność” z badań językoznawczych, redefiniuję go jako rodzaj muzycznej narracji, która próbuje naśladować rzeczywiste lub wymyślone wykonanie. W *Balladzie g-moll* Chopin tworzy właśnie taką narrację, zbudowaną wokół centralnej postaci barda, który zostaje przyłapany na akcie wykonania, i przedstawia tę postać jako wirtuozę harfy, instrumentu będącego centralnym elementem XIX-wiecznego stylu bardów. W efekcie w fakturze fortepianowej *Ballady* pojawia się mnóstwo imitacji harfy, w tym szarpanie strun lub brzdąkanie, akordy w arpeggiach, nakładanie dźwięków długo wybrzmiewających i wiele innych. Umiejętne operowanie tymi środkami pozwoliło Chopinowi w muzycznej trajektorii *Ballady* wytworzyć słyszalne rozróżnienie między narracją a akcją, przeszłością i teraźniejszością.

Moja analiza wykazuje, jak „popis harfy” zawarty w *Balladzie g-moll*, funkcjonuje zarówno jako główny czynnik jednoczący formę, jak i krytyczny składnik referencyjny generujący kilka warstw znaczeniowych.

Aby stworzyć kontekst dla moich analitycznych twierdzeń, omawiam potencjalny wpływ ruchu osjanicznego, wybranych pieśni Franza Schuberta i utworów poetyckich Adama Mickiewicza na chopinowską koncepcję ballady instrumentalnej. We wszystkich czterech balladach Chopina występują imitacje harfy. Jego śladami podążają też kompozytorzy, którzy przyczynili się do rozwoju tego gatunku na przestrzeni XIX wieku i również w swoich balladach wykorzystywali obfite faktury przypominające harfę. Przykłady takiego modelowania przytoczone zostały z dzieł Ferencza Liszta, Johannesa Brahmsa i Edvarda Griega.

SŁOWA KLUCZOWE

Chopin, gatunek ballady, styl bardowski, performatywność, maniera osjanowska

DR ZBIGNIEW GRANAT

studiował muzykologię na uniwersytetach Jagiellońskim i Bostońskim. Jego zainteresowania badawcze obejmują szeroki zakres tematyczny: awangardę lat 50. i 60., muzykę i politykę w okresie zimnej wojny, jazz, twórczość Chopina, estetykę muzyczną, teorię związaną z kształtowaniem tematów w muzyce oraz etnomuzykologię. Publikował i wygłaszał referaty na licznych konferencjach odbywających się w Europie i Stanach Zjednoczonych. Wykładał na Uniwersytecie Bostońskim, w Konserwatorium Nowej Anglii oraz Massachusetts College of Liberal Arts. Jest profesorem muzykologii w Nazareth College w Rochester w stanie Nowy Jork.