

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

ZOFIA CHECHLIŃSKA

*Z zagadnień recepcji twórczości Chopina
(na przykładzie recepcji „Polonezów” op. 40)*

Problems Concerning the Reception of Chopin's Work
(as Exemplified by the Reception of *Polonaises* Op. 40)

Recepcja twórczości Chopina, zarówno w życiu muzycznym, jak i w piśmiennictwie, zmieniała się na przestrzeni ponad 150 lat od śmierci kompozytora, co jest faktem powszechnie znanym. Zmieniały się oceny, akceptacja i popularność poszczególnych utworów. Wiadomo, że w XIX wieku największą popularnością cieszyły się utwory wcześniejsze, koncerty oraz kompozycje z lat trzydziestych, a utwory późne zostały docenione dopiero w wiele dekad po śmierci kompozytora¹. Było to zjawisko powszechne, typowe zarówno dla odbioru twórczości Chopina w Polsce, jak i poza jej granicami. Różnice w odbiorze dotyczyły nie tylko utworów pochodzących z różnych etapów twórczości, lecz także tych, które powstawały mniej więcej w tym samym czasie, lecz różniły się zastosowanymi w nich środkami muzycznymi.

Chopin powszechnie odbierany był jako kompozytor narodowy i – jak wiadomo – sam świadomie chciał tworzyć muzykę narodową, o czym świadczy zamieszczona przez niego uwaga w liście do przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego: „Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej

¹ Por. Z. Chechlińska, *Chopin Reception in Nineteenth-Century Poland*, [w:] *The Cambridge Companion to Chopin*, red. J. Samson, Cambridge 1992, 206-221..

muzyki”². Odbiór Chopina w kategoriach narodowych nie ograniczał się tylko do środowiska polskiego. Schumann przypisywał cechy polskie niemal wszystkim jego utworom, łącznie z etiudami, stawiając znak równości między indywidualnymi cechami stylu kompozytora a idiomem narodowym. To samo dotyczy Liszta, autora pierwszej książki o Chopinie³. Pisma tych wybitnych kompozytorów wpłynęły na recepcję Chopina w całym XIX wieku. Twórczość Chopina jako całość postrzegana była jako muzyka narodowa, jako wyraz polskiego ducha narodowego. Jednak charakter narodowy, a przede wszystkim określone treści semantyczne związane z Polską i jej historią przypisywane były najczęściej utworom opartym na rytmach polskich tańców – mazurkom i polonezom.

Chopin tworzył polonezy przez całe życie. Skomponował szesnaście polonezów na fortepian solo, z czego dziewięć powstało w okresie warszawskim, a siedem po wyjeździe kompozytora z kraju. Polonezy warszawskie, jakkolwiek znacznie przewyższają poziomem artystycznym tworzone wówczas w kraju utwory tego gatunku, nie odbiegają jednak od powszechnie panujących konwencji i polonezów; tych Chopin nie uznał za warte publikacji. W polonezach skomponowanych po opuszczeniu Polski, wydanych przez kompozytora, dokonuje on reinterpretacji gatunku, nadając im charakter heroiczny. To one, według większości XIX-wiecznych odbiorców, wyrosły z dążeń i walki Polski o niepodległość, traktowane były jako symbole minionej chwały, tężyzny ducha narodowego, woli narodu walczącego o wolność i wyraz narodowej identyfikacji. Poddawane były różnego rodzaju interpretacjom semantycznym, dostrzegano w nich niekiedy bardzo konkretne obrazy, a nawet całe historie, zawsze związane z Polską.

Do grupy tej należą również dwa *Polonezy* op. 40, *A-dur* i *c-moll*. Powstałe mniej więcej w tym samym czasie (1838 i 1839) i wydane w jednym opus, silnie ze sobą kontrastują, reprezentując dwie odmiany poloneza heroicznego: triumfalną i tragiczną⁴. Równocześnie od początku zarówno oceny, jak i popularność obu utworów były całkowicie różne.

Pierwszy z tych polonezów, *A-dur*, cieszył się ogromną popularnością. Brak dokładnej ewidencji publicznych wykonań utworów Chopina w Europie nie pozwala na dokładne określenie miejsca, jakie utwór ten zajmował wśród wykonywanych utworów kompozytora. Na podstawie fragmentarycznych danych dotyczących wykonań publicznych oraz na podstawie recenzji i wzmianek prasowych, można przyjąć, że był on dość często wykonywany przez pianistów, nie należał jednak do grupy najczęściej wykonywanych przez profesjonalnych piani-

² List z 25 grudnia 1831, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, s. 210.

³ F. Liszt, *Chopin*, Paryż 1852.

⁴ Por. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 242.

stów utworów Chopina⁵. Wiadomo, że *Polonez A-dur* znajdował się w repertuarze takich wybitnych pianistów, jak Liszt czy Antoni Rubinstein, wydaje się jednak, że częściej niż w repertuarze koncertowym profesjonalnych pianistów polonez ten wykonywany był przez amatorów, zarówno w postaci oryginalnej, jak i uławnionej, oraz w różnego rodzaju transkrypcjach. Potwierdzają to wydania utworu. Poza wydaniem zbiorowym dzieł Chopina *Polonez A-dur* był wielokrotnie publikowany jako pojedynczy utwór. Jego popularność jeszcze bardziej wzrosła na przełomie XIX i XX wieku. W tym czasie został on kilkadziesiąt razy wydany jako utwór pojedynczy, podczas gdy drugi z polonezów tego opus, *c-moll*, zaledwie siedem razy. Liczne wydania *Poloneza A-dur* odpowiadały na zapotrzebowanie pianistów i amatorów. Również pamiętniki z tego okresu potwierdzają, iż polonez ten był szeroko wykonywany w prywatnych domach i salonach. *Polonez A-dur* poddawany był także licznym transkrypcjom (znanych jest ok. 115 wydań transkrypcji na różne środki wykonawcze), poczynając od transkrypcji na 4 ręce, dwa, trzy lub cztery fortepiany, różne zespoły kameralne aż do transkrypcji na orkiestrę, orkiestrę wojskową, a nawet chóry⁶. W rezultacie *Polonez A-dur* wykonywany był publicznie mniej więcej równie często w postaci oryginalnej co w formie transkrypcji. Na przełomie XIX i XX wieku został on wchłonięty przez kulturę popularną, admiirowany przez szerokie kręgi odbiorców.

Popularność *Poloneza c-moll* była nieporównanie mniejsza. W XIX wieku znane są jedynie pojedyncze wykonania publiczne tego utworu. Brak informacji na temat jego wykonywania w domach prywatnych i w salonach, co pozwala przypuszczać, że był on tam rzadko wykonywany. Brak również transkrypcji tego utworu.

Różnice w popularności obu utworów i odmienne ich oceny dotyczyły nie tylko szerszych kręgów odbiorców, ale również odbiorców profesjonalnych, o czym świadczy XIX-wieczne piśmiennictwo o Chopinie.

Marceli Antoni Szulc, autor pierwszej polskiej książki o Chopinie, określa *Poloneza A-dur* jako „powszechnie znany, niedościgły”⁷ i w miejsce własnej charakterystyki cytuje Kraszewskiego:

„Jest w tym tańcu wojennym, szablistym, kontuszowym, coś tak poruszającego, tak elektryzującego, że kto się nie poczuje nim wstrząśnięty do

⁵ Znacznie częściej wykonywane były na publicznych koncertach: *Polonezy Es-dur* op. 22 i *As-dur* op. 53, *Ballada g-moll* op. 23, *Scherza h-moll* op. 20 i *b-moll* op. 31 czy *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2.

⁶ Por. wykaz transkrypcji [w:] J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990, s. 338-400.

⁷ M. A. Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, Poznań 1873; wydanie drugie, Kraków 1986, s. 174.

głębi, nie ma w sobie kropli krwi polskiej. Jest to poemat przeszłości [...] porywający, butny [...] a niesłychanie patetyczny Ze wszystkich polonezów Chopina ten może najjaśniej przemawia do serca”⁸.

I zaraz po tym dodaje:

„Drugi w zeszycie zawarty sztuczniejszy, w mniej szczęśliwej chwili poczęty, przy pierwszym niemal gaśnie”⁹.

Jest to wszystko, co Szulc miał do powiedzenia o *Polonezie c-moll*.

Podobną ocenę obu polonezów znajdujemy w pierwszej, niemieckiej wersji książki Karasowskiego poświęconej Chopinowi¹⁰. Pisze on nawet, że *Polonez A-dur* jest najlepszy spośród wszystkich polonezów Chopina. Nie wyraża wprawdzie krytycznej opinii o *Polonezie c-moll*, jednak z kontekstu wypowiedzi można wnioskować, że nie cenił go zbyt wysoko. Opisując tzw. polonezy melancholijne (i tu wymienia polonezy op. 26 nr 1 i 2 oraz op. 40 nr 2) stwierdza, że dwa pierwsze są szczególnie interesujące, natomiast *Poloneza c-moll* pomija milczeniem. Z kolei Jan Kleczyński pisze wprawdzie, że w *Polonezie c-moll* typ polski „wybornie się odrysuje”¹¹, ale do tego ogranicza charakterystykę tej kompozycji, poświęca natomiast wiele miejsca *Polonezowi A-dur*, którego pojawienie się musiało być – według jego słów – „na owe czasy epoką”¹². W utworze tym – jak pisze Kleczyński – duch polski znajduje najpełniejszy wyraz.

Różnice w ocenie obu utworów w piśmiennictwie poza Polską nie są aż tak ostre, ale wszędzie *Polonez A-dur* oceniany jest również znacznie wyżej. Johann Schucht, autor pierwszej niemieckiej książki o Chopinie¹³, ocenia ogólnie polonezy jako gatunek, dopatrując się w nich odbicia ducha narodowego poprzez odzwierciedlanie obrazów z dawnej rycerskiej przeszłości Polski. Oba polonezy określa jako pozostające w formie tańca użytkowego, co świadczy o zupełnym niezrozumieniu *Poloneza c-moll*. Podobnie jak inni autorzy, Schucht koncentruje się jednak na *Polonezie A-dur*, dostrzegając w nim malarstwo dźwiękowe czy wręcz ilustrację pędu konnicy w dźwiękach basu. Wiązanie polonezów, a w szczególności *Poloneza A-dur* op. 40 i *Poloneza As-dur* op. 53, z konkretnymi obrazami rycerzy pędzących na koniach, do których niejednokrotnie dopisy-

⁸ J. I. Kraszewski, *Czarna perelka* [powieść], Lwów 1871, s. 255, cyt. [za:] Szulc, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*, s. 174.

¹⁰ M. Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe*, Drezno 1877.

¹¹ J. Kleczyński, *O wykonywaniu utworów Chopina*, Kraków 1960, s. 120 (pierwsze wydanie pod tytułem *Chopin w cenniejszych utworach swoich*, Warszawa 1886).

¹² *Ibid.*, s. 118.

¹³ J. Schucht, *Friedrich Chopin und seine Werke*, Lipsk 1879.

wano określone wydarzenia historyczne, świadczy nie tylko o odbiorze utworów kompozytora w kategoriach narodowych, ale również o potrzebie powiązania jego dzieł z konkretnymi wydarzeniami związanymi z Polską. Traktowano go jako wieszczę, który opiewał swój kraj. Tego rodzaju interpretacje były bardzo częste w piśmiennictwie tego czasu, a ich punkt szczytowy stanowi artykuł Feliksa Jabłczyńskiego, który ze szczegółami opisuje historie, rzekomo przedstawiane w polonezach¹⁴.

Frederick Niecks, autor najwybitniejszej XIX-wiecznej, obszernej monografii Chopina, również podobnie interpretuje *Poloneza A-dur*.

„W *A-dur* [polonezie] umysł kompozytora skoncentrowany jest na jednej, wprawiającej go w stan euforyczny myśli – widzi on mężnie podążające rycerstwo polskie, opisane w każdym spojrzeniu i geście; słyszy rosnące odgłosy stąpających koni i dźwięki broni, którą rycerstwo rzuca się na wroga”¹⁵.

Drugi polonez wiązany jest przez Nieksa z ówczesną sytuacją Polski.

„Umysł kompozytora przebiega od jednej do drugiej przygnębiającej, czy rozpaczliwej myśli – wydaje się, że dokonuje on przeglądu różnych aspektów tragicznego stanu swego kraju, jego posępnego niezadowolenia, rozdrażnienia i wzburzenia oraz niepewnych widoków na przyszłość”¹⁶.

Interpretacja tego poloneza w kategoriach żaloby i smutku stanie się powszechna w późniejszych pismach o Chopinie. *Polonez* ten postrzegany był przez późniejszych autorów jako opisujący upadek Polski, tworząc wraz z *Polonezem A-dur* dwa uzupełniające się obrazy kraju – Polski minionej potęgi i ówczesnego upadku. Semantyczne interpretacje polonezów formułowane w różnych środowiskach, a nawet krajach, są uderzająco podobne. Ich autorzy słyszeli w muzyce nie tylko odbicie podobnych nastrojów, lecz także dokładnie opisanych wydarzeń. Źródło tego podobieństwa musiało tkwić w kręgach blisko związanych z kompozytorem, co nie oznacza, że Chopin akceptował tego rodzaju asocjacje. Rozwój muzyki programowej w drugiej połowie XIX wieku przyzwyczaił do pewnego stopnia słuchaczy do semantycznych interpretacji muzyki. Zaczęto dopatrywać się programów również w dziełach, którym kompozytor nie nadawał żadnego programu. Legendy powstające w kręgach bliskich Chopinowi były skwapliwie

¹⁴ F. Jabłczyński, *Polonezy Chopina*, „Sfinks” 1910, t. 12, nr 10, s. 229-245, nr 11, s. 428-438.

¹⁵ F. Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, s. 246.

¹⁶ *Ibid.*, s. 246.

dołączane do jego utworów jako „ukryty” program. Pomijając zagadnienie, czy i w jakim stopniu owe semantyczne interpretacje są rzeczywiście uzasadnione, trzeba stwierdzić, że tak właśnie odbierano jego utwory przez co najmniej kilka dziesięcioleci. Równocześnie oba omawiane polonezy są tak odmienne pod każdym względem, iż fakt połączenia ich w jedno opus można uzasadnić tylko wówczas, gdyby istotnie miały one reprezentować potęgę i upadek kraju. To, co jest ważne w książce Niecksa, nie polega jednak na interpretacji semantycznej, podobnej do interpretacji innych autorów, lecz na ocenie *Poloneza c-moll*. Niecks jako pierwszy dostrzegł w nim wysoką wartość artystyczną, znacznie wyższą niż w *Polonezie A-dur*.

„Męski *Polonez A-dur*, jedna z najprostszych (ale nie najłatwiejszych) kompozycji Chopina, jest najbardziej popularnym jego polonezem. Jednak drugi polonez, choć nie tak często wykonywany, jest bardziej interesujący, kontrast emocjonalny jest bardziej zróżnicowany i wywołuje więcej naszego zrozumienia. Ponadto fortepian, jakkolwiek w pełni wykorzystany, nie całkiem pasuje do wojskowej muzyki pierwszego, podczas gdy jego możliwości znakomicie nadają się do oddania mniej materialnych efektów drugiego”¹⁷.

Od końca XIX wieku rozpoczyna się stopniowa zmiana w ocenach obu utworów. James Huneker¹⁸ przypisuje jednakową wartość obu polonezom, ale Ferdinand Hoesick¹⁹ uważa już *Poloneza c-moll* za utwór lepszy. Pisze on wyraźnie, że *Polonez c-moll*, który do niedawna uważany był za utwór słabszy niż wspólnie z nim wydany *Polonez A-dur*, obecnie oceniany jest wysoko przez krytyków i uważany za utwór doskonalszy niż *Polonez A-dur*; z czym – jak podkreśla – w pełni się zgadza. Jest to – według niego – utwór głębszy, muzycznie bardziej interesujący, współczesny w brzmieniu, a nawet modernistyczny. Paradoksalnie, zmiana ocen w piśmiennictwie muzycznym przypada dokładnie na czas, w którym *Polonez A-dur* osiągnął szczyt popularności.

Zmiana, jaka dokonała się w ocenie obu polonezów, wiąże się nie tylko z ich charakterem wyrazowym, lecz także, a nawet przede wszystkim, z ich strukturą i zastosowanymi środkami muzycznymi. *Polonez A-dur*, jak to już słusznie zauważył Schucht, utrzymany jest w formie tańca użytkowego. Ma symetryczną budowę reprzyzową typu $A - B - A$, z symetrią widoczną na wszystkich poziomach formy. Jest wyraźnie podzielony na jednostki formalne, które ukształtowa-

¹⁷ *Ibid.*, s. 246.

¹⁸ J. Huneker, *Chopin. The Man and His Music*, New York 1900.

¹⁹ F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, Warszawa 1911.

ne są w podobny sposób (głównie poprzez następstwa dominantowo-toniczne). Ośmiotaktowe okresy zbudowane są z 4-taktowych zdań, na które z kolei składają się 2-taktowe frazy. Poszczególne części *Poloneza* są stabilnymi tonalnie, zamkniętymi kadencjami całościami. Harmonika nie wykracza poza typowe relacje tonalne i funkcyjne. Jej prostota jest niemal anachroniczna w porównaniu z innymi utworami Chopina z tego okresu. Rytm taneczny podkreślony jest wyraźnie w całym utworze. W te tradycyjne, konwencjonalne ramy Chopin wprowadza nowy ton: uroczysty, potężny, triumfalny. Kształtuje go masywna akordowa faktura obecna w całym utworze, tryle w niskim rejestrze potęgujące brzmienie, fanfarny temat ustępu środkowego oraz dynamika, która nie schodzi poniżej forte. Gatunek został tu przekształcony jedynie na czysto ekspresyjnej płaszczyźnie, natomiast struktura utworu nie odbiega od konwencji. Poza związkiem z konwencjami tańca utwór zawiera także inne konotacje z muzyką popularną, przede wszystkim w melodyce, której typ zbliżony jest – według Tomaszewskiego – do popularnych pieśni patriotycznych²⁰. Uproszczenia i związki z konwencją są tu niewątpliwie świadome, i to one właśnie spowodowały tak pozytywny pierwotnie odbiór utworu i jego popularność wśród szerokich rzesz słuchaczy.

Polonez c-moll różni się od poprzedniego zarówno pod względem ekspresji, jak i zastosowanych środków muzycznych, które są znacznie bardziej subtelne. Ma on budowę reprzyzową, ale reprzyza jest skrócona do pierwszego odcinka ustępu początkowego. Pozbawiony jest symetrii i regularności budowy właściwej *Polonezowi A-dur*. Ustęp pierwszy jest zamknięty wyraźną kadencją i od ustępu środkowego oddziela go cezura, ale ustęp środkowy nie tworzy już zamkniętej całości, lecz zazębia się z reprzyzą. Przejście między ogniwami jest płynne, pozbawione cezury. Tego rodzaju zacieranie granic między ogniwami formy było typowe dla późniejszych utworów kompozytora. Odcinki skrajne ustępu pierwszego zbudowane są z regularnych 8-taktowych okresów, ale i one nie są od siebie oddzielone, lecz również zazębiają się, a wchodzące w ich skład 4-taktowe zdania składają się z fraz różnej długości, co zaciera równomierną pulsację rytmiczną. W ustępie środkowym symetria rozmiarowa znika zupełnie. Zbudowany jest ze zdań i fraz różnej długości i bardzo zróżnicowanej budowy, z ciągłymi zmianami faktury, a rytm polonezowy pojawia się jedynie punktowo, przeplatając fragmenty o charakterze nokturnowym. Po raz pierwszy nakładają się tu na gatunek poloneza inne gatunki, nokturn, a także marsz – cecha właściwa również dla późniejszej twórczości kompozytora. Charakter marsza ma pierwszy temat poloneza. Jego linia melodyczna prowadzona w niskim rejestrze z towarzyszeniem równomiernie uderzanych akordów *maestoso* sugeruje gatunek marsza żałobnego,

²⁰ Tomaszewski, *op. cit.*, s. 597.

co było źródłem opisanych powyżej interpretacji semantycznych. *Polonez* ten jest również jednym z najbogatszych pod względem harmonicznym. Znacznie słabsze są tu relacje dominantowo-toniczne, a ich miejsce zajmują przesunięcia sekundowe i tercjowe. Jednoznaczność funkcyjna jest znacznie osłabiona przez świadome zacieranie konwencjonalnych funkcji harmonicznyc. W przeciwieństwie do *Poloneza A-dur* *Polonez c-moll* nie opiera się na wyrazistych kontrastach, lecz na subtelnej grze niuansów. Gatunek został tu poddany redefinicji pod każdym względem. Toteż *Polonez c-moll* nie mógł tworzyć żadnych asocjacji ze znanymi modelami, ani z muzyki popularnej, ani tzw. artystycznej. Jest to utwór znacznie trudniejszy w odbiorze od pierwszego z omawianych polonezów, dlatego też nie mógł być od razu zaakceptowany przez szersze grono odbiorców ani nawet przez odbiorców profesjonalnych, takich jak krytycy, czy pisarze muzyczni. Dopiero wraz ze zmianami języka muzycznego, wiele dekad po śmierci kompozytora, powstał klimat pozwalający na właściwą recepcję i ocenę tego znakomitego utworu.

Coraz dalsze oddalanie się Chopina od konwencji jego własnej epoki, jego nowatorstwo spowodowało, że dzieła późne były w XIX wieku w zasadzie przyjmowane dość chłodno. *Polonez-fantazja* op. 60, który dziś oceniamy jako jeden z najwspanialszych utworów kompozytora, określił Kleczyński jako dzieło, które „pozostaje jedną z mniej szczęśliwych kreacji Chopina”²¹. Spośród wielkich form – ballad, scherz i impromptus – znów wcześniejsze były znacznie wyżej cenione. *Ballada g-moll*, pierwsza, najbardziej popularna i najczęściej wykonywana, uważana była powszechnie za najwspanialszą. Jak pisał Szulc, „Najwspanialszą bez wątpienia, największą pomysłem i rzadkim szczegółów wykończeniem jest pierwsza [ballada] op. 23”, i dalej – „żadna z późniejszych ballad nie dorównywa temu arcydziełu poetycką wartością i szczytnością liryzmu”²², podczas gdy uważana dziś za szczyt osiągnięć gatunku *Ballada f-moll* określana była jako „mniej szczęśliwie pomyślana”, z czym łączyło się jej stosunkowo rzadkie wykonywanie w XIX wieku. Również spośród scherz za szczyt osiągnięć gatunku uważano dwa pierwsze, a spośród impromptus szczególnie ceniono również pierwsze, *Impromptu cis-moll*, opublikowane dopiero po śmierci kompozytora przez Fontanę. Szczególnie chłodno przyjmowane były późne nokturny, a opus 62 uważano wręcz za świadectwo spadku sił twórczych. Niecks za szczyt osiągnięć w tym gatunku uznaje *Nokturny* op. 27, a *Nokturny* op. 62 nie są – według niego – nawet godne uwagi. Jeszcze w XX wieku wybitny muzykolog i autor analiz dzieł

²¹ Kleczyński, *op. cit.*, s.130.

²² Szulc, *op. cit.*, s.169 i 170.

wszystkich Chopina, Hugo Leichtentritt, stwierdził, że *Nokturnowi* op. 62 nr 2 (E-dur) „brak cech wielkiej sztuki”²³.

Jednak nie wszystkie utwory Chopina odbiegające od konwencji gatunku i nowatorskie spotykały się z tak chłodnym przyjęciem. Świadczy o tym popularność i entuzjastyczny stosunek do *Poloneza As-dur* op. 53, jednego z najwyżej cenionych i najczęściej wykonywanych utworów Chopina. Czy zatem sam fakt odchodzenia od konwencji był tu czynnikiem decydującym, czy też może sposób i kierunek, w jakim kompozytor te konwencje przełamował? Przywołany tu przykładowo *Polonez As-dur* op. 53, mimo iż przełamuje konwencję tańca, odbiega od jego stereotypowej formy, posiada równocześnie cechy, które stosunkowo łatwo mogą być odbierane i docenione przez słuchaczy, takie jak majestatyczny, triumfalny charakter, dynamizm, potężna faktura, silne, narastające napięcia, ostre kontrasty i wyrazista melodyka. Mimo iż harmonika utworu jest bardzo bogata i daleka od ówczesnych konwencji w tym zakresie, silnie schromatyzowana, z licznymi przesunięciami tonalnymi, to dzięki temu, że dominują w niej relacje typu dominantowego, jest wyraźnie ukierunkowana i wraz z innymi środkami (wzrost dynamiki, powtórzenia motywu, przesuwanie do coraz wyższego rejestru fortepianu, zagęszczenia faktury) potęguje wrażenie stałego pędu do przodu, a więc dynamizm utworu. Nie ma tu natomiast finezyjnych niuansów brzmieniowych, a w każdym razie nie stanowią one elementu pierwszoplanowego. Ów dynamizm utworu musiał być stosunkowo łatwo akceptowany, w przeciwieństwie do pewnej statyczności wymagającej doceniania samego brzmienia. Wydaje się więc, że odchodzenie od konwencji mogło być akceptowane, a może nawet niedostrzeżone, jeśli rekompensowały je środki stosunkowo łatwo przemawiające do odbiorcy. Utwory, których środki znacznie wybiegały w przyszłość, w których gra brzmieniowych niuansów stanowiła istotny element, a równocześnie nie posiadały cech najłatwiej i najbardziej bezpośrednio działających na zmysły słuchaczy, były znacznie trudniejsze w odbiorze i dopiero późniejsze przemiany, jakie dokonały się w muzyce, pozwoliły na ich zrozumienie i docenienie.

SUMMARY

The reception of Fryderyk Chopin's works, both in musical life and in literature, has changed during over 150 years since the composer's death. An example of this is the degree of popularity and the assessment of Chopin's two highly contrasting polonaises Op. 40. One, in *A major*, enjoyed immense popularity in the nineteenth century. It was often performed both at public concerts and at homes and private salons. There were

²³ H. Leichtentritt, *Analyse der Chopinschen Klavierwerke*, Berlin 1921.

also numerous transcriptions of it. The other, in *C minor*, was rarely played in public and there is no information about it being performed in private homes. Nor were there any transcriptions of the piece.

Their disparate popularity was accompanied by diametrically different evaluations of the two pieces. The *Polonaise in A major* was highly valued in the nineteenth-century musical literature and regarded as one of the best or by many authors as Chopin's best polonaise. It was believed to contain scenes from Poland's knightly past. The *Polonaise in C minor* was clearly underestimated and regarded as Chopin's less successful piece. It was only Friedrich Niecks who was the first author to appreciate this Polonaise and it was only then that a gradual change in the assessment of the two works began.

The causes of the nineteenth-century judgments and changes which took place later lie in the structure of each of the works. The *Polonaise in A major* closely follows the convention of the genre, it contains distinct connotations with popular music, practical dancing and with popular patriotic songs. The *Polonaise in C minor* defies the convention of the genre, breaks the existing norms, and the musical means it uses are far more refined and go far into the future.

It appears that it was not the very fact of departure from the convention that determined one or other nineteenth-century assessment of a work but rather whether and to what extent this departure from the convention was compensated for by the use of musical means which had the easiest and most direct effect on the listeners' senses, such as sharp contrasts, expressive melodic patterns, dynamism and strong tensions. This is shown by the *Polonaise in A flat major* Op. 53, which, despite the fact that it departs from the then conventions of dancing and has a novel form and rich harmonics, was one of Chopin's most highly regarded and most often performed works. The *Polonaise in C minor*, while departing from the convention, is devoid of dynamism at the same time, its nature being more static, the piece being largely based on a play of tonal nuances, and thereby it was far more difficult to accept. It was only later changes that took place in music that allowed it to be understood.