

MAŁGORZATA ŁOBOZ  
Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytet Wrocławski

## NAPŁAKAĆ SIĘ Z CHOPINEM. STEFANA WITWICKIEGO ŚPIEW PRZEZ ŁZY

**Słowa kluczowe:** Stefan Witwicki, Fryderyk Chopin, pieśń, romantyzm w muzyce, muzyczność literatury

**Keywords:** Stefan Witwicki, Frederic Chopin, song, the Romantic trend in music, musicality of literature

### **„W twoim śpiewać kraju”, czyli romantyczny ideał muzyki narodowej**

„Z Tobą byłbym mógł wiele się napłakać” – wymowna deklaracja Fryderyka Chopina, wypowiedziana w liście do Stefana Witwickiego<sup>1</sup>, znakomicie charakteryzuje klimat utworów będących efektem współpracy obu artystów. W znaczącym stopniu stanowi ona udane potwierdzenie zjawiska romantycznej idei korespondencji sztuk, świetnie ujętej w definicji Hansa Heinza Eggebrechta, który wskazał, że w umuzycznionej strukturze wiersza spotykają się poezja i muzyka, by stworzyć trzeci, odrębny gatunek sztuki, czyli pieśń, która ilustruje w jaki sposób kompozytor interpretuje i rozumie poezję<sup>2</sup>. W epoce romantyzmu pieśń, wyzwolona z klasycystycznych rygorów salonowych, zyskała szczególną nobilitację jako gatunek zdolny przekazać emocjonalizm, subiektywizm uczuć oraz uroki regionalizmu, a (typowo romantyczny) instrumentalny akompaniament fortepianu pozwalał na zaakcentowanie środków wyrazu – od prostych akordów po rozbudowane tło dźwiękowe na miarę orkiestry. Mimo że wspomniany list do Witwickiego Chopin zakończył słowami dowartościowującymi talent poetycki przyjaciela, którego znał jeszcze z czasów młodości w Warszawie: „Kochaj mnie jak ja Ciebie, chociaż ja niewart tyle co Ty”<sup>3</sup>, to w tym „duecie”

<sup>1</sup> Fryderyk Chopin, *List do Stefana Witwickiego* (Paryż, Wielkanoc 1845), in idem, *Wybór listów*, ed. Zdzisław Jachimecki (Wrocław: Ossolineum, 2010), 205.

<sup>2</sup> Hans Heinz Eggebrecht, „Vertontes Gedicht. Über das verstehen von Kunst durch Kunst”, in *Dichtung und Musik*, ed. Günter Schnitzler (Stuttgart: Klett-Cotta, 1979), 36.

<sup>3</sup> Fryderyk Chopin, op. cit., 206.

poety i pianisty właśnie przede wszystkim fortepian „śpiewał”, z wielokrotnością linii wokalną i podkreślając ekspresję tekstu słownego<sup>4</sup>. Muzykolodzy wielokrotnie dowodzili, że w twórczości Chopina jako mistrza małej formy „myślenie fortepianowe” zdecydowanie dominowało nad „myśleniem orkiestrowym”<sup>5</sup>, natomiast głos ludzki dla Chopina w wyższym stopniu stawał się konkretnym instrumentem, niż przejawem indywidualnego talentu<sup>6</sup>.

Chopin przyjaźnił się z Witwickim i Zaleskim w młodzieńczych czasach warszawskich. Jak wspomina Zaleski:

[...] na trzy lub cztery lata przed powstaniem listopadowym ze śp. Stefanem Witwickim często gościliśmy u Fryderyka Chopina, to u Maurycego Mochnackiego, przysłuchując się ich popisom na fortepianie<sup>7</sup>.

Gdy Witwicki pracował w Komisji Rządowej Wyznań i Oświaty, kierowanej przez ministra Stanisława Grabowskiego – w lipcu 1824 r. Chopin jako wybitny uczeń Liceum Warszawskiego został nagrodzony (Grabowski osobiście wręczał mu nagrodę), wówczas zetknęli się po raz pierwszy<sup>8</sup>. Witwicki wprowadził Chopina do salonu swej krewnej, Katarzyny Lewockiej, gdzie często wspólnie bywali. Chopin interesował teatr, a więc również kariera teatralna utworów scenicznych Witwickiego. Przeżywał bardzo, że ominęła go premiera 5-aktowej komedii Witwickiego *Maruda* (13 maja 1827 r.) w warszawskim Teatrze Narodowym, lecz miał okazję obejrzeć ten spektakl w późniejszej inscenizacji<sup>9</sup>. Do śmierci Witwickiego (w roku 1847) utrzymywali stałe kontakty, często spotykali się w Paryżu przy różnych okazjach (Witwicki był między innymi w Nohant). Chopin doceniał fakt, że Witwicki i Zaleski nie należeli do zwolenników Koła Sprawy Bożej (wobec których Chopin zachowywał dystans, pisząc do Juliana Fontany, że towiańczycy to „wariatwo”)<sup>10</sup>.

Niewątpliwie – kompozycje Chopina, ułożone w cyklu *Pieśni i piosnek* (op. 74), stanowią najbardziej oryginalne świadectwo romantycznej korespondencji muzyki i literatury w polskiej sztuce romantycznej, lecz trzeba również przyznać, że

<sup>4</sup> Lech Koziński, introd., in *Chopin. Pieśni CD* (Warszawa: Agora S.A., 1999), 12.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Chopin w swej pracy pedagogicznej zwracał się nawet do swoich uczniów, że jeżeli chcą grać – muszą śpiewać. Jak pisze Mieczysław Tomaszewski – „wielka szkoła śpiewu około 1830, łącząca harmonijnie sztukę deklamacji i jej dramatyczną ekspresję w muzyce, była dlań idealnym i ostatecznym modelem interpretacji [...]. Mistrz radził swoim uczniom, aby nieustannie słuchali wielkich artystów lirycznych, zwrócił się nawet do jednej z uczennic tymi słowami: «Musi pani śpiewać, jeśli chce Pani grać na fortepianie»”. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* (Poznań: Wydawnictwo Podsedlik-Raniowski i Spółka, 1998), 32.

<sup>7</sup> Cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, op. cit., 34.

<sup>8</sup> Franciszek German, *Chopin i Witwicki, Annales Chopin*, vol. 5, ed. Józef Michał Chomiński (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960), 4.

<sup>9</sup> Ibidem, 5.

<sup>10</sup> Wiliam Atwood, *Paryskie światy Fryderyka Chopina*, trans. Zbigniew Skowron (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2005), 76–77.

wybrani przez niego poeci: Stefan Witwicki, Józef Bohdan Zaleski, Wincenty Pol, Zygmunt Krasiński są autorami niezwyklej grupy miniatur lirycznych, stanowiących podstawę tekstową jego pieśni. Dwaj bliscy przyjaciele: Witwicki i Zaleski oraz piewca powstania listopadowego (Pol) podzielali wspólne z Chopinem poglądy na temat powinności sztuki narodowej i recepcji folkloru. Witwickiego – wychowywanego przez Józefa Lipińskiego (wuja poety) – aktywnego członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk, inspirowały analizowane i interpretowane przez opiekuna *Rozprawy o pieśniach narodowych* Jana Pawła Woronicza, a także wzorce poetyckie Mickiewiczowskich ballad. Warto przypomnieć, że Lipiński w swojej rozprawie *O poemacie sielskim* odrębne miejsce wyznaczył pieśni wiejskiej. Nie bez znaczenia dla rozwoju gatunku pieśniowego w poezji była ówczesna popularność *Dumań wiejskich* Kantorbereggo Tymowskiego, *Pieśni wiejskich* Wincentego Reklewskiego, *Powieści wiejskich* Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej, rozprawy Zoriana Dołęgi Chodakowskiego *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, otwierającej nowy etap badań folklorystycznych<sup>11</sup>. Romantycy, sięgając do „starożytności” regionalnych, zafascynowani byli ekspresją wyrazu w kulturze ludowej wieków dawnych, natomiast śpiew ludowy był przejawem świadomości narodowej ludu, co zwróciło im uwagę na muzyczne elementy frazy tekstowej, współtworzące podstawę języka poetyckiego. Herder – jako autor teorii muzyki określanej mianem „koncepcji sztuki ludzkości” – uważał, że muzyka może wyrażać najwyższe możliwości artystyczne człowieka, dowodząc w *Kalligone* (1860), że poezja liryczna kończy się na czystej muzyce i pozostaje z nią nierozdzielnie złączona, a tzw. „śpiew pierwotny”, w którym poezja i muzyka utożsamiają się ze sobą – odzwierciedla istotę prawdziwego ludzkiego języka. Jednocześnie Herder uświadamiał, że z prymitywnych dźwięków instynktownych uczuć nie może się ukształtować żaden ludzki język. Można zatem zaryzykować konkluzję, że muzyka stanowi język ludzkości pod warunkiem, że od początku wyzwała się od prymitywnego pierwotnego instynktu i integruje się z tekstem poetyckim, który dla ludzi pierwotnych był już prawdziwym językiem<sup>12</sup>.

Zapewne nie tylko teoretycy estetyki europejskiej inspirowali Chopina, którego nauczyciel, Józef Elsner, skomponował cykl *Piosnek sielskich*, a tradycję pieśniową kontynuowali również inni muzycy tego okresu: Karol Kurpiński – autor dumek, Maria Szymanowska – autorka ballad, Michał Kleofas Ogiński – autor romanсів do liryków francuskich, Antoni Radziwiłł – autor romanсів do liryków niemieckich (głównie Goethego)<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Vide Wojciech Jerzy Podgórski, „Żyw dotąd w młodej Chopina piosence”, in Stefan Witwicki, *Piosnki sielskie, poezje biblijne i inne wiersze*, ed. Wojciech Jerzy Podgórski (Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1986), 12–13.

<sup>12</sup> Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, trans. Zbigniew Skowron (Kraków: Musica Iagielonica, 2002), 256.

<sup>13</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 533.

Chopin zainteresował się gatunkiem pieśniowym w 1828 r. W latach 1828–1831 powstało pierwszych siedem pieśni do słów Witwickiego, nigdy ich jednak nie wprowadził do repertuaru koncertowego<sup>14</sup>, zatem nie był zanedbany do tej drobnej cząstki swego obszernego dorobku. W kompozycjach pieśniowych Chopina łączą się dwa równoległe nurty: tradycja sentymentalna oraz powstańcza<sup>15</sup>. Dostrzegali to i doceniali Witwicki oraz Mickiewicz, którzy proponowali mu stworzenie narodowej opery, uwzględniającej specyfikę polskiego klimatu mentalnego, współtworzonego przez elementy regionalizmu, kolorytu lokalnego, z uwzględnieniem osobliwości pejzażu, flory i fauny. Witwicki namawiał Chopina do napisania opery narodowej z zaakcentowaniem topiki rodzimej i klimatu ojczystego:

[...] jest ojczysta melodia jak Klima ojczyste. Góry, lasy, wody i łąki mają swój głos rodzinny, wewnętrzny, choć go nie każda dusza pojmuje. Jestem przekonany, że opera słowiańska, wywołana do życia przez prawdziwy talent, przez kompozytora czującego i myślącego, zabłyśnie kiedyś na świecie muzykalnym jak słońce nowe...<sup>16</sup>.

Rozwinął tę myśl w przedmowie do zbioru *Piosnek sielskich*:

Mówiąc o pieśniach ludu, nie można nie wspomnieć o ich melodii, o tej muzyce krajowej, bez wątpienia najmiłszej naszym sercom, która, niestety, coraz u nas idzie w większe zaniedbanie. Gdy z jednej strony w miastach co roku częściej przedstawiane opery cudzoziemskie wlewają w ucho nasze przyjemne wprawdzie, ale obce tony – z drugiej wędrujące pozytywki, katarynki coraz szerzej roznoszą po kraju zagraniczne arie: przewodzą zgromadzeniom i zabawom chłopków, którzy narodowe swe tańce odbywają w dobrej wierze, już nie w jednym miejscu, przy odgłosie włoskiej, francuskiej lub niemieckiej muzyki, powoli tracą z pamięci melodię rodzimych, ojczystych śpiewów<sup>17</sup>.

W powyższych wypowiedziach zwraca uwagę charakterystyczny patos patriotyczny, określony przez Ignacego Jana Paderewskiego jako „kwintesencja polskości”<sup>18</sup>. Autor pierwszej „rocznicowej” antologii chopinowskiej (*Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej*, Lwów 1910), Otton Mieczysław Żukowski, wskazując w dorobku artysty skarbnicę uniwersalnych cech estetyki romantycznej – powołał się na refleksję samego Chopina, wyznającego Tytusowi Wojciechowskiemu „wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do czucia naszej narodowej muzyki”<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem, 535.

<sup>16</sup> Adam Zamojski, *Chopin*, trans. Halina Słodaczukowa (Warszawa: PIW, 1985), 73.

<sup>17</sup> Stefan Witwicki, introd., in idem, *Piosnki sielskie...*, 174.

<sup>18</sup> „On nasz, a my jego” – mówił Paderewski – „albowiem w nim się objawia cała nasza zbiorowa dusza”. Ignacy Jan Paderewski, „Chopin”, in *Kompozytorzy polscy o Chopinie. Antologia* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1959), 106.

<sup>19</sup> Otton Mieczysław Żukowski, *Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej* (Lwów: Zienkowicz i Chęciński, 1910), 20.

Żukowski zakończył swoje rozważania obiegową, nierzadko powtarzaną konkluzją, sugerującą, że w twórczości „narodowego muzyka” dźwięczała „zawsze jedna struna czysta różnymi tony – łabędzia pieśń jego narodu”<sup>20</sup>.

Witwicki, powołując się na autorytet Goethego i Brodzińskiego, doceniał walory pieśni nie tylko w treści, lecz również w formie, która powinna obligować zbieraczy do spisywania zarówno ich tekstu słownego, jak melodii. Był przekonany, że zbieractwo tzw. „pieśni gminnych” bardziej przyczyni się do unarodowienia polskiej poezji, niż jakiegokolwiek teoretyczne rozprawy. Odpowiadał mu również ideał romantyzmu naturocentrycznego, ukształtowanego na estetyce klasycyzmu, malowniczości i sentymentalizmu. Nurt sentymentalny nie sprzyjał emocjonalnemu ulirycznieniu świata przedstawionego, dlatego Michał Grabowski zalecał malarzom „terminowanie” u poetów, narzekając na dominację „obrazków rodzajowych” nad „pejzażem poetyckim”<sup>21</sup>, a w opublikowanej w 1840 r. rozprawie *O poezji w sztukach pięknych* Antoni Czajkowski, przypisując sztuce rolę schleglowskiej „poezji uniwersalnej”, łączącej różne gatunki, lecz również emanującej istotę natury, sugerował, że poezja „połączyła rzeźbę z malarstwem, a obok muzyki stawia mowę”<sup>22</sup>. Największe walory pieśni romantycy upatrywali jednak nie w treści poetyckiej, ale w nadrzędnej, emocjonalnej ekspresji. Pieśń jako gatunek (niemiecka *Lied*, francuska *mélodie*) była całością spójną, a jej idiom stylistyczny wyrażał wartości uniwersalne i każdy z najwybitniejszych kompozytorów gatunku pieśniowego (Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms) wypracował odrębne rozwiązanie dla słowno-muzycznej syntezy, przy czym zasadniczą rolę odgrywał wybór tekstów poetyckich i sposób ich interpretacji przez kompozytora<sup>23</sup>. Stwierdzenia te można wywieść na podstawie sądów wypowiedzianych przez poetów romantycznych, potwierdzających, że mieli oni świadomość tajemniczej więzi poezji gminnej z muzyką. Spośród nich Wincenty Pol w okresie zbliżonym do powstania pieśni Chopinowskich (bo w 1829 r.) pisał (*O źródłach narodowej poezji*):

Zdarzenie lub zdanie, które jest dla pieśni gminnej przyjęte, jest prawdziwe i istotne, bo gdyby nie było takim, nie utrzymałoby się w ustach ludu. Ona [tzn. pieśń ludowa] jest przeto nieomylnym zwierciadłem prawdy, nieśmiertelnym pomnikiem wzniosłości ducha, rozkoszną rośliną czucia i pieścidłem serca [...]. Każda pieśń, nim się w mowie zwiąże, musi naprzód niemą swoją muzyka ozwać się w duszy. Początek poezji jest w ten sposób muzyczny<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Michał Grabowski, „Projekta artystyczne w Litwie”, in idem, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne* (Warszawa: Nakład i druk Orgelbranda, 1849), 146.

<sup>22</sup> Józef Antoni Czajkowski, „O poezji w sztukach pięknych”, *Przegląd Warszawski Literatury, Historii, Statystyki i Rozmaitości*, vol. 1 (1840): 150.

<sup>23</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną* (Kraków: Akademia Muzyczna, 1997), 18.

<sup>24</sup> Wincenty Pol, *O źródłach narodowej poezji*. Cyt. za: Maurycy Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, vol. 1 (Kraków: Gebethner i Spółka, 1904), 104.

Oto typowa charakterystyka folkloryzacji przedpowstaniowej poezji romantycznej. Czesław Zgorzelski twórczość Witwickiego sytuuje między fazą przedlistopadową a piosenką powstańczą, określając ją jako „wyższe stadium ewolucyjne i jednocześnie pośrednie ogniwo w rozwoju tej sielankowo-patriotycznej poezji”<sup>25</sup>.

Egzemplarz zbioru *Piosenek sielskich*, z których dziesięć zostało zilustrowanych muzycznie przez Chopina (prawdopodobnie niektóre z tych wierszy kompozytor znał już wcześniej) Witwicki zadedykował Chopinowi 5 września 1830 r. Warto sobie przy tym uświadomić, że Chopin czytał (i miał w swojej prywatnej biblioteczkę) pierwsze wydanie poezji Mickiewicza, jednak wybrał właśnie Witwickiego (któremu ze swej strony zadedykował cykl *Mazurków* op. 41).

Pracę rozpoczął od słynnego *Życzenia* (stąd szczególnej wymowy nabiera życzeniowa eksklamacja w aktualnym brzmieniu: „w twoim śpiewać kraju”), a po wyjeździe z Warszawy, skomponował utwory: *Gdzie lubi*, *Posel*, *Wojak*, *Hulanka*, *Czary*. Wszystkie zostały wpisane do sztambucha Marii Wodzińskiej – uczennicy Chopina (skądinąd darzonej przez niego płomiennym uczuciem<sup>26</sup>). Pozostałe pieśni: *Smutna rzeka*, *Narzeczony*, *Pierścień*, *Wiosna*<sup>27</sup>, zostały napisane w okresie paryskim, w latach 1831–1838. W porównaniu z liderami ówczesnego gatunku pieśniowego: Franciszkiem Schubertem i Robertem Schumannem – dorobek pieśniowy Chopina prezentuje się raczej skromnie. Jak wyżej wspomniano – kompozytor nie włączał pieśni do repertuaru koncertowego, żadnej z nich nie opublikował. Zamierzał opracować ich osobną edycję, czego świadom był Witwicki, pisząc w 1843 r. w liście do Ludwiki Jędrzejewiczowej (siostry kompozytora): „Szopen chce kiedyś wydać razem cały swój zbiór piosenek i dlatego wszystko co z nich zrobił, dusi u siebie”<sup>28</sup>. Na ów fakt zwracał również uwagę Franciszek Liszt:

Kiedy ich ilość wzrosła już znacznie, pomyślał Chopin o zbiorowym ich wydaniu, ale niestety, nie zdążył już tego zrobić, pozostały więc rozproszone i nie ujęte<sup>29</sup>.

Kilka pieśni – improwizowanych przez kompozytora podczas wieczorów towarzyskich – zaginęło, kilka ocalał Julian Fontana, który 10 lat po śmierci przyjaciela, w 1859 r., opracował je i wydał w zbiorze 17 pieśni op. 74. (dwie pieśni: *Czary* i *Dumka* zostały opublikowane dopiero w 1910 r.)<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Czesław Zgorzelski, „Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej?”, in idem, *Zarysy i szkice literackie* (Warszawa: PWN), 1988, 45.

<sup>26</sup> Niektórzy biografowie Chopina sugerują, że odtrącenie Chopina przez pannę zainspirowało dramatyczne akordy *Marsza żałobnego* z *Sonaty b-moll*. Wprawdzie na rękopisie utworu zwraca uwagę data 28 listopada 1837 r. Najprawdopodobniej szkic powstał jeszcze wcześniej, około roku 1836, gdy artysta przeżywał ekstatyczne uniesienia w okresie zażyłej znajomości z Marią Wodzińską.

<sup>27</sup> Wojciech Jerzy Podgórski, op. cit., 42–43.

<sup>28</sup> Cyt. za: Lech Koziński, op. cit., 19.

<sup>29</sup> Franciszek Liszt, *Fryderyk Chopin*, trans. Maria Traczewska (Kraków: Polskie Towarzystwo Muzyczne, 1960), 19.

<sup>30</sup> Lech Koziński, op. cit., 20.

## Żal słoneczka, czyli łzy na życzenie

Nie ulega wątpliwości, że najpopularniejszą spośród *Piosnek sielskich* jest *Życzenie* – monolog liryczny zakochanej dziewczyny, zaczynający się od incipitu *Gdybym ja była słoneczkiem na niebie...* W pierwszej wersji autografu (powstałej jeszcze przed 1829 r.) rytm utworu był zbliżony do walca, lecz w wersji obecnie znanej (po 1831) – do mazurka<sup>31</sup>. Prawdopodobnie Chopin konsultował zmianę z Witwickim, który w ciągu kilku lat sam zmienił kilka szczegółów w swoich tekstach, lecz w jednym z listów do Chopina wyrażał gotowość dostosowania układu tekstu do linii melodycznej<sup>32</sup>.

Gdybym ja była słoneczkiem na niebie,  
nie świeciłabym jak tylko dla ciebie  
Ani na wody, ani na lasy,  
Ale przez wszystkie czasy,  
Pod twym okienkiem i tylko dla ciebie,  
Gdybym w słoneczko mogła zmienić siebie.

Gdybym ja była ptaszkiem w pięknym gaju,  
Nigdzie bym, w żadnym nie śpiewała kraju<sup>33</sup>  
Ani na wody, ani na lasy,  
Ale przez wszystkie czasy,  
Pod twym okienkiem i tylko dla ciebie...  
Czemuż nie mogę w ptaszka zmienić siebie!

Wydaje się, że to najdoskonalsza i najpełniejsza interpretacja muzyczna utworu poetyckiego. Ponieważ śpiew stanowił dla Chopina podstawę całej praktyki instrumentalnej – przywiązywał dużą wagę do przekonującego odzwierciedlenia ekspresji wokalne. Śpiewność tekstu (toku narracyjnego, rytmu, tempa, kontrapunktu) była dla niego wartością nadrzędną, pojmowaną jako panmelodyczność wynikająca z samej istoty muzyki<sup>34</sup>. Zastosował tu średnie tempo tanecznego mazura, użyte również w Mazurku B-dur op.7 nr 1<sup>35</sup>. Obie wersje różniły się rytmem wstępnych akordów – fortepianowego *ritornello* (a więc i partii wokalne), lecz wydaje się, że forma mazurka lepiej wpisuje się w ludowy charakter monologu. Poetycki paradygmat i mutacje tekstu literackiego, świadczące o częstotliwości przywołanej w wierszu sytuacji lirycznej, opisuje Wojciech Jerzy Podgórski w szkicu wstępnym do edycji *Piosnek sielskich*<sup>36</sup>. Warto jednak dopowiedzieć, że motyw

<sup>31</sup> Jan Ekier, komentarz źródłowy, in Fryderyk Chopin, *Pieśni i piosnki na głos z fortepianem*, ed. Jan Ekier, Paweł Kamiński, Maria Ekier (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A., 2008), 9.

<sup>32</sup> Ibidem, 11.

<sup>33</sup> W wersji zaktualizowanej i obecnie wykonywanej: „tylko bym w twoim chciała śpiewać kraju”.

<sup>34</sup> Bohdan Pociąg, *Romantyzm bez granic* (Warszawa Wydawnictwo Więź, 2008), 57.

<sup>35</sup> Jan Ekier, Paweł Kamiński, komentarz wykonawczy, in Fryderyk Chopin, *Pieśni i piosnki...*, 3.

<sup>36</sup> Wojciech Jerzy Podgórski, „Żyw dotąd w młodej Chopina piosence...” 30–32.

wyjściowy, czyli warunkowe „gdybym ja była”, otwierający pełną napięcia dywagację dziewczyny, zyskuje w kojącej deklaracji „tylko dla ciebie” zamykającej frazę, a w takim kształcie utwór prezentuje typową odmianę pieśni sentymtalno-romansowej, w której sentymtalna tkliwość zmienia się w dramatyczną, ekspresywną uczuciowość romantyczną. W ten sposób pieśni, które w okresie klasycystycznym sytuowały się na peryferiach literatury, w latach 30. XIX w. weszły do jej oficjalnego obiegu. Zazwyczaj były to dwustrofowe utwory czterowersowe. Tekst powyższy został przywołany na podstawie edycji Podgórnego (korzystającego z pierwszej edycji warszawskiej *Piosnek sielskich* z 1830 r.), lecz w zapisie nutowym wers drugi łączy się z pierwszym, a szósty z piątym, ponieważ wers pierwszy i piąty wprowadzają temat, a drugi i szósty stanowią jego przetworzenie z zamknięciem frazy końcowej. Rytmicznej spójności dodał jej refren wewnętrzny, wytrącający linię wokalną z rytmu tanecznego<sup>37</sup>. Dziewczyna wyraża swoje rozedrgane emocje za pośrednictwem życzenia niemożliwego w urzeczywistnieniu, posługując się topiką charakterystyczną dla estetyki sentymtalnej (słoneczko, ptaszek), a towarzyszy jej romantyczny *entourage* natury. W spotkaniu z naturą jako źródłem tkliwych emocji, intryguje samotność i bezradność bohaterki lirycznej: gdybym ja była..., ale w domyśle: nie mogę być, więc żałuję! W literaturze I połowy XIX w. najczęściej postawa ta ujawniała się w emigranckiej nostalgii za ojczyzną (dlatego bohaterka nie śpiewałaby „w żadnym innym kraju”). Topika przyrody wyrażona w *deminutivach* słoneczka i ptaszka, wpisuje się w konwencje sentymtalizmu, lecz warto również zauważyć, że koresponduje z estetyką franciszkanizmu. Podobne chwytły artystyczne stosował Józef Bohdan Zaleski w utworach: *Skra słońc – dech duchów*, *Kosmos*, *Jaskółki*, w których harmonijna struktura świata w różnorodności zjawisk przyrody została podporządkowana mądrości i opiece Stworzyciela. Podmiot liryczny: potężny, lecz słaby wobec tajemnic wszechświata, pragnie żyć jedynie „duchowym chlebem”, a jego „myśl – niby ptaszek” (rozwinęta w stanie „pokory ocalającej”<sup>38</sup>) krąży w przestrzeni transcendentnej<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 535.

<sup>38</sup> Cf. Barbara Stelmaszczuk-Świontek, „Wstęp”, in Józef Bohdan Zaleski, *Wybór poezji*, ed. Barbara Stelmaszczuk et Cecylia Gajkowska (Wrocław: Ossolineum, 1985), LI.

<sup>39</sup> „Cicho – jak cicho! Lubuję tę ciszę!

Myśl – niby ptaszek muska w słońcu piórka [...]

Błogosławiony, kto w letnie nowie,

Z piórek tych sobie uwił wezłowie;

Do snu słodkiego niech zamknie oczy!

Bo znów na kwieciech z wieńcem wyskoczy”.

Cf. Małgorzata Łoboz, „«Kochać, śpiewać i nie troskać się wcale». Franciszkańskie refleksje Józefa Bohdana Zaleskiego”, in *Przestrzenie kultury i literatury. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Krystynie Heskiej-Kwaśniewicz na pięćdziesięciolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, ed. Elżbieta Gondok et Irena Socha (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012), 57.



Trop „franciszkański” jest w tym przypadku uzasadniony w kontekście pokrewnej obu poetom (Witwickiemu i Zaleskiemu) mentalności stylistycznej, emocjonalnej i religijnej. Witwicki, w 1849 r., konstruując w liście aluzyjną parafrazę do popularnego wiersza Zaleskiego (*W spółce ze słowikiem*), w duchu idei franciszkańskiej pocieszał obu przyjaciół (również Mickiewicza), zachęcając ich do ponownego podjęcia przerwanej pracy literackiej:

A nie tęsknijcie bardzo za bracią ptaszkami, nie zgasło wasze słońce, tylko się na moment schowało, lasy piękne, przestronne znowu nad wami zieloną koroną zaszumią i znowu będziecie śpiewali tak tak tak w rozgłosie, tak tak po rosie, a moja piosnka oj bied, bied, bied, bied, bied, biednyż ja sobie!<sup>40</sup>.

Bohatera Zaleskiego ocaliła sielankowa fantazja i jasna, słoneczna przestrzeń zbudowana na fundamencie ufnej, niemalże dziecięcej wiary, pozbawionej wątpliwości. Bohaterowie Witwickiego zmagali się z osamotnieniem i nostalgią uczuciową, zatem płakali – nierzadko rzewnymi łzami.

Dominanta strukturalna upodmiotowionego opisu przyrody: aura słoneczka, ptaszka, wód i lasów, skonfrontowana z romantyczną ideą nieskończoności (zapewnieniem, że „po wszystkie czasy”) świadczy o tym, że Witwicki miał pełną świadomość gatunkową wypowiedzi lirycznej, w której doznania emocjonalne bohatera łączą się z apoteozą natury kreującej emocje pozytywne. Ostatecznie muzyczna lekkość figuracji (świadcząca o przynależności do muzyki salonowej), podkreślająca aktywizm podmiotu lirycznego i jego wolę transformacji – decyduje o pogodnym nacechowaniu utworu, mimo ukrytego żalu niespełnionego życzenia. Nieco odmienne, lecz bardziej wyraziste realizacje można odnaleźć w innych wierszach tego cyklu, wpisujących się w zjawisko romantycznej „balladomanii”, na przykład w wierszu zatytułowanym *Ostrożność*, w którym bohaterka liryczna (Marysia) na tle życiodajnego i oczyszczającego motywu akwaticznego (strumienia) namawia ukochanego Jasia, żeby napił się wody, a on odmawia:

Bo w nią twe oczy patrzyły,  
Może ją zaczarowały?<sup>41</sup>.

To również dynamiczny stan emocjonalny, spowodowany obawą przed tajemnicą transformacji. Lecz tego utworu Chopin na warsztat nie wziął. Natomiast strumień, dolina, gaj i ptaszyna kreują przestrzeń lekko ironicznego erotyku zatytułowanego *Gdzie lubi*:

Strumyk lubi w dolinie,  
Sarna lubi w gęstwinie,

<sup>40</sup> Cyt. za: Marian Gawalewicz, *Bohdan Zaleski* (Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego i K.J. Heumann 1882), 28.

<sup>41</sup> Stefan Witwicki, „Ostrożność”, in *Piosnki sielskie...*, 238.

W gaju lubi ptaszyna,  
 Lecz dziewczyna... dziewczyna... Dziewczyna!  
 Lubi gdzie niebieskie oko,  
 Lubi gdzie i czarne oko,  
 Lubi gdzie wesołe pieśni,  
 Lubi gdzie i smutne pieśni,  
 Sama nie wie, gdzie lubi –  
 Wszędzie serce zgubi<sup>42</sup>.

Jak wiadomo – wysokim autorytetem w dziedzinie wokalistyki był dla Chopina Mozart. Lecz słynna aria *Kobieta zmienną jest* pochodzi z opery Giuseppe Verdiego *Rigoletto* (1851), można więc zaryzykować stwierdzenie, że to Verdi wykorzystywał i powielał motywy utrwalone w kulturze XIX-wiecznej. Natomiast Witwicki i Chopin obrazowo i akustycznie starali się uzasadnić, że charakterystyczne cechy osobowościowe romantycznej kochanki (stanowiącej integralną część natury) – jej psychiczna niestabilność i niefrasobliwa powierzchowność emocjonalna – prowadzą nierzadko do zgubnych porywów serca. Utwór, wpisany w tonację sentymentalną, koresponduje z inną pieśnią Chopina pt. *Już miesiąc zaszedł* (fragment *Fantazji na tematy polskie* op. 13)<sup>43</sup>. Lekki infantylizm tonacji lirycznej, przerwany scherzandem mazurka<sup>44</sup> (w taktcie: „lecz dziewczyna, dziewczyna...”), po którym następuje rozwiązanie napięcia linii melodycznej, wpływają na jej urokliwy, pogodny nastrój. *Le petit rien*<sup>45</sup> – jak napisał Mieczysław Tomaszewski, a więc nieszkodliwe łyzy egzaltacji.

### Łzy rozstania, czyli przerwane rytmy kantyleny

Bohaterowie cyklu Witwickiego i Chopina rozstają się z niebłahych powodów. Jednym z nich jest nieszczęśliwa miłość, drugim – śmierć poniesiona w powstaniu listopadowym, kolejnym – konieczność emigracji. W nostalgicznym wierszu zatytułowanym *Poseł* zwraca uwagę rozmyślnie rozbudowana metafora jaskółki („śpiewaczki radosnej”) – motywu wyeksploatowanego w liryce romantycznej – tutaj optymistycznego posłańca nadziei.

Błysło ranne ziółko,  
 Zimne dni się mienia;  
 Ty, wierna jaskółko,  
 Znów przed naszą sienią.

Z tobą słońce dłużej,  
 Z tobą miła wiosna;

<sup>42</sup> Stefan Witwicki, „Gdzie lubi”, in *Piosnki sielskie...*, 209.

<sup>43</sup> Jan Ekier, op. cit., 3.

<sup>44</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin...*, 537.

<sup>45</sup> Ibidem.

Witaj nam z podróży  
Śpiewaczko radosna! [...]

Poszła za żołnierza,  
Rzuciła tę chatkę,  
Kolo tego krzyża  
Pożegnała matkę. [...]

Może lecisz od niej?  
Powiedź mi przecie,  
Czy nie są tam głodni,  
Czy dobrze im w świecie?<sup>46</sup>.

Utwór został skomponowany jeszcze w trakcie powstania listopadowego (1830–1831) i jest jedną z ciekawszych realizacji liryki powstańczej. Witwicki został uznany za poetę powstańczego, od kiedy ułożył żołnierską *Pieśń na dawną nutę Dąbrowskiego*, natomiast *Hulanka* popularna była w środowisku młodzieży warszawskiej jeszcze przed wybuchem powstania<sup>47</sup>. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że powstanie listopadowe w znaczący sposób nobilitowało tę twórczość<sup>48</sup>. Wprawdzie (jak sugeruje Mieczysław Tomaszewski) – dla poprawienia spójności akcentów prozodycznych i muzycznych, warto by dokonać inwersji w członach z „czy dobrze im” na „czy im dobrze”<sup>49</sup>, niemniej struktura kompozycyjna zbliżona do dumki koresponduje z nostalgiczną atmosferą rozstania matki i córki, która (jak nietrudno się domyślić) zapewne emigrowała ze swym ukochanym mężczyzną – powstańcem. Pieśń o charakterze elegijnym, zwraca uwagę oszczędnością środków wyrazu, a rytmy kujawiaka, zbliżone (w partii fortepianu) do rytmu marsza w emfaticznej tonacji D-dur, znakomicie dopełniają wymowę treści wiersza. Wyciszona dynamika melodyczna utworu pozwala na zaakcentowanie końcowego pytania retorycznego<sup>50</sup>, wskazującego niepewność egzystencjalną, a więc łyzy tęsknoty spowodowane przerwaniem ustabilizowanej egzystencji.

### **Łza wybiegła z oka..., czyli łkania powstańcze**

Liryczną sytuację pożegnania z rodzicami ilustruje *Wojak* – pieśń powstańcza, liryk porywający spontanicznością emocjonalną, bardzo popularny w pierwszych dniach powstania.

<sup>46</sup> Stefan Witwicki, „Poseł”, in *Piosnki sielskie...*, 184.

<sup>47</sup> Czesław Zgorzelski, op. cit., 52.

<sup>48</sup> Ibidem, 41.

<sup>49</sup> Jan Ekier, op. cit., 3.

<sup>50</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin*, 542.

Rzy mój gniady, ziemię grzebie,  
Puśćcie, czas już, czas!  
Ciebie, ojczy, matko ciebie,  
Siostry, żegnam was!

Dumnie patrzysz tam, po błoni,  
Z złością wstrząsasz grzbiet...  
Śpieszę, śpieszę, luby koniu,  
Skaczę, lecim wnet.

Z wiatrem, z wiatrem! Niech drżą wrogi,  
Krwawy stoczym bój!  
Rażni, zdrowi wrócim z drogi,  
Z wiatrem, koniu mój!

Tak, tak, dobrze, na w zawody!  
Jeśli polec mam...  
Sam tu koniu, do zagrody  
Wolny wróc tu sam.

Słyszę jeszcze sióstr wołanie,  
Zwróć się koniu, stój!...  
Nie chcesz? Lećże... Niech się stanie!  
Leć na krwawy bój!<sup>51</sup>.

Pod względem muzycznym utwór operuje kontrastowymi środkami wyrazu w harmonice, artykulacji i dynamice. Zastosowane tu *metrum* oraz wyrazista partia fortepianowa przechodząca w rytm marszowy, nadają tej pieśni charakter balladowy<sup>52</sup>. W warstwie literackiej rzewna ballada o żołnierzu żegnającym rodziców przed wyruszeniem na wojnę zostaje dopełniona o bardzo ciekawy i wyrazisty topos występujący na kartach polskiej literatury romantycznej od momentu kariery Mickiewiczowskiego *Farysa* (1826)<sup>53</sup>, bohatera bajronicznego („jeźdźca pustyni”), zaprzyjaźnionego z urodziwym koniem (pełniącym funkcję nie tylko zwyczajowego środka lokomocji), prezentującego pragnienie uczestnictwa w dynamicznym, nieracjonalnym porządku natury kreatywnej<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Stefan Witwicki, „Wojak”, in *Piosnki sielskie...*, 199.

<sup>52</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin...*, 543.

<sup>53</sup> Notabene – Chopin wyżej cenil literackie dokonania Mickiewicza, niż Mickiewicz sukcesy artystyczne Chopina. Nie tylko był wnikliwym czytelnikiem *Dziadów* (interpretowanych wspólnie z George Sand, co zaowocowało słynnym studium pisarki na temat Mickiewiczowskiego dzieła), lecz był słuchaczem Mickiewiczowskich kursów o literaturze słowiańskiej. Świadczy o tym list Eustachego Januszkiewicza adresowany 20 stycznia 1841: „Mickiewicz coraz więcej ma słuchaczy, coraz śmielszy i coraz bardziej pokazuje nam pejzaże na obszernej dziedzinie słowiańskiej. Wczoraj mówił o języku Słowian [...]. Słuchaliśmy go z niewymowną rozkoszą. Pani George Sand siedziała przy nim, a przy niej stał Chopin”. Cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, op. cit., 89.

<sup>54</sup> Cf. Wojciech Gutowski, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski* (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1991), 23.

Ów pęd ku doskonałości („skaczę, lecim wnet”) ilustruje przekonanie romantyków o potrzebie medytacji rozumowej i pozarozumowej, o sensualistycznej refleksji „czucia”. Wydaje się, że taka realizacja ideałów estetycznych, stawiająca romantyków w roli pośredników między doczesnością a nieskończonością – uświadamiała im niebłahe intelektualne obowiązki impresyjnego przekazu skomplikowanych (i nieograniczonych) dylematów transcendencji. Zatem podmiot liryczny, któremu towarzyszy umiłowany koń stanowi jakąś wariantywną stylizację jeźdźca pustyni: jednostki o skomplikowanej i spontanicznej naturze. Przypomina wczesnoromantyczną (sentymentalną) wersję farysa w wierszu *Arab u mogiły konia* J.B. Zaleskiego<sup>55</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że najbardziej przejmującym spośród liryków powstań-  
czych tego cyklu jest *Smutna rzeka*:

Rzeko z cudzoziemców strony!  
Czemu nurt twój tak zmacony?  
Czy się gdzie zapadły brzegi,  
Czy stopniały stare śniegi?

Leżą w górach stare śniegi,  
Kwiatem kwitną moje brzegi;  
Ale tam, przy źródle mojem  
Płacze matka nad mym zdrojem.

Siedem córek piastowała,  
Siedem córek zakopała,  
Siedem córek wśród ogrodu  
Głowami przeciwko wschodu.

Teraz się z duchami wita,  
O wygody dziatki pyta  
I mogiły ich polewa,  
I żałosne pieśni śpiewa<sup>56</sup>.

W tej tragicznej balladzie ilustrującej dramat matki, która straciła córki, słyhać ukrytą tonację skargi i żalu. Szeroka i śpiewna melodia, przebiegająca w rytmie fraz trzytaktowych<sup>57</sup>, koresponduje z zimnym (zimowym) i mrocznym pejzażem, obrazującym depresyjne (minorowe) stany psychiczne. Łzy matki

<sup>55</sup> Warto zwrócić uwagę na refren Zaleskiego, podkreślający emocjonalną więź bohatera z koniem:

„Spólnik mych przygód, przyjaciel stary  
Drogi mój rumak, rumak mój kary,  
Lżejszy nad wiatr, niż zamieć burzliwa,  
Zimny, pod zaspem piasków spoczywa”.

<sup>56</sup> Stefan Witwicki, „Smutna rzeka”, in *Piosnki sielskie...*, 195.

<sup>57</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin...*, 544.

(polewające mogiły) to łkanie kobiety naznaczonej szokiem wojennym, bohaterki, która straciła wszystko i zdaje sobie sprawę, że nigdy nie pokona rozpacz. Chopin odtwarzał w swej twórczości dramatyczne, żałobne akordy historii. Gdy w listopadzie 1837 r. poważnie zapadł na zdrowiu, napisał testament i – jak twierdzi Ferdynand Hoesick – ukończył *Marsz żałobny*, „jakby na swoją śmierć”<sup>58</sup>, więc nie bez powodu Franciszek Liszt słyszał w nim „pochód narodu pogrążonego w żałobie, oplakującego swą własną zagładę”<sup>59</sup>, jednakże w opinii Hoesicka, obecność motywu przypominającego „łkania przerywane” wskazuje na wspomniany pechowy związek z Wodzińską. Jak sugeruje Hoesick – *Marsz żałobny* jest utworem egotycznym, bo gdyby miał ilustrować pogrzeb narodu – „Chopin uderzyłby w inne, mniej czułościowe a bardziej heroiczne struny”<sup>60</sup>.

Bardziej ilustracyjną i nastrojotwórczą wymowę Chopin powierzył linii melodycznej partii fortepianowej w wierszu *Narzeczony*, w którym zwracają uwagę pasaża chromatyczne w oktawach, wykorzystane po latach właśnie w finale *Sonaty b-moll*<sup>61</sup>.

Wiatr zaszumił między krzewy,  
Nie w czas, nie w czas, koniu,  
Nie w czas chłopcze czarnobrewy,  
Lecisz tu po błoniu.

Czy może widzisz tam, nad lasem  
Tego kruków stada?  
Jak podleci, krąży czasem  
I w las znów zapada?

„Czyż to drużba mój weselny  
Znak daje, przyspiesza?  
Nie! To w progu dziad kościelny  
Chorażew rozwiesza.

Czyż to matka jeść gotuje  
Na nasze wesele?  
Nie! To dym kadzidła czuję,  
Jakby przy kościele”.

„Gdzieżeś, gdzieżeś, dziewczę hoże?  
Czemuż nie wybieży?”  
„Jakże, jakże wybiec może,  
Kiedy w trumnie leży?

<sup>58</sup> Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, vol. II (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965), 168.

<sup>59</sup> Franciszek Liszt, *Chopin*, trans. Maria Pomian (Lwów, 1924), 8.

<sup>60</sup> Czesław Zgorzelski, op. cit., 46.

<sup>61</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin...*, 545.

Odwiedzali krewni tłumnie,  
Krewną opłakali;  
W trumnie leży, a przy trumnie  
Gromnica się pali.

„O, puszczajcie, żal mię tłoczy,  
Niech zobaczę żonę:  
Czy konając piękne oczy  
Zwróciła w mą stronę?

Czy się chustką mą odziała,  
Pierścień ma na rękę?  
O, puszczajcie do jej ciała,  
Niech upadnę w jęku!

Gdy usłyszysz me wołanie,  
Płacz mój nad swą głową,  
Może z trumny jeszcze wstanie,  
Zacznie żyć na nowo?<sup>62</sup>.

Nasuwa się tu skojarzenie, że motywy balladowe Witwickiego zapewne zainspirowały Wincentego Pola, który w układ *Mohorta* (1855), uchodzącego za ikoniczny wzorzec kreacji bohatera narodowego, włączył powieść poetycką o niespełnionej miłości bohatera, którego narzeczona umarła przed ślubem<sup>63</sup>.

Niewątpliwie najdoskonalszym pod względem muzycznym utworem tego cyklu jest *Wiosna*; pamiątkowe autografy tej pieśni Chopin rozdawał najczęściej. Wpisuje się ona w paradygmat romantycznej „pieśni bez słów”: porywa frazą melancholijną, płynną kantyleną oscylującą między tonacją durową a molową<sup>64</sup>.

[...] Łza wybiegła z oka,  
Ze mną strumyk śpiewa,  
Do mnie się z wysoka  
Skowronek odzywa.

Jakże ładny, chyży...  
Ledwo widny oku...  
Coraz wyżej, wyżej,  
Już zginął w obłoku.

<sup>62</sup> Stefan Witwicki, „Narzeczony”, in *Piosnki sielskie...*, 193.

<sup>63</sup> Rozpacz, jakiej doświadczył wtedy bohater, graniczyła z szaleństwem, którego nie mógł powstrzymać. Przełamanie żalobnej rozpacz po śmierci ukochanej stało się ważnym momentem formującym niezłomną osobowość Mohorta poległego heroicznie w bitwie pod Borszkowcami. Cf. Małgorzata Łoboz, [hasło] „Mohort”, in *Kultura pogranicza wschodniego. Zarys encyklopedyczny*, ed. Tadeusz Budrewicz, Tadeusz Bujnicki, Jerzy Stefan Ossowski (Warszawa: DiG, 2011), 279–281.

<sup>64</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin...*, 536.

Uleciał szczęśliwy!  
 Tam swą piosnkę głosi  
 I ziemi śpiew tklivy  
 Do niebios zanosi<sup>65</sup>.

Świetnie i wymownie skonstruowana przez Witwickiego poetycka animizacja i personifikacja „łza wybiegła z oka” ilustruje i przenosi w wymiar metafizyczny proces naturalny dla przeżyć psychicznych, również pozytywnym (wszak płacz jest mechanizmem obronnym ludzkiej psychiki, a łzy – płynem fizjologicznym, oczyszczającym soczewkę oka i chroniącym ją przed dodatkowymi powikłaniami). Ów motyw akwatywny (ponownie zaakcentowany symboliką strumienia) unosi się poza sfery ludzkiej wyobraźni za pośrednictwem skowronka (symbolu sentymentalnego), co również przywołuje konotacje z franciszkańską topiką Zaleskiego. Tak więc wspólnota myśli, uczuć, ideałów, wyobraźni artystycznej okresu warszawskiego lat 20. XIX w. trwale zaowocowała w twórczości trojga przyjaciół.

Chopin i Witwicki nierzadko ulegali stanom łzawych nostalgii bądź egzaltacji. W przypadku Chopina stany te wzmagala jego choroba. Jak wspomina George Sand, męczyły go zarówno gorączkowe, koszmarne sny, jak rozpaczliwe godziny bezsenności, podczas których usiłował zmagać się z fantazmatami<sup>66</sup>. Sam Chopin potwierdzał te niespokojne stany psychiczne 10 lat później, w liście do Solange Clésinger (9 września 1848), opisując jej jak podczas wykonywania *Sonaty b-moll* – już miał rozpocząć *Marsz*, gdy ujrzał „wyłaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przekłete widziadła”<sup>67</sup>, które pewnego ponurego wieczoru ukazały mu się w Chartreuse. Z kolei Witwicki zapisał się w reminiscencjach Norwida, gdy jako śmiertelnie już chory nie mógł mówić, lecz „spoglądał tym samym wzrokiem, niezwykłą zawsze jasność i zarazem kroplę łzy mającym w sobie”<sup>68</sup>. Śmierć Witwickiego w 1847 r. Chopin (i jego rodzina, z którą Witwicki utrzymywał bliski kontakt) odczuł bardzo boleśnie. O swym „duchowym sieroctwie” wspominał rok później w liście do Fontany<sup>69</sup>. Chopinowska deklaracja „napłakania się” została zrealizowana – choć nie wiadomo, czy w zadowalającym jej autora stopniu.

<sup>65</sup> Stefan Witwicki, „Wiosna”, in *Piosnki sielskie...*, 208.

<sup>66</sup> Pisarka podkreślała, że „zamiast marzyć o lepszym świecie dla tych czystych dusz, Chopin miewał tylko przerażające wizje”, a „myśli o jego własnej śmierci towarzyszyły wszystkie zabobonne wyobrażenia słowiańskiej poezji. Jako Polak żył wśród koszmarów rodem z podań i legend. Widziadła przywoływały go, obejmowały [...], odpychał od siebie ich kościotrupie twarze i szamotał w lodowatym uścisku ich rąk”. George Sand, *Dzieje mojego życia*, trans. Maria Dramińska-Joczowa (Warszawa: PIW, 1968), 349. Na ów fragment powołuje się również Przybylski. Cf. Ryszard Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina* (Kraków: Znak, 1995), 184.

<sup>67</sup> *Korespondencja Chopina z George Sand i jej dziećmi*, trans. Julia Hartwig, ed. Krystyna Kobyłańska, vol. I (Warszawa: PIW, 1981), 225–226.

<sup>68</sup> Cyprian Norwid, *Czarne kwiaty*, ed. Adela Kuik-Kalinowska (Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna, 2002), 8.

<sup>69</sup> Cf. Franciszek German, op. cit., 24.



## CRYING WITH CHOPIN. THE SORROWFUL SONGS OF STEFAN WITWICKI

## Summary

The article focuses on the artistic collaboration of the Romantic poet Stefan Witwicki with Frederic Chopin. Chopin's compositions called *Polish Songs* (op. 74) are the most noteworthy example of the correspondence of music and literature in Polish Romanticism. The first seven songs inspired by Witwicki's lyrics were created between 1828 and 1831 (the composer, however, had never played them during his concerts). The fact that Chopin's songs combine both the sentimental and the insurgent tradition is essential for the understanding of the compositions. The interpretation of the selected poems by Witwicki shows that one can distinguish at least three types of nostalgia present in his works. They are as follows: nostalgic love, the nostalgic feeling connected with the collapse of the November Uprising and nostalgia caused by parting with family. It was observed that Chopin and Witwicki easily succumbed to the feeling of nostalgia. Witwicki dedicated his *Pastoral Songs* to Chopin in 1830 and the composer began to write music for ten of Witwicki's songs. His first composition was called *The Wish*. After leaving Warsaw, Chopin continued his work and composed *A Fickle Maid*, *The Messenger*, *The Warrior*, *Drinking Song*, *Witchcraft*. Other songs such as *Troubled Waters*, *The Bridesgroom Return*, *The Ring* and *Spring* were written in Paris in the years 1838–1840. Witwicki's death in 1847 came as a great shock to Chopin, he often complained about his loneliness. The close relationship of Chopin and Witwicki manifested itself not only in their artistic collaboration but also in their private lives.