POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY. — ROZPRAWY T. LXI. Nr. 7.

H. WINDAKIEWICZOWA

WZORY LUDOWEJ MUZYKI POLSKIEJ W MAZURKACH FRYD. CHOPINA

STUDJUM MUZYKOLOGICZNE

KRAKÓW 1926
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA—KRAKÓW—LUBLIN—ŁODŹ—PARYŻ—POZNAŃ—
WILNO—ZAKOPANE

WYDAWNICTWA POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

BIBLJOTEKA PISARZÓW POLSKICH

(Tomiki do nabycia)

	Złoty
1. Fortuny i cnoty różność w historji o młodzieńcu ukazana 1524.	0·60
2. Wita Korczewskiego Rozmowy polskie łacińskim jęz. przeplatane 1553.	1·20
3. Marcina Kwiatkowskiego Książeczki rozkoszne o poczciwem wychowaniu dziatek 1564 i Wszystkiej Lifflanckiej ziemi opisanie 1567.	1·20
4. Marcina Bielskiego Satyry.	1·50
5. Szymona Szymonowicza Castus Ioseph przekładania Stanisława Gosławskiego 1597.	1·20
7. Mikołaja Reja z Nagłowic Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego 1545.	3·—
8. Proteus abo Odmieniec. Satyra z roku 1564.	0·60
9. Jana Seklucyana Oeconomia albo Gospodarstwo 1546.	1·—
10. Krzysztofa Pussmana Historya bardzo cudna o stworzeniu nieba i ziemi 1551.	0·60
11. Rozmowa Polaka z Litwinem 1564.	1·20
12. Jana Mrowińskiego Płoczywłosa Stadło małżeńskie 1561.	0·60
13. Historja prawdziwa, która się stała w Landzie mieście niemieckiem 1568.	0·90
14. Henryka Korneliusza Agryppy O ślachetności a zacności płci niewieściej, przekład Macieja Wirzbięty 1575.	0·90
15. Teodora Zawackiego Memoriale oeconomicum abo pamięć robót i wszelakiego dozoru gospodarskiego 1616.	2·10
16. Hermana Schottena O cnocie abo żywocie człowiekowi przystojnym.	1·20
17. Stanisława Słupskiego z Rogowa Zabawy orackie 1618 i Władysława Stanisława Jeżowskiego Oekonomia 1638.	1·20
18. Piotra Cieklińskiego Potrójny z Plauta 1597.	2·10
20. Historja prawdziwa o przygodzie żałosnej książęcia finlandzkiego Jana i królewny Katarzyny 1570.	0·90
21. Jakóba Górskiego Rada pańska 1597.	2·10
22. Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu 1570.	2·10
24. Trzy broszury prawne z r. 1607 i 1612.	0·90
25. Mikołaja z Wilkowiecka Historja o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim.	1·—
26. Sebestyana Grabowieckiego Rymy duchowne 1590.	2·40

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

ROZPRAWY WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO

SERJA III. TOM XVI.

OGÓLNEGO ZBIORU TOM LXI.

W KRAKOWIE

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA

WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — PARYŻ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

1926.

Zbiory Słowiańskie I. F. C.
1564
C/1/290

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY
BIBLIOTEKA

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.

Treść

JOZEF ROSTAFIŃSKI: Wpływ przeżyć chłopięcych Mickiewicza na obrazy ostatnich dwu ksiąg Pana Tadeusza oraz O święceniu ziół na Matkę Boską Zielną . . . . zesz. 1 str. 1—36
STANISŁAW WINDAKIEWICZ: Teatr Kollegjów jezuickich w dawnej Polsce . . . . . „ 2 „ 1—51
EUGENJUSZ KUCHARSKI: Chronologja komedyj i niektórych pomniejszych utworów Al. Fredry . . . . . „ 3 „ 1—57
JÓZEF REISS: Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce . . „ 4 „ 1—26
WITOLD TASZYCKI: Imiesłowy czynne, teraźniejszy i przeszły I. w języku polskim . . . . . „ 5 „ 1—74
HENRYK OESTERREICHER: Imiesłów bierny w języku polskim . . . . . „ 6 „ 1—76
H. WINDAKIEWICZOWA: Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryd. Chopina . . . . . „ 7 „ 1—49

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY. — ROZPRAWY T. LXI. Nr. 7.

H. WINDAKIEWICZOWA

WZORY LUDOWEJ MUZYKI POLSKIEJ W MAZURKACH FRYD. CHOPINA

STUDJUM MUZYKOLOGICZNE

1321

KRAKÓW 1926
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA—KRAKÓW—LUBLIN—ŁÓDZ—PARYŻ—POZNAŃ—
WILNO—ZAKOPANE

Słowarzyszenie
1564
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
ROZPRAWY, TOM LXI — Nr. 7.

H. Windakiewiczowa.

Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina.

Studjum muzykologiczne.

(Rzecz przedstawiona na posiedzeniu Wydziału filologicznego dnia 12 paździer. 1925 r.).

Zagajenie.

Muzyka ludowa polska ma pewne stałe formy i pewne stałe zwroty, jej tylko właściwe, które nazwiemy wzorami. Jak wiemy, wzory takie miała twórczość muzyczna starożytnych: *nomos*, temata tradycyjne melopei greckiej [1]) — albo *sâman* kapłanów wedyjskich, — lub *râga* nowożytnych Hindusów. Widzimy również ten fakt w kantylenie liturgicznej chrześcijańskiej [2]): tropy, sekwencje etc. Nasze ludowe stałe zwroty: wzory, znajdujemy dla naszych celów najciekawsze w dziedzinie muzyki i przyśpiewki tanecznej w takcie $^3/_4$-wym. Przy pomocy obustronnych przykładów badać będziemy o ile formy te stały się materjałem pomocniczym w pracy twórczej Chopina nad jego mazurami w liczbie 51. Również jako wytłumaczenie oryginalnej wewnętrznej składni zdań i okresów muzyki ludowej i muzyki Chopina podamy oryginalne formy tychże wraz z przykładami z obu dziedzin. Przy badaniu tych faktów musimy wejść w bardzo dokładne szczegóły, które jednak nie są nadto drobiazgowe lub małoważne, bo tłumaczą znaczenie tych nowych podstaw twórczych w rozwoju historycznym form muzycznych. Drobiazgowość studjów jest tu temsamem, co i mozolne studja językoznawcze. Właśnie w tej pracy chodzi o poznanie składników mowy muzycznej, którą mówią do nas dzieła Chopina. Pośrednio dążyć będziemy do wykazania świadomej pracy tego genjusza nad przystosowaniem swych natchnień osobistych do wzorów i form pieśni polskiej i tańca ludowego.

Zaznaczam, że niektóre właściwości muzyki ludowej, tonalne lub rytmiczne, mogą się znaleźć również w muzyce ludowej narodu pokrew-

[1]) Fr. A. Gevaert „La melopée antique". Gand. 1895, 123.
[2]) Cfr. La musique Gregorienne. Dom. Augusti Galard. Paris 1913, str. 45.

nego, lub nawet zupełnie obcego — a mimo tych podobieństw, cechy te nie przestają tworzyć (wraz z innemi) istoty właśnie polskiej muzyki. Są to cechy nasze, dla tej przyczyny, że w ten sposób tworzone są wszystkie nasze najważniejsze działy melodji, jak: taneczne, żniwiarskie, obrzędowe, weselne etc. Dopiero studja porównawcze bezstronnie prowadzone, wykażą, być to może — pierwiastki zupełnie oryginalne w muzyce danego narodu.

Zajmując się ściśle określonym tematem, jednostronnie oświetlającym odłam twórczości Chopina, muszę zauważyć, że dotychczasowe tak ważne i dość liczne polskie i obce dzieła z zakresu chopinologji szły zupełnie innemi drogami. Kwestja ludowości w dziełach Chopina, nie istniała, jako problem naukowy — ale opisywano wzruszająco oddziaływanie polskiej pieśni na duszę Chopina [1]). Dość to dziwne, bo już Elsner zwracał uwagę Chopinowi że „uczeń nie powinien karmić się smutkiem jednego narodu“ i że „za wzór non plus ultra“... naród służyć nie powinien“ i jak z tego widać, obawiał się nieco zanadto polsko-ludowych skłonności swego genjalnego ucznia. Cała literacka emigracja w Paryżu, o tym gruncie ludowym muzyki Chopina była przekonaną [2]). A mimo tej świadomości skąd Chopin zamyślił „utworzyć sobie nowy świat“ jak pisał [3]) w odpowiedzi na powyższy list Elsnera — nikt z biografów rzeczowo tej kwestji nie traktował. Nowsi krytycy [4]) ostatniego dziesięciolecia zdają sobie już sprawę z wagi pierwiastku ludowego w twórczości Chopina, ale specjalnych studjów o Chopinie na tle ludowem nie przedsiębrali. Przed dwudziestu kilku laty ukazała się bardzo niekompletna rozprawka o „chromatyce muzyki ludowej“ [5]), jako źródle chromatyki Chopina, która była niejako przygotowawczem studjum do obecnej pracy [6]). Tak więc z powodu zasadniczego braku [7]) opracowań cech muzyki ludowej, prace analityczne o dziełach Chopina były utrudnione. Nawet tak pełne erudycji pracowite analizy dzieł Chopina prof. Hugona Leichtentritta często chybiały celu, szczególnie gdy mowa była o narodowych polskich tańcach np. mazurkach. Nie mając więc bezpośrednich poprzedników w zakresie ściśle ograniczonym mego tematu, myślę, że mogę liczyć na pewną wyrozumiałość krytyków, wobec możebnych braków mej pracy, której pierwsze zarysy tkwiły już w powyżej wspomnianych rozprawkach z dziedziny badań nad ludową muzyką.

[1]) List Elsnera do Chopina z 27 listopada 1831 r. — Karasowski II, str. 9.

[2]) Ale Szulc np. jednak wie, że *h* w op. 24, 2 „żywcem wyjęte z muzyki ludowej„ a do studjów lud. muzyki nie pobudziło.

[3]) List do Elsnera. Paryż, 14 grudnia 1831 r. — Karasowski II, str. 12.

[4]) Np. prof. Z. Jachimecki w swej historji muzyki polskiej zdradza głębokie zrozumienie tej kwestji w bardzo rzeczowem omówieniu harmonicznych zdobyczy muzyki Chopina.

[5]) Wiadomości artystyczne. Lwów 1900 r. N-ra 2—7.

[6]) Również „Rytmika muz. polsk. ludowej“ (Wisła, 1897 r.).

[7]) Studja prof. A. Chybińskiego „Instrumenty muz. na Podhalu“ (Prace i materjały Akad. Um. Kraków 1924, T. III) ułatwią zbadanie tonalności pieśni ludowych. Ostatnio wyszły „Dzwony pasterskie na Podhalu“. Tamże, 1925, tom IV, część trzecia.

ROZDZIAŁ I.

Wzory zdań i okresów powtórkowych.
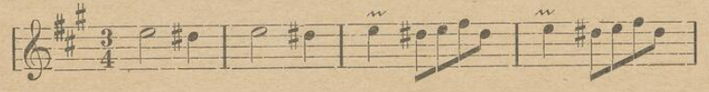
A) Formy powtórkowe o podstawie jednotaktowej.

Podstawą i charakterystyką ogólnej maniery ludowej są zdania powtórkowe: powtarzające w jednem zdaniu tensam motyw parokrotnie. Opracowując rytmikę muzyki polskiej ludowej wyosobniłam motyw jednotaktowy jako jednostkę zasadniczą, myślowo tak pełną, że w danym razie zastępuje dwutakt zdania czwórkowego (carré). Np. zdanie trzytaktowe o następniku jednotaktowym $2+1=3$ (zamiast $2+2=3$); i takież okresy sześcio- i 12-taktowe. Niemniej formy oryginalne okresów niesymetrycznej budowy.
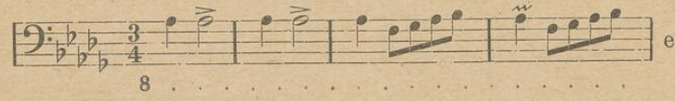
W obecnej pracy rozpatrzymy jeszcze inne pochodne formy w muzyce ludowej i w mazurkach Chopina. Wobec specjalnej właściwości naszej jednostki taktowej, zdania czterotaktowe będą równie jak trzytakt, czemś zupełnie odrębnem od zdań czterotaktowych muzyki instrumentalnej klasycznej. Pod względem harmonicznym odcinki dwutaktowe dłuższych zdań mogą, ale nie muszą grupować się i tworzyć kadencji czy przestanków według reguł form klasycznych. Owszem powtórkowe okresy, stają się podatnym materjałem do zmian tonalnych na podstawie chromatycznej zmiany dźwięków [1]).

Typ pierwszy zdania powtórkowego czterotaktowego polegający na powtórzeniu 1 i 3 taktu określimy schematem *a a b b*:

O. K. Pieśni ludu Nr. 44.



Chopin op. 30. 3.
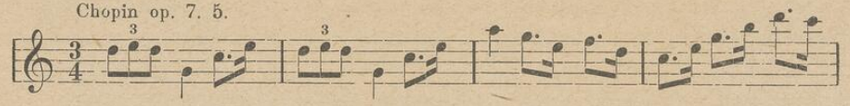


[1]) Wisła 1897, T. XI, zeszyt 4. Warszawa.

Typ drugi: *a a b c* powtarza takt pierwszy:

O. K. P. Ludu Nr. 53.
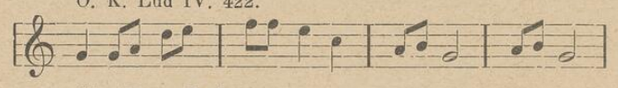


Chopin op. 7. 5.
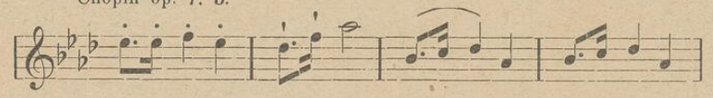


I tenże typ odwrócony. Ta forma zdania jest często spotykana i bardzo typowa dla przyśpiewek tanecznych:

a b c c: powtarzający takt trzeci:

O. K. Lud IV. 422.

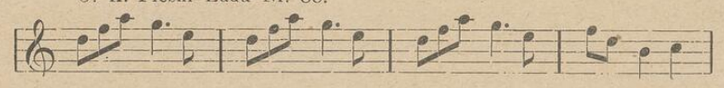


Chopin op. 7. 3.
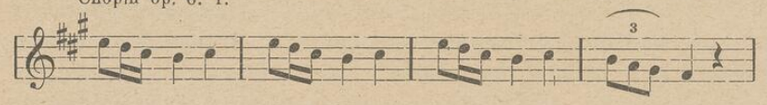


Typ trzeci *a a a b* powtarza takt pierwszy dwa razy:

O. K. Pieśni Ludu Nr. 88.

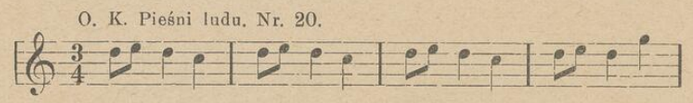


Chopin op. 6. 1.
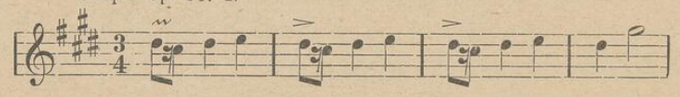


Dalsze przykłady typu trzeciego zasługujące na uwagę, bo wykazują bezpośrednią zależność melodji.

O. K. Pieśni ludu. Nr. 20.
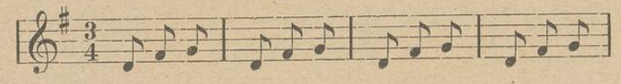


Chopin op. 30. 4.



Wzór Chopina nietylko zachowuje formę zdania *a a a b*, ale bierze cały motyw w inwersji, co okazuje świadomą pracę kompozytorską nad danym wzorem.

Typ czwarty *a a a a*:

O. K. Mazowsze II. Nr. 407.

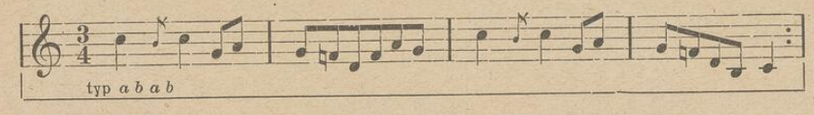


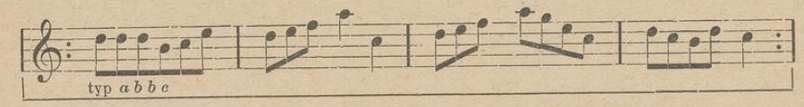
Chopin op. 41. Nr. 3.
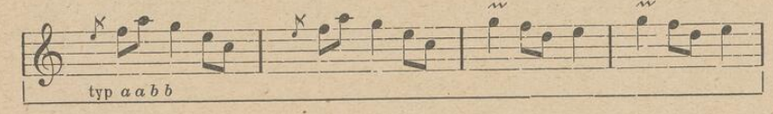


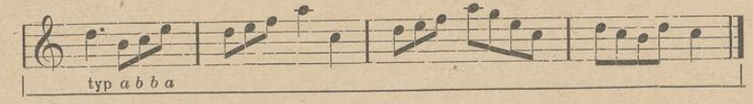
Forma ta najczęściej zużytkowana do wstępów jak w opusach: 6. Nr. 2 i 3; 7. Nr. 5; 56. Nr. 2; 68, Nr. 3. Jednakże Chopin w kreacji op. 41. Nr. 3. daje tę formę czterotaktowego zdania jako stały refren przegradzający takty melodji płynnej i tworzący zasadniczą cechę budowy całej części pierwszej mazurka. Rozmaite zdania powtórkowe mamy zużytkowane częstokroć w jednym utworze np.:

O. K. Pieśni ludu Nr. 452. z Warszawy (i w Łowickiem).
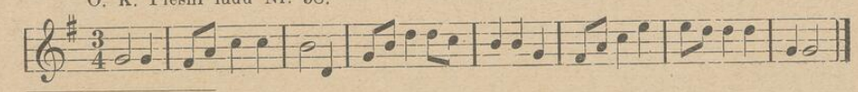








Okresy na podstawie zdań powtórkowych jednotaktowych, są osobną ludową formą rytmiczną. Mamy w muzyce naszej[1]) prześliczną spoistą formę okresu kolistego ośmiotaktowego

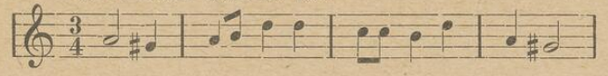
O. K. Pieśni ludu Nr. 58.



[1]) Rytmika muz. lud. powyż. cytowana.
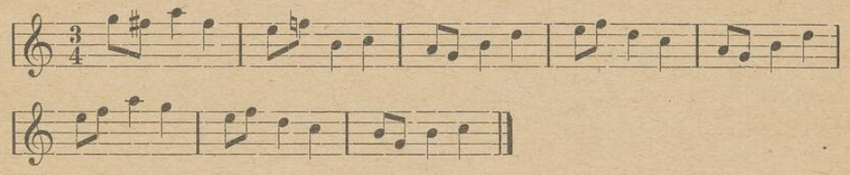
i skrót tegoż czterotaktowy:

O. K. Pieśni ludu. Nr. 400.
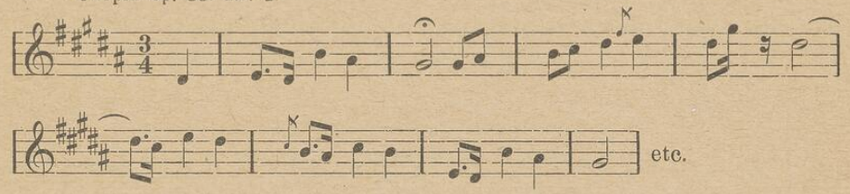


Chopin wzorował część pierwszą mazurka gis minor na tego rodzaju koncepcji okresów. Podamy przykład, gdzie nawet pod względem prowadzenia melodji są analogje wyraźne z przykładem ludowym.

O. K. Pieśni ludu. Nr. 373.
Oberek od Grodziska.



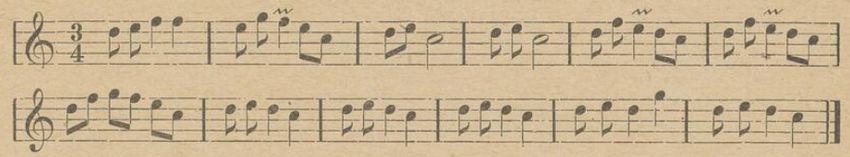
Chopin op. 33. Nr. 1.



etc.

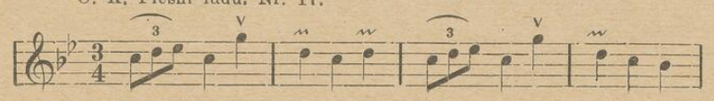
Prócz okresów kolistych mamy okresy bujniejsze, możnaby je nazwać okresami krętemi, a również powstałe na podstawie wyosobnienia jednego taktu. Okres taki 12-to taktowy mamy w ludowej pieśni z pod Warszawy „Zakukały kukaweczki“:

O. K. Pieśni ludu. Nr. 20.
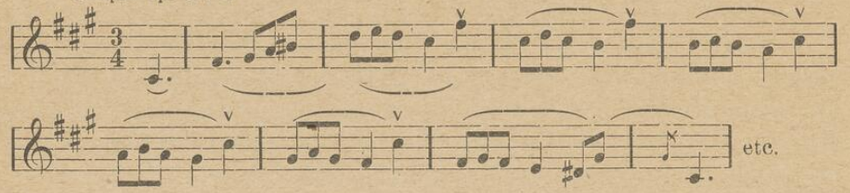


Chopin wprowadza do tej formy progresje jednotaktowe, powodując się nawet motywem piosenki od Warszawy:
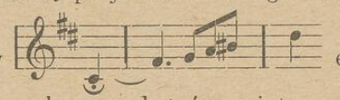
O. K. Pieśni ludu. Nr. 17.



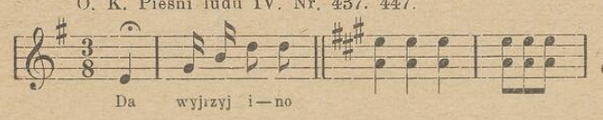
Chopin op. 59. 3.



etc.

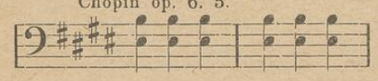
Sposób korzystania z tego motywu ludowego jest zabawny, bo takt pierwszy piosenki jest dopiero taktem drugim tematu Chopina. Ubocznie na przykładach ostatnich możemy zauważyć jak należy rozumieć rzekome przedtakty tematów tanecznych Chopina. Oczywiście, że temat, jak to widzimy u ludu, rozpoczyna na mocnej części taktu, niema więc żadnej racji inną miarę przykładać do tego samego tematu u Chopina. Dźwięk początkowy  etc. cis należy uważać jako skróconą przegrywkę przed tańcem i to wszędzie, w całym zbiorze mazurków tak należy interpretować. Ta nuta, to namysł grajka — należy ją traktować zupełnie odrębnie od tematu. Jak np. takie ustępy:

O. K. Pieśni ludu IV. Nr. 437. 447.



etc.

Chopin op. 6. 3.



etc.

Możemy wreszcie wskazać okres 16 taktowy powtórkowy, który otrzymuje charakter szerszych form na mocy wprowadzonych zmian barwnych (chromatyki) i efektów dynamicznych:
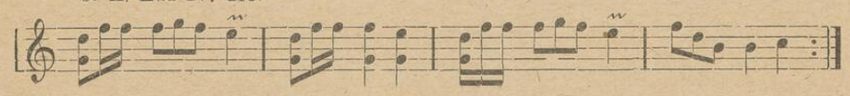
Chopin op. 33. 2.



etc.

Wzór ludowy z Kujaw ogranicza się do 8 taktów.
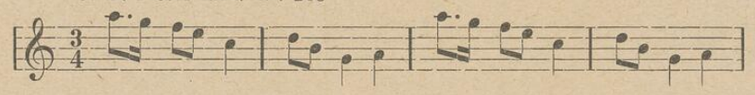
O. K. Lud IV. 415.



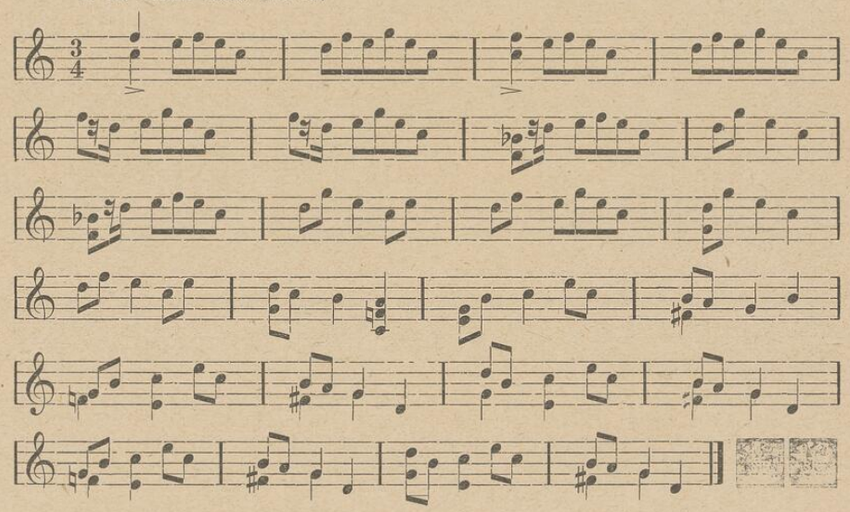
B) Formy powtórkowe o podstawie dwutaktowej.

Ciekawe zmiany melodji chromatycznej natury mamy jeszcze wyraźniej zaznaczone w okresach na podstawie powtarzań dwutaktu. Do wzoru Chopina op. 50 Nr. 3 musimy dołączyć kilka przykładów ludowych. Jeden zestawiamy dla podobieństwa motywu melodyjnego, drugi zaś (od Nowego Dworu) daje zmiany chromatyczne.

O. K. Pieśni ludu. Nr. 265
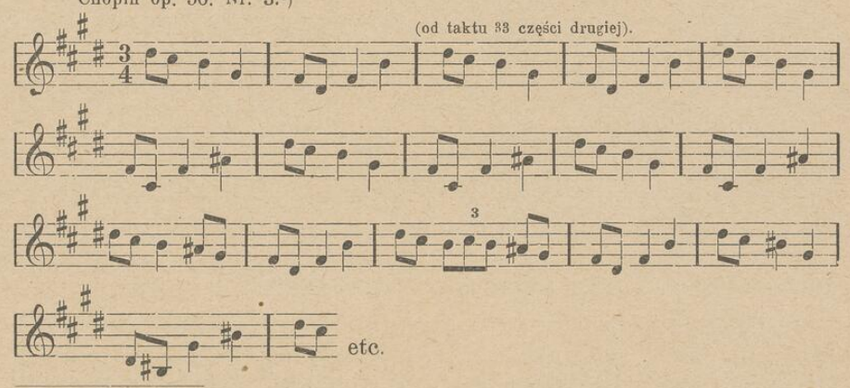


O. K. Pieśni ludu. Nr. 35.



Chopin op. 50. Nr. 3.[1])
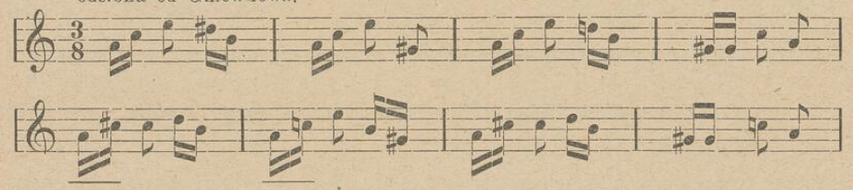
(od taktu 33 części drugiej).
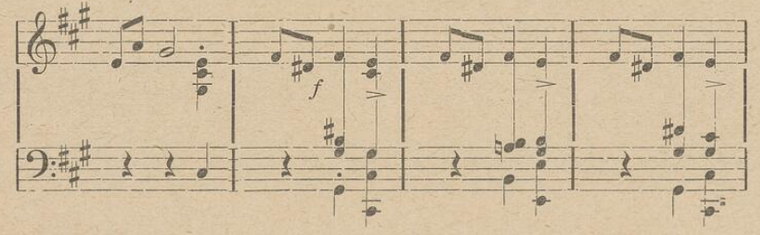


[1]) Cfr. Chromatyka muzyki polskiej ludowej. H. Windakiewiczowa.

Zdania i okresy powtórkowe tego rodzaju dają w dziełach Chopina bardzo zajmujące połączenia harmoniczne, a zawsze według wzoru ludowego. Rozumieć tu trzeba wzór ludowy, jako początkową ideę do najśmielszych następnych lotów twórczych mistrza. Oto mamy np. melodję od Gniewkowa (odsibkę) gdzie ten sam motyw co takt zmienia tercje (takty 5 – 8). Cała odsibka w gamie z podwyższoną kwartą; jest to przykład bardzo znamienny gdy chodzi o typ ludowej gamy. Zestawiamy tę zmianę chromatyczną tercji z mazurkiem op. 63. 1 (kadencje major i minor).

O. K. Lud XIII. Nr. 391.
odsibka od Gniewkowa.



Chopin op. 63. 1.



Te kadencje, jako zabarwienie tonalne, nie jako zakończenie motywu, wytwarzają już zupełnie obce klasycznym pojęciom, połączenia tonalne.

Powtórkowe zdania mogą uzyskać jeszcze pewną spoistość i charakter myślowy głębszy przez akcent. Akcenta rozmieszczone w różnych miejscach taktu, np.:
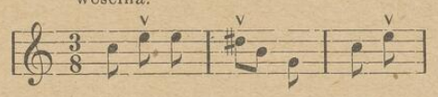
Wstęp do mazurka op. 6. Nr. 3.



Nie są to akcenta przypadkowe[1]), bo mamy je również w zdaniach trzytaktowych i dwutaktowych oberkowych, które przez tego rodzaju akcent uzyskują zwartość i rozmach, jak np.:
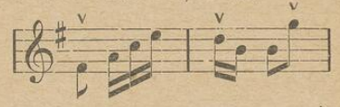
[1]) cfr. H. Leichtentritt „Analyse von Chopin's Klavierw." gdzie autor przypisuje nie stałą akcentuację błędom drukarza czy wydawcy, str. 207, tom I.

O. K. Mazowsze, I. 154.
weselna.
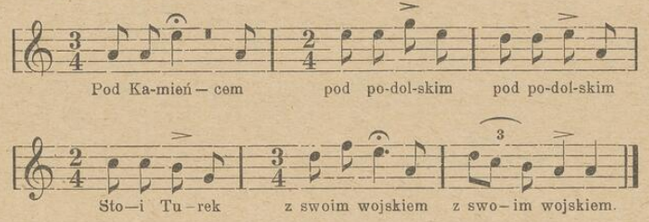


etc.

O. K. Mazowsze, II. 617.

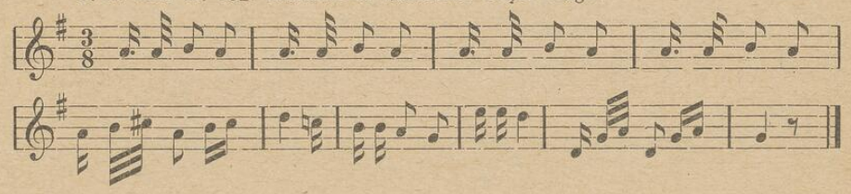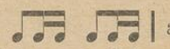


Prócz ogólnych cech rytmicznych właściwych tańcom ludowym [1]) a przejętym przez Chopina jak to wiadomo, są jeszcze przygodne ciekawe właściwości rytmiczne, których analogje znajdujemy w mazurkach. Są to mianowicie motywy w takcie $\frac{2}{4}$ w melodjach w takcie $\frac{3}{4}$ [2]).

O. Kolberg. Lud II Nr. 195 od Opatowa — Sandomierza.



O. K. Lud II. 182. Mazurek od Staszowa. Część druga:



W taktach 5 i 9 należałoby zmienić wartość nut na  ale nie chcemy odmieniać tekstu Kolberga, jakkolwiek jest to oczywista omyłka. Wzór Chopina *op. 33, Nr. 4* i zresztą wiele innych.
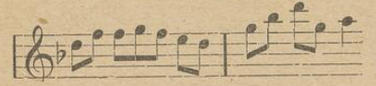


Do charakteru rytmicznego mazurków należy łączenie triolek i dwójek, co u Chopina na każdej karcie możemy zauważyć jak niemniej w każdym niemal kujawiaku ludowym [3]).

[1]) zob. Rytmika muz. pol. lud. j. wyż.

[2]) H. Leichtentritt zwraca na ten szczegół uwagę jednak rozumie się bez przykładów ludowych.
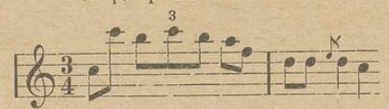
[3]) Leichtentritt wspomina również o triolach w wyż cytowanem dziele, str. 242.

O. K. Lud. IV. Nr. 418.



etc.

Chop. op. 24. Nr. 2.



etc.

Wzorem ludowym dla triolek mogą być kujawiaki w tomie IV Ludu O. Kolberga, Nr. 413, 416, 420, 423, etc. Szczytem rozmachu tanecznego, wyrażonego ruchem wirowych triolek (w formie okresu kotwiczego) jest cały mazurek op. 41.

ROZDZIAŁ II.
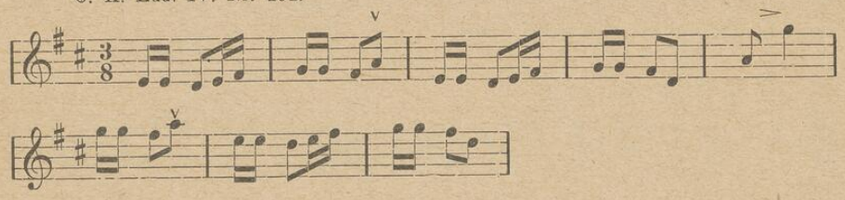
Wzory taneczne w takcie trzydzielnym.

1. Wzór chórowy; wzór dialogowy.
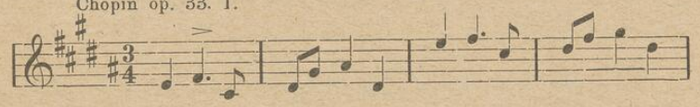
Jest to forma cztero-, ośmio- ewentualnie szesnastotaktowa, polegająca na powtórzeniu tematu o oktawę lub inny interwal, najczęściej kwartę (kwintę). Forma w oktawie jest zasadniczą, wytworzoną mechanicznie przez śpiew naprzemian dwu chórów męskiego i żeńskiego.

a) wzór chóralny w oktawie:

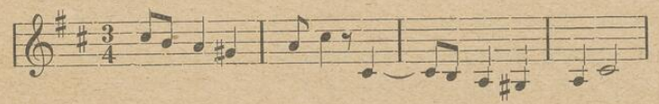
O. K. Lud. IV. Nr. 404.



Chopin op. 33. 1.



Chopin op. 33. 4.
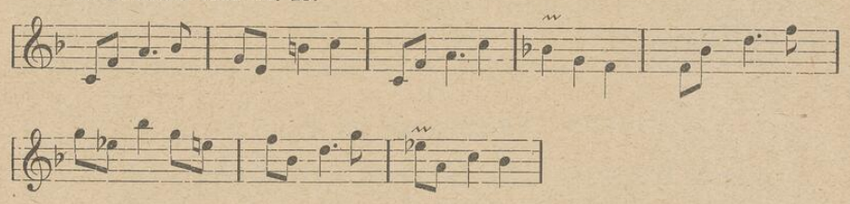


Chopin tworzy częściej cztero-, lub dwutaktowe zdania tej formy niż dłuższe okresy ale trafia się i 32 taktowy okres, jak np. cała część pierwsza mazurka op. 33. Nr. 2 gdzie okres 16 taktowy, powtarza się o kwartę niżej.
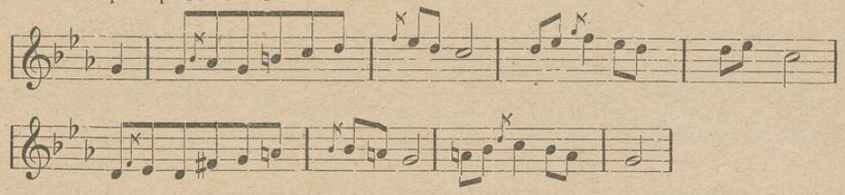


b) Wzór chórowy o kwartę (5).

O. K. Pieśni ludu Nr. 23.

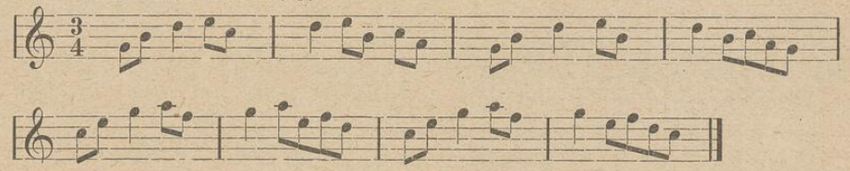


Chopin op. 30 Nr. 1.



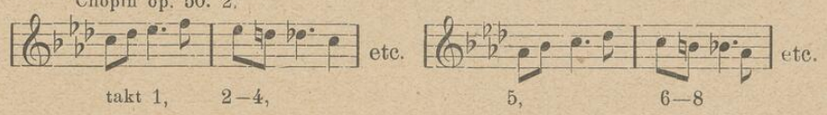
Wzór ten, jak widzimy, wprowadza zmiany tonalne, mogą być jednak okresy utrzymane w jednej tonacji:

O. K. Pieśni ludu Nr. 87.
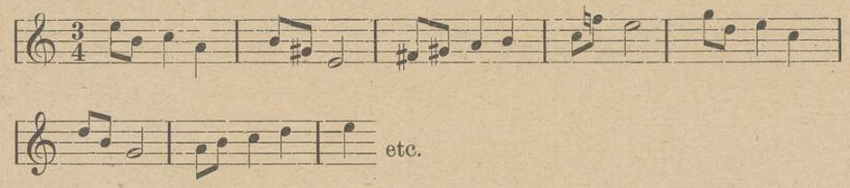


Prześliczny wzór okresów chórowych daje Chopin w mazurku op. 56. 1. w wiatraku, który tworzy część drugą po powolnym kujawiaku części pierwszej. Za podstawę służy zdanie czterotaktowe i tworzy 30 + 6 taktów zawrotnego tańca, prowadzącego do powtórzenia kujawiaka. Wogóle Chopin daje nam mnogie przykłady kombinacji formy chórowej. Np. w okresie ośmiotaktowym, następnik o tercję niżej:

Chopin op. 50. 2.



Zbiory Słowackiego
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
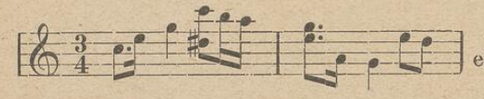
Albo też op. 59. Nr. 1.
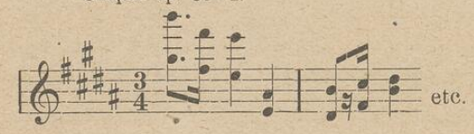


Progresje harmoniczne może dlatego stały się tak typowemi dla muzyki Chopina, że są one właściwie rozwinięciem ludowego wzoru w kierunku chromatycznym.

c) Odmianą wzoru chórowego jest wzór dialogowy. W ludowej formie są to najczęściej krótkie dwu, lub trzytaktowe zdania. Chopin tworzy czasem z takich zdań długie, nawet 32 taktowe okresy. W formie tej następnik zdania (czasem 2 taktowego) przenosi się do innego regestru, a odpowiada poprzednikowi nie jak we wzorze chórowym tymże motywem — ale motywem nowym, zakończonym kadencją mniej lub więcej zaznaczoną.

O. K. Lud IV. 413.

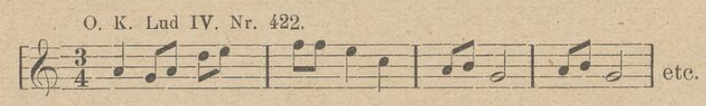


Chopin op. 33. 4.
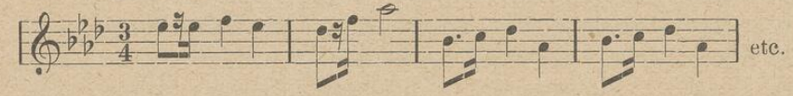


Tematycznie zbliżone przykłady wzoru:

O. K. Lud IV. Nr. 422.
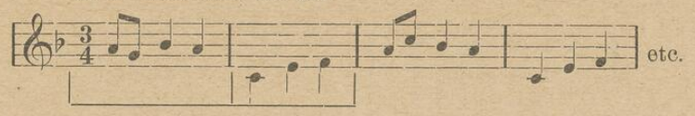


Chopin op. 7. 3.
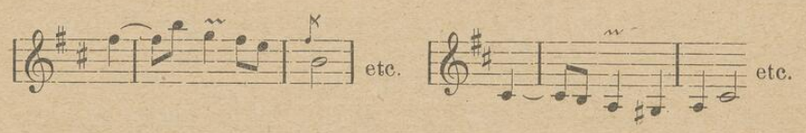


Można zauważyć, że czterotaktowe (jak powyższe przykłady) pytania i odpowiedzi, są znacznie mniej silnie znaczone, jak takie np. cięte zdańka 2 taktowe, z dwu motywów jednotaktowych złożone:
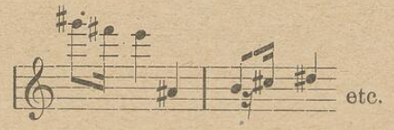
O. K. Pieśni ludu. Nr. 321.



Chopin jest czasem tak opanowany chęcią przeniknięcia danej formy do gruntu, że cały mazurek jej poświęca. Tak więc cały op. 33. Nr. 4 jest osnuty na wzorze dialogowym. Pomysł rozwinięty do wielkich rozmiarów, jak zwykle u Chopina. Cała pierwsza część składa się z okresów 12 taktowych dialogowych:



Jak widzimy pyta dyszkant, odpowiada alt. Po *h* minorowym temacie część druga (B major) zuchowata, jest antytezą łagodnej melodji w H major. Po tych ustępach ideowo tylko dialog wyrażających, mamy znowuż ścisłą formę dialogową zamkniętych w dwutakcie pytań i odpowiedzi [1]). Jest to ustęp drugi tematu H dur:
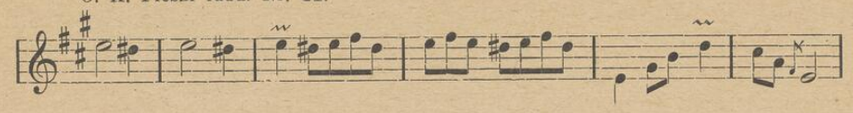


Przejście unisono prowadzi do powtórzenia początku mazurka. Krótka coda znowuż powoduje się ideą dialogu [1]). Ta forma rozmowy jest tak wyraźną, że już oddawna układano wierszyki jak: sprzeczka małżeńska i t. p. mające ilustrować melodję Chopinowską.

2. Wzór kotwiczy drobniejący.
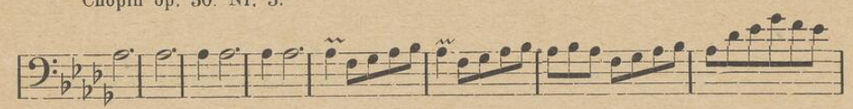
Wzór ten ma za podstawę zdanie powtórkowe i tworzy 16 lub więcej taktowe okresy. Forma ta rozwija się w imię drobnienia wartości dźwięków użytych jako model, drugą zaś cechę tej formy okresów jest stały powrót początkowego dźwięku. Każdy frazes, dłuższy lub krótszy rozpoczyna swój bieg w dal od tego samego dźwięku, najczęściej kwinty tonacji. Taka kwinta, czy tonika, jest niby kotwicą wobec całego okresu. Forma ta we wstępach na dominancie, co takt rozwija coraz szerzej melodję od tegoż dźwięku:

[1]) Warto zobaczyć jak p. Leichtentritt przetwarza 12 taktowy temat pierwszy na „regelrechte 16-takt Periode". Analyse v. Ch. Klavierwerken, str. 238.

O. K. Pieśni ludu. Nr. 44.
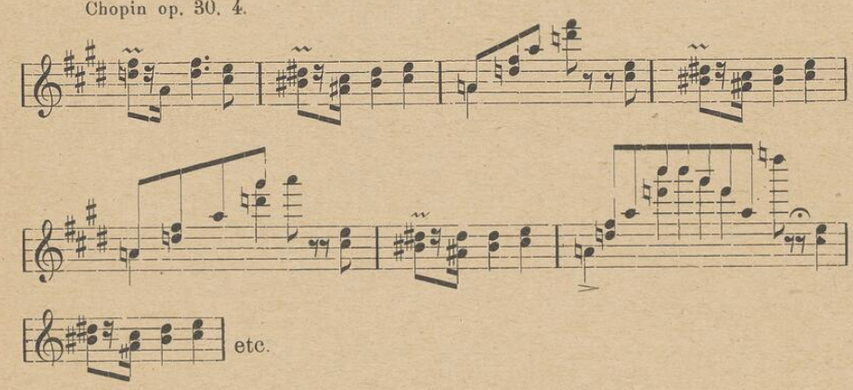


Chopin op. 30. Nr. 3.
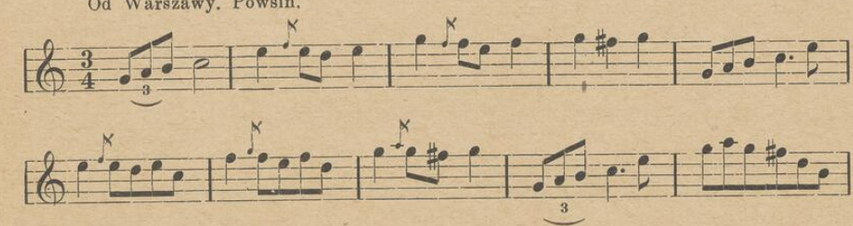


Ideowo wzór ten jest wyrazem dziarskiego rozochocenia, rozpoczynania pełnego energji tańca. Właśnie ciągły powrót i oparcie się na dźwięku rozpoczynającym, nadaje mu tę osobną cechę siły i niepowstrzymanego rozpędu. Chopin uwidocznił ten charakter w wielu mazurkach, jak np. op. op. 59. Nr. 2, op. 67. Nr. 2, op. 41. Nr. 2 etc. W mazurze op. 30. Nr. 4 daje nam przepyszny wzór takiego okresu lecącego w bezmiar. Okres ośmiotaktowy z powtórką czterokrotną akordu *d* dur w coraz to bujniejszem rozwinięciu:
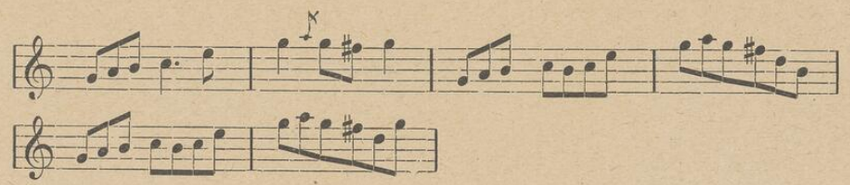
Chopin op. 30. 4.



Analogiczny ludowy wzór:

O. K. Pieśni ludu. Nr. 259.
Od Warszawy. Powsin.
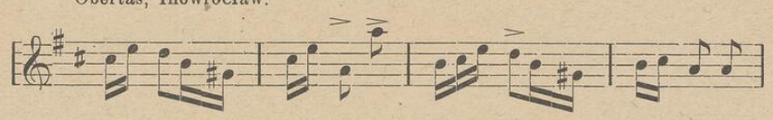




Gdy więc pozna się źródło takiego okresu w mazurku Chopina to i zrozumie się, że pomysł ten nie jest czemś mglisto-nieuchwytnem [1]) ale wprost przeciwnie, okres pełen animuszu rycerskiego, który wraz z pełną życia trzecią częścią „con anima“ utworzy dzieło o jednolitym wyrazie żwawego tańca, a wcale nie jakiś chorobliwy monolog niemieckiej fantazji.

3. Wzory oberkowe.
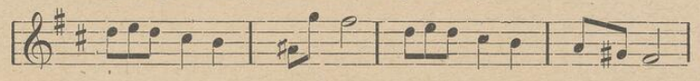
Wzór ten związany z ruchem tancerzy, o melodji falistej, jest jednym z najbardziej typowych. Można wyróżnić kilka odmian tego wzoru, ale wszystkie ilustrują właściwości tańca. Określa albo zwroty tancerzy — w lewo, w prawo. „ksebka“, „na odsib“; albo wybijanie rytmu tanecznego tupotem stóp: „hołupce“; albo wreszcie wirowy obrót tańczących.

a) wzór wahadłowy, którego melodja porusza się jak wahadło w ruch puszczone. Skrajne punkta oznacza kwinta lub oktawa, w obrębie dwu lub czterotaktu. Częściej spotykamy czterotakt:

O. K. Lud IV. Nr. 405.
Obertas, Inowrocław.
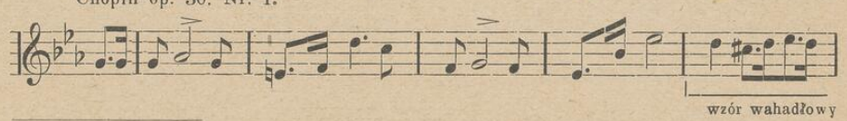


Chopin op. 30. 2 (również temat op. 59. 1).
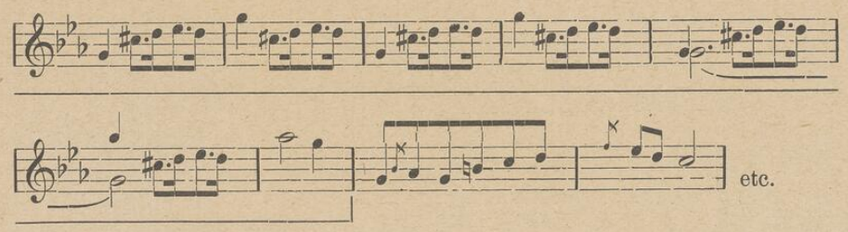


Skrót dwutaktowy wzoru wahadłowego jest bardzo oryginalny bo jeszcze wyraźniej oznacza bezruch środkowej grupy a ruchliwość dźwięków skrajnych. Chopin w ciekawy sposób zastosował formę tę jako przejście:
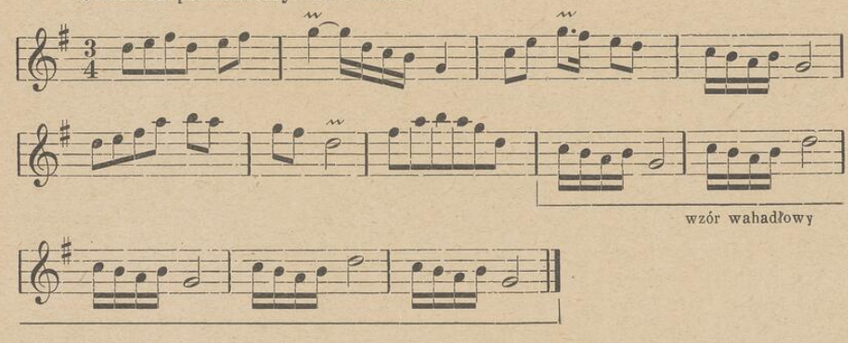
Chopin op. 30. Nr. 1.



[1]) Cfr. Leichtentritt j. w., str. 232 „phantom“, „Monolog eines Betrübten“, „Stille Wut“ etc.

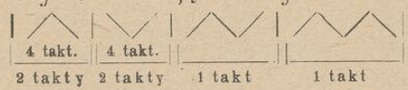


O. K. Lud IV. Nr. 310.
Owczarek prawowierny. Od Pakości.



Ciekawą jest zależność wzoru Chopina od wzoru ludowego nietylko co do formy ale i motywu melodyjnego — możnaby nawet poprawić wersję Kolberga według mazurka Chopinowskiego, bo prawdopodobnie interwal zwiększonej kwarty *g cis* był i w owczarku (nie *g e* jak notuje Kolberg). Wzór Chopina ma rozpięcie 8-wy, choć wzór ludowy dwutaktowy jest w rozpięciu 5 ty.
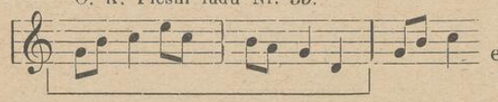
b) Wzór oberkowy właściwy. Odtwarzając kolisty ruch tancerzy, melodja znaczy bieg falujący:



Im szerszy ruch tem dalej melodja dobiega [1]). W czterotaktowym zdaniu oberkowym często i 2 oktaw sięga, ale jako typ można przyjąć duodecymy u Chopina, u ludu oktawę i decymę. Forma zwięzła ruchu oberkowego ogranicza się do kwinty, wirowa do tercji.

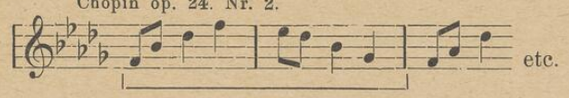
Zdanie oberkowe dwutaktowe w oktawie, przykłady zależne formą i motywem:

O. K. Pieśni ludu Nr. 35.
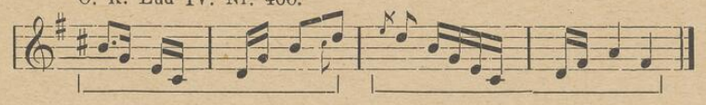


[1]) Najszersza fala melodyjna cechuje właściwy mazur szlachecki (cfr. Rytmika muz. pol. wyżej cytowana).

Chopin op. 24. Nr. 2.

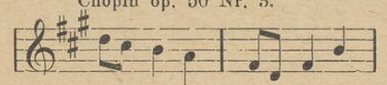


Toż w kierunku przeciwnym:

O. K. Lud IV. Nr. 400.

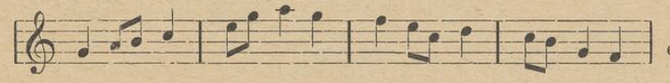


Chopin op. 50 Nr. 3.
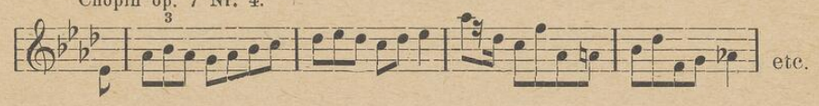


W zdaniu czterotaktowym:
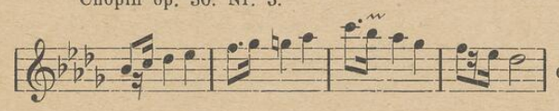
O. K. Pieśni ludu Nr. 266.



Chopin op. 7 Nr. 4.
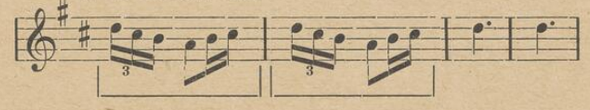


Chopin op. 30. Nr. 3.
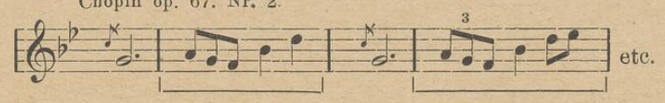


I te cytaty Chopina równie jak dwutaktowe poprzednio przytoczone przedstawiają i formalną i melodyjną zależność od wzoru tańców ludowych.

c) Wzór oberkowy zwięzły rozpięcie 5-ty.

O. K. Lud IV. 405.



Chopin op. 67. Nr. 2.
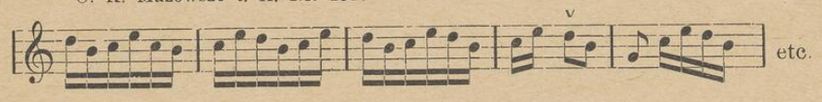


Jak widzimy Chopin wzór ten daje jako część zdania dwutaktowego; w przykładzie ludowym występuje on jako motyw samoistny jednotak-
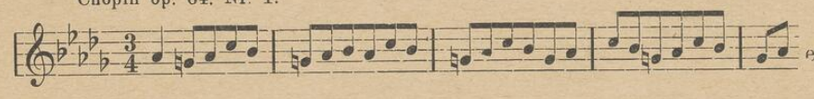
towy w zdaniu powtórkowym, ale niemniej wzór ludowy został świadomie wyzyskany.

d) Wzór oberkowy wirowy odznacza się załamaniem linji falistej wśród taktu. W ludowych tańcach jest on wyrazem wirowego szybkiego tańca tak zwanego wiatraka. W mazurkach Chopina nie spotykamy tej odmianki wzoru oberkowego, jednakże w walcach mistrz nasz go zużytkowuje.
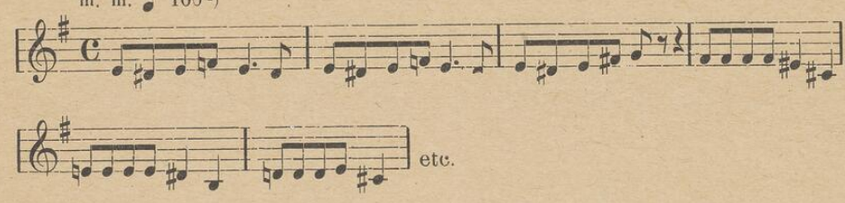
O. K. Mazowsze t. II. Nr. 452.
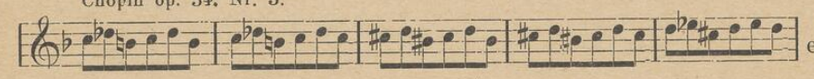


Chopin op. 64. Nr. 1.



m. m. ♩ 100 [1])
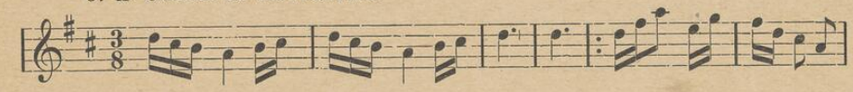


Chopin op. 34. Nr. 3.
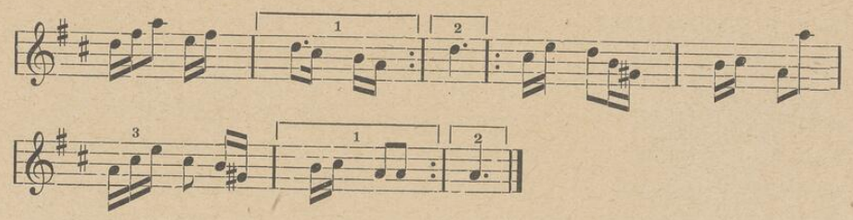


Zajmujące, co o tym walcu (op. 34. 3) pisze Leichtentritt że figura powyżej cytowana „nigdy przedtem nie była użytą“ prócz, jak pokazuje się w ludowej polskiej muzyce.

Różne odmianki wzoru oberkowego mogą się spotkać w jednym utworze, jak np. w obertasie od Inowrocławia, gdzie rozpoczyna ruch zwięzły, następnie mamy wzór w oktawie, a kończy wzór wahadłowy.

O. K. Obertas od Inowrocławia.

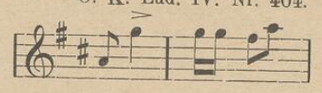


[1]) Pieśni ludowe z Dobczyc. Czasopismo Lud t. VIII. Zesz. 4.
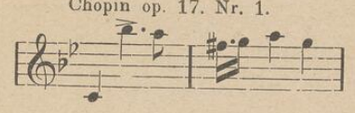


f) Wzór hołupcowy należy również do ruchów ściśle tanecznych. Może oznaczać albo przytupywanie, „hołupiec“, albo huknięcie głosem w przyśpiewce do tańca, lub bez niej. Polega wzór ten na rzucie melodji na oddalony interwal, akcentowanej najczęściej na drugą lub trzecią część taktu trzyczęściowego.
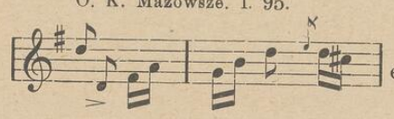
O. K. Lud. IV. Nr. 404.



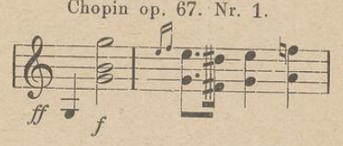
Chopin op. 17. Nr. 1.
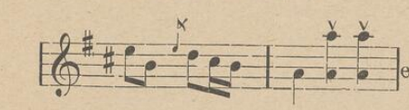


O. K. Mazowsze. I. 95.



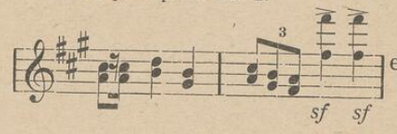
Chopin op. 67. Nr. 1.



O. K. Lud IV. Nr. 418.



Chopin op. 7. Nr. 2.
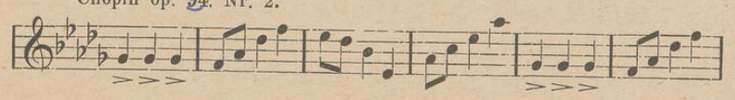


Wzór hołupcowy w zdaniu czterotaktowem powtórkowem, tworzy osobną konstrukcję niby rodzaj kanonu. Trzytaktowej melodji płynnej, towarzyszy jeden takt wybijający sam rytm — pole dla hołupców. Ponieważ zdania takie w ludowej muzyce zawsze się powtarzają, więc trudno spostrzec, czy takt rytmiczny przypada na pierwszy czy ostatni takt zdania:

O. K. Lud IV. 435.
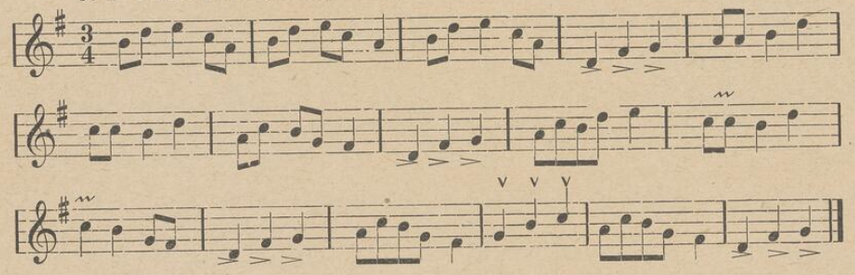


Chopin op. 24. Nr. 2.



Jak widzimy z powyższego przykładu, Chopin w triu mazurka op. 24. 2 dokładnie i zdanie i właściwości jego naśladował.

Mamy oberki od Warszawy zbudowane w całości (taktów 16) na podstawie przerywania zdań melodyjnych jednym taktem czystego rytmu t. j. hołupców.

O. K. Pieśni Ludu Nr. 253.

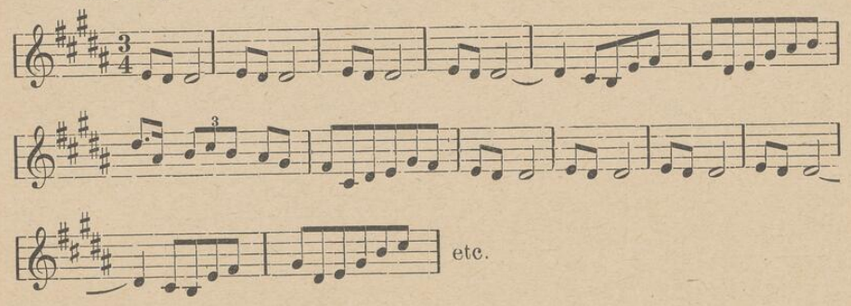


I znowu jak zwykle, tworzy Chopin na powyższy wzór natchnioną kreację w mazurku op. 41. Nr. 3. Rozszerza ramy wzoru ludowego, dając cztery takty rytmiczne naprzemian z czterema taktami polotnych pasażów. Powtarzają się te zmiany przez całą część pierwszą (taktów 38) i tworzą jakieś wprost wzrokowe efekta o wielkiej sile obrazowania muzycznymi środkami. Podamy tu jeden z ciekawych wzorów ludowych, który jest jakby skrótem idei Chopina:

O. K. Pieśni ludu. Nr. 262 [1]).



Chopin op. 41. 3.



Wzór powyższy pozwala nam osądzić jak głęboko sięgało przejęcie się naszego mistrza wzorami ludowymi.
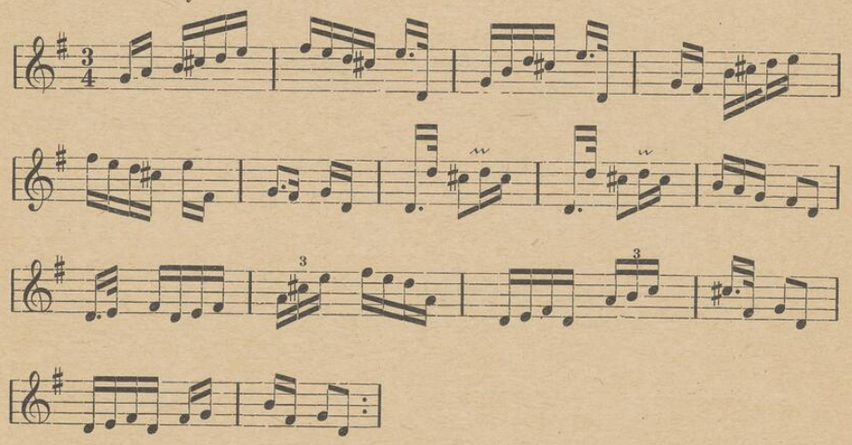
[1]) Również Nr. 58, 400, etc.

ROZDZIAŁ III.
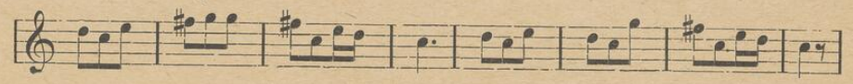
Wzór chromatyczny i jego konsekwencje.

Wzór ten ma za podstawę gamę z podwyższonym czwartym stopniem, czyli że wprowadza interwal chromatyczny jako stały i normalny, i wskutek tego melodja utworzona w tej gamie, posługuje się dyssonansem jako ruchem normalnym, nie potrzebującym ani przygotowania ani rozwiązania na konsonansie, jak tego wymagała muzyka klasyczna. Dyssonans zyskał równe prawa, jak konsonans. Harmonicznie, zwiększona kwarta, niszczy jeden z akordów trjady muzycznej, służącej, jak wiadomo, do jasnego określenia danej tonalności. Wskutek zbliżenia na odległość półtonu, stopnia czwartego do dominanty, ta mimowoli staje się drugą toniką t. j. wywiera równą tejże atrakcję na inne dźwięki. W melodjach więc tego rodzaju objawia się wyraźna dążność do dwutonalności i spotykamy częste użycie dominanty jako dźwięku początkowego lub zakończającego. Jako stwierdzenie tych uwag dajemy wzory melodji ludowych ze swobodnem traktowaniem dyssonansu i zakończeń, ewentualnie rozpoczynania, dominantą; czasem tylko melodyjne, często jednak oparte na akordzie dominanty.
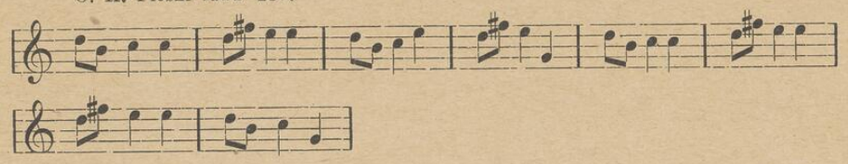
O. K. Lud IV. Nr. 306.
Od Nieszawy.



O. K. Pieśni ludu. Nr. 239.
Od Warszawy. Wilanów.



O. K. Pieśni ludu. 257.



Pasterską melodję z Kujaw mamy niemal dosłownie powtórzoną przez Chopina w początkowym frazesie:

O. K. Lud IV. 277
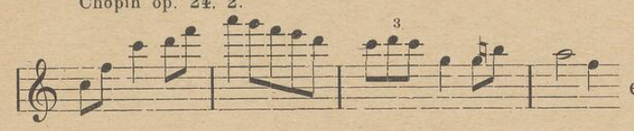


Chopin op. 56. 2.


etc.

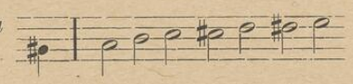
Świetnie użyta zwiększona kwarta:

Chopin op. 24. 2.


etc.
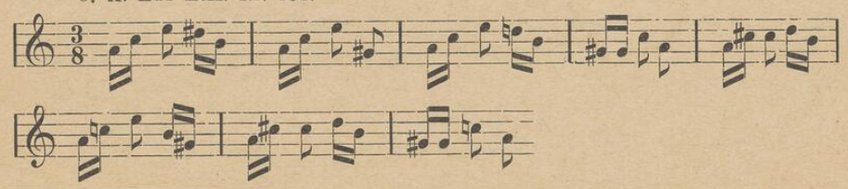
Oprócz swobodnego użycia dyssonansu i roli przeważnej dominanty, cechą ważną naszej gamy jest możebność równoczesnego użycia tercji wielkiej lub małej, czyli obojętność dla ethosu tonacji stopnia trzeciego. Że przytem stopień czwarty może również w dwu formach występować, jako kwarta czysta lub kwarta zwiększona, więc możemy uważać gamę naszą jako półchromatyczną, mianowicie:

gama a



w której obraca się melodja następująca [1]) (a nie jest to wyjątkiem):
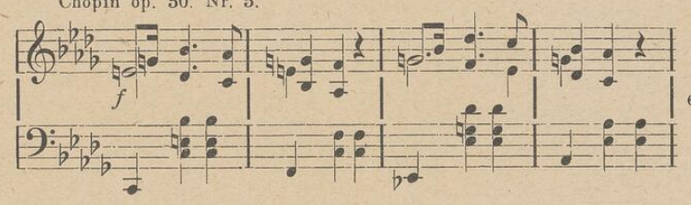
O. K. Lud XIII. Nr. 391.



[1]) Najlepiej, zdaje mi się, gdy mówi się o tonalności pieśni ludowych, zawsze oprzeć wnioski na żywej melodji, to jeszcze mieć będą dość prawdopodobieństwa.
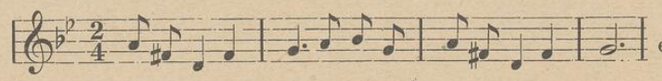
Wzory chromatyczne ludowe o których w tym rozdziale mamy mówić, w tej właściwości naszej gamy biorą początek. Wzory te, jak obaczymy, w wielkiej mierze Chopin zużytkowuje w mazurkach. Widzimy z przykładu powyższego, że w istocie tercja schodzi na drugi plan. Zwiększona kwarta nadaje melodji osobne zabarwienie, silne a przejmujące, zupełnie różne od wrażenia, jakie wywołuje ethos gam dur lub moll. W tych zmianach swobodnych tercji wielkiej na małą i odwrotnie, leży zdaje się grunt pomysłu Chopina następstw bezpośrednich kadencji w tonie dur i moll jak np.[1]):

Chopin op. 30. Nr. 3.
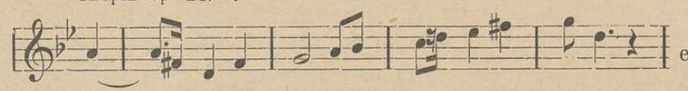


Za bardzo ważną cechę naszej melopei należy uznać rozpoczynanie ustępu muzycznego dominantą — wytwarza się przez to oryginalne następstwo akordów głównych cechujących daną tonację, mianowicie układ stopni trjady będzie przeciwny jak w zdaniu klasycznem: V, I, IV, I, V — zamiast I, IV, I, V, I. Mazurek *g* moll op. 50, nr. 1 ma w zdaniu ośmiotaktowym następstwo stopni: V, I, II, I, V, I, IV, V. Jest to układ stopni właściwy tonacjom starożytnym[2]). Z ludowych naszych przykładów podamy tylko piosenkę od Czerska, którą Chopin zużytkowuje:

O. K. Pieśni ludu. Nr. 313.



Chopin op. 24. 1.



Ośmiotakt Chopina ma harmoniczne podłoże V I IV I V I V-, jak podobnież wyżej opisany op. 50. 1. Również tak typiczne dla muzyki Chopina wejścia w tonację główną[3]), tu bez wątpienia mają swe źródło. Nie-
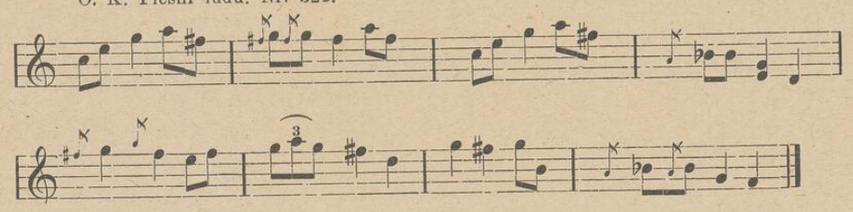
[1]) Należałoby tu cytować właściwie całe 24 takty począwszy od taktu 17 części drugiej (sekwensa o tercję).

[2]) Fr. Gevaert, Mélopée antique, str. 102.

[3]) W ten sposób określane przez krytyków np. Leichtentritt. My za wejście w tonację uważać możemy tylko jedno- lub parotaktowy wstęp na dominancie — wszystko inne jest już rozszerzeniem pojęć tonalnych.

które przykłady takich subtelności tonalnych w ludowej muzyce są zastanawiające, tem więcej, że znajdujemy analogje wyraźne w doświadczeniach tonalnych muzyki Chopina. Taki np. oberek od Warki zakończa oba zdania czterotaktowe kadencją zupełną *f*, rozpoczyna zaś trójgłosem *e*, dalej przez dźwięk *fis* do *g*, a właściwie okazuje trzy główne oparcia melodji, t. j. dźwięki *F C* i *G*.
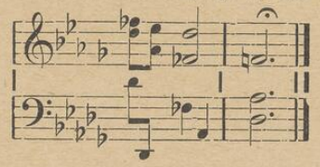
O. K. Pieśni ludu. Nr. 322.
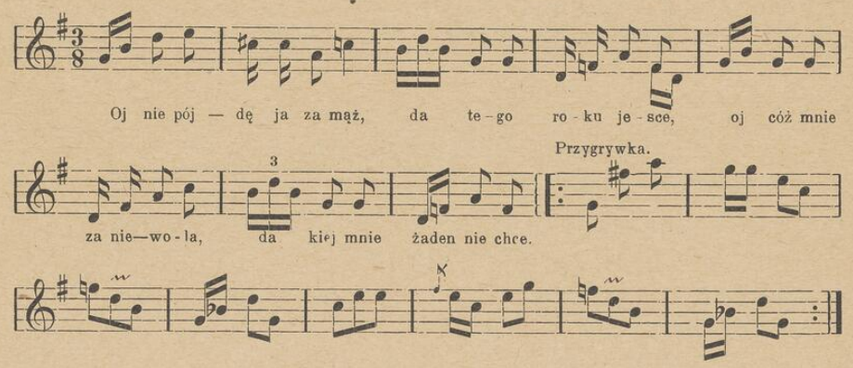


Do melodji powyższej zbliżyć należy pierwszy okres mazurka op. 56, Nr. 1, który powstał na zupełnie podobnem pojęciu tonalnem. Rozpoczyna dźwiękiem *gis* (w sopranie) i spada całemi tonami *gis, fis, e, d, c*, w dół. To *c* umieszczone w alcie harmonizuje Chopin akordem kwintowym |*g d a e*| i na stałym basie *g d* wraca znowuż melopeja w górne strefy półchromatyczną gamą *g a h cis cisis dis e*, poczem następuje okres 7-taktowy w tonacji *H* dur. Jest tu, zdaje nam się, zupełnie wyraźnem użycie współrzędnie kilku tonacji kwintowego okręgu, bo nie wiem, z jakiej przyczyny mielibyśmy uznać ustęp najkrótszy, te końcowe 7 taktów za tonację główną, dla której całe 15 taktów melodji myślowo ważniejszej miałyby być tylko dodatkiem. Przecież dlatego, że Chopin, nie chcąc razić nadto współczesnych, dał przy kluczu znaki tonacji *H*, to obecnie kiedy wielotonalność nie budzi już zdziwienia, nie należy całej pierwszej części mazurka op. 56. 1 analizować jako „wynalezione przez Chopina wmodulowywanie się w główną tonację“[1]) bo w istocie jest to niezależna od jednej toniki myśl muzyczna snująca się poprzez różne zabarwienia harmoniczne przez taktów 15; a dalsze takty (7) to zakończenie tej samej myśli w tonie *H*. Więc nie dążenie do myśli głównej, któraby się dopiero w *H* dur miała wyrazić, ale tylko zakończenie pełnego wagi okresu 15 taktowego kadencją w *H*. Całą więc pierwszą część mazurka należałoby notować bez znaków przy kluczu. Idea wielotonalności objawia się tak u ludu jak i Chopina w ciekawych zakończeniach np. (zmiana nagła des mol na des dur):

[1]) Hugo Leichtentritt j. w. str. 253.

Zakończenie mazurka op. 30. Nr. 3.



W piosence zaś od Sandomierza „Oj nie pójdę ja za mąż“ w nagłej zmianie *fis* na *f* i ukrytem brzmieniu trytom | *h f* |.
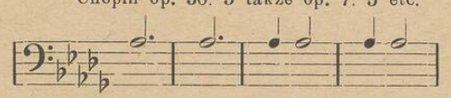


Poza ważną rolą dominanty w rozwoju tonalności, jednym z cechujących objawów nietylko mazurków ale i innej muzyki ludowej (np. marszów weselnych), jest rodzaj wstępów na dominancie tonu głównego np.

O. K. Lud IV. 405.
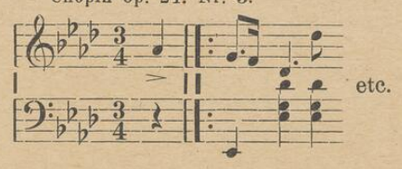


Chopin op. 30. 3 także op. 7. 5 etc.
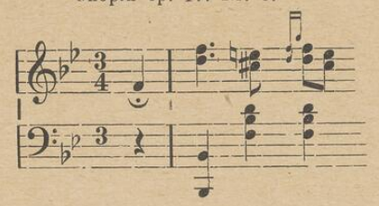


Chopin skraca często taki wstęp do jednego dźwięku — może to być dominanta, albo też inny stopień gamy. Jeśli frazes początkowy rozpoczyna harmonja dominanty (jak powyżej omawialiśmy) to wstęp będzie toniką:

Chopin op. 24. Nr. 3.



Gdy znowu mazurek rozpoczyna trójgłos tonalny namysł wstępny będzie na dominancie:
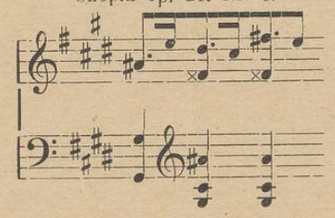
Chopin op. 17. Nr. 1.



To rozróżnienie dźwięku wstępnego, od początku właściwej melodji jest szczególnie pomocnem przy odgrywaniu mazurków. W wydaniach pod tym względem są rzeczy niemożebne Bywa wstęp ten traktowany jak zwykły przedtakt (odbitka) i łączony ligaturą. A trzeba zważyć, że rytm mazurka zaczyna się na mocnej części taktu, pełnym taktem.
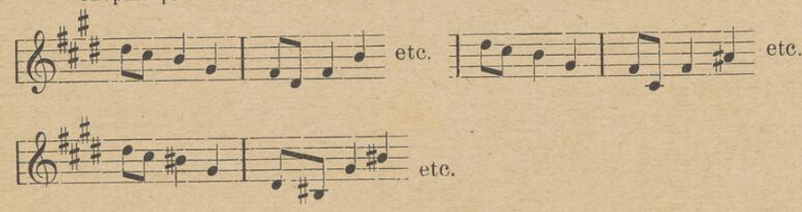
Używane przez Chopina wysoce oryginalne (w początkach XIX w.) grupy dźwięków zawierające cztery bezpośrednio przyległe półtony i całe tony, są przeniesieniem w dziedzinę kombinacji harmonicznych właściwości melodji które analizujemy. Np. *fis fisis ais gis cis* w następującym przykładzie:

Chopin op. 41. Nr. 1.



Ciekawym też niezmiernie faktem są chromatyczne falowania melodji użyte w mazurkach, a które również można odnieść do wzorów ludowych. Jak np. 16-taktowy okres w op. 50. Nr. 3 od taktu 34, gdzie melodja snująca się bezprzestannie jednym dwutaktowym zdaniem (nie motywem) wskutek przesuwania zasadniczego dla tematu dźwięku *h* to na *ais*, to na *his* wprowadza rozmaitość harmoniczną i przy względnej monotonii, wrażenie daje szerszych form.

Chopin op. 50. Nr. 3.
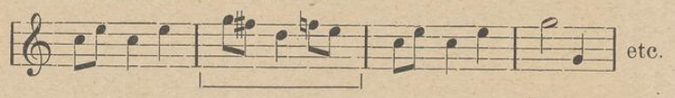


O. K. Lud IV. Nr. 400.
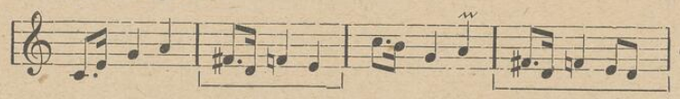


Dobre zrozumienie melodji ludowych opartych na dyssonansie doprowadziło Chopina do przeciwstawienia harmonji klasycznej, spoczywającej na wszechwładnie panującym konsonansie — harmonji dyssonansowej, która stała się początkiem systemu nowożytnego. Dla naszej melodji dyssonans jest dźwiękiem zasadniczym, dla poprzedniej epoki muzycznej był akcydensem. Chopin pierwszy [1]) wydobył na jaw konsekwencje harmoniczne i tonalne z gam ludowych wynikłe [2]) — dlatego możemy nie troszczyć się, że inne narody mogą mieć podobne nam gamy, bo nie one stworzyły epokę muzyczną nową na podstawie tych kombinacji dźwięków, — ale stworzył ją Chopin. Gamę półchromatyczną i podobne jej inne jeszcze gamy, mamy prawo nazwać polskimi bo w ważnych działach pieśni i tańców je spotkamy [2]) zwłaszcza że ideą harmonji zawartej w ludowej pieśni i muzyce, przejął się genjusz polskiego twórcy i on dał wzory dla rozwoju nowożytnej europejskiej muzyki. Zwroty chromatyczne wynikłe z gamy półchromatycznej [3]) przybierają w twórczości ludowej formę stałego wzoru i równie u ludu jak i w mazurkach Chopina występują często i niemal niezmiennie.

a) Wzór zwrotny chromatyczny.

O. K. Pieśni ludu Nr. 103.



Chopin op. 56. 2.
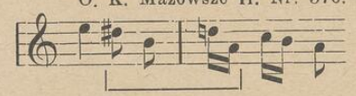


[1]) A. Casella: „L'harmonie de Ravel" (accords appoggiaturés przejęte od Chopina). Revue musicale. Paris. Avril 1925.

[2]) Cfr. „*Stosunek dzieł Paderewskiego do dzieł muzyki ludowej*", Echo muzyczne Warszawa 1902–1903. Rozdział I. Wpływ Chopina. Interwal kwinty i rozdział III Harmonja dyssonansowa. W rozprawie tej zwróciłam uwagę na akordy budowane na podstawie kwintowej, tworzących system harmonji dyssonasowej, w przeciwieństwie do harmonji tercjowej konsonansowej; również wskazałam na wagę w nowej muzyce, akordu undecymowego i tercdecymowego.
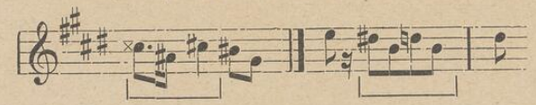
[3]) Możemy nie dawać na razie nazw gamom ludowym ani polskich ani greckich aż dokąd problem nie będzie naukowo rozstrzygnięty.

Jest to wzór ulubiony Chopinowi. W mazurku powyżej cytowanym mamy go powtórzonym w części pierwszej ośm razy. W ludowej muzyce pospolity w tańcach, pieśniach weselnych, obrzędowych jak sobótki etc. Podajemy kilka wybitnych przykładów Chopina i ludowych, począwszy od czterodźwięcznego motywu, do dwutaktowego rozwinięcia.
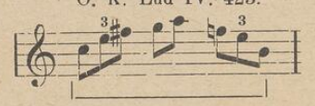
O. K. Mazowsze II. Nr. 370.
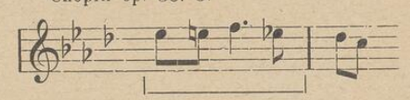


Chopin op. 6. 2. op. 17. 4.
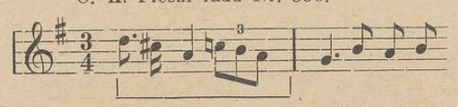


O. K. Lud IV. 423.
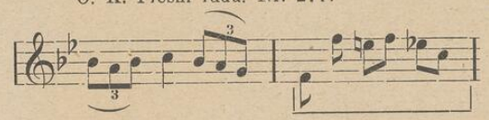


Chopin op. 33. 3.
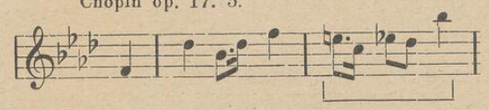


O. K. Pieśni ludu Nr. 390.



O. K. Pieśni ludu. Nr. 277.
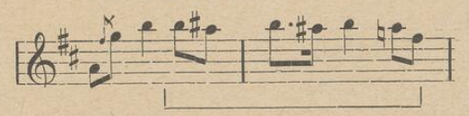


Chopin op. 17. 3.

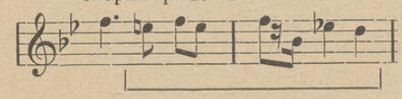


Dwutaktowy:

O. K. Lud IV. 416.
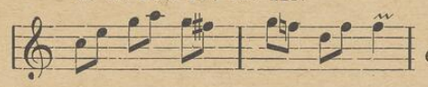


Chopin op. 17. 1.



O. K. Lud II. Nr. 52. weselna.
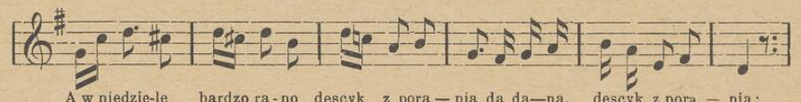


O. K. Lud. IV. Nr. 413.



Następujący wzór chromatyczny damy w całości pieśni weselnej, bo jest to ciekawe zestawienie z tematem mazurka op. 7. nr. 2:

O. K. Mazowsze II. Nr. 12.

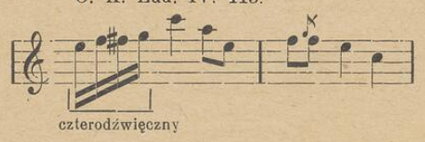


Chopin op. 7. 2.
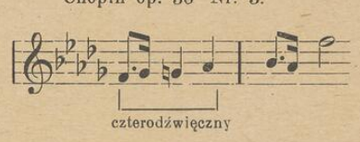


b) Wzór chromatycznej skali wgórę lub wdół biegnącej, najczęściej czterodźwięczny — wyjątkowo sześciodźwięczny:
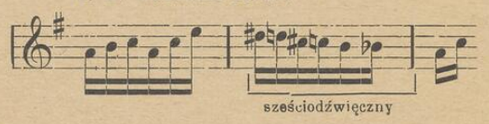
O. K. Lud. IV. 413.
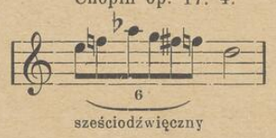


Chopin op. 30 Nr. 3.



O. K. Mazowsze II. 20.
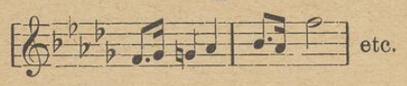


Chopin op. 17. 4.
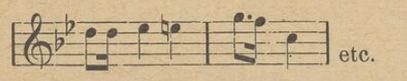


Do wzoru tego Chopin przywiązywał wiele wagi. Przypatrzmy się rozmaitym sposobom, które stosował w mazurkach, dając ten wzór jako główny motyw lub jako ornament.

Wzór wznoszący się:
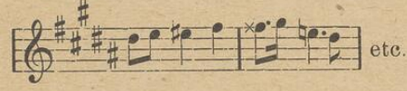
Chopin op. 30. Nr. 2.
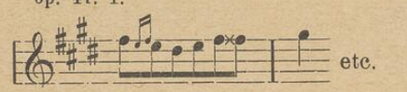


op. 33. 2.
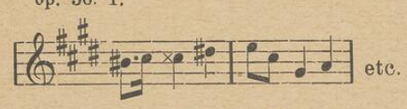


op. 33. 4.



op. 41. 1.
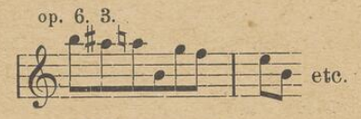


op. 56. 1.



Wzór opadający:
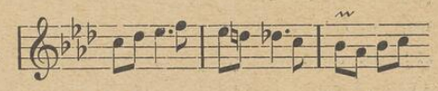
op. 6. 3.
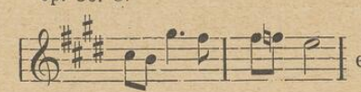


op. 17. 4. ornament.
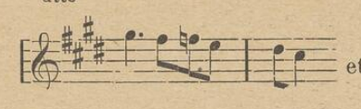


op. 50. 2. temat.
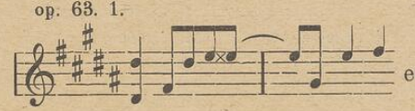


op. 50. 3.



dtto
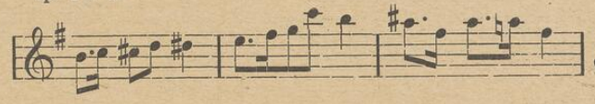


op. 63. 1.



w połączeniu z formą zwrotną:

op. 17. 2.



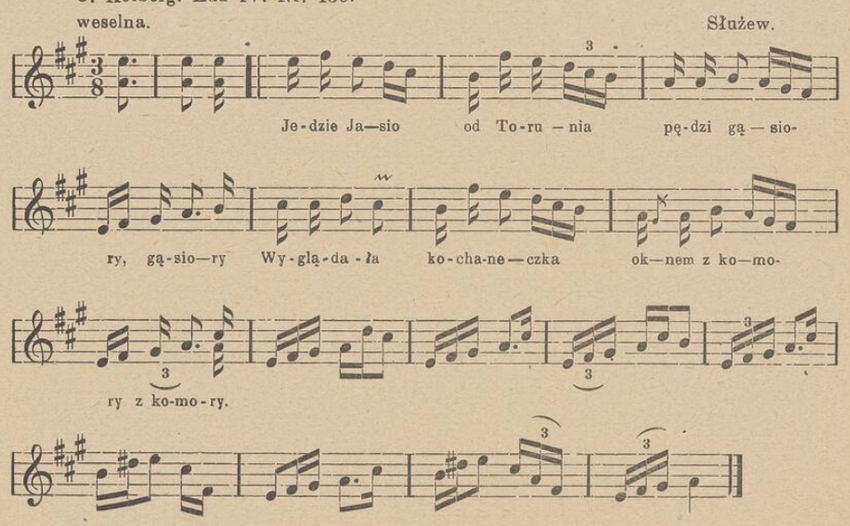
ROZDZIAŁ IV.

Analogje.

W dalszym rozwinięciu studjów, dochodzimy teraz do opracowania działu przygodnych powtórzeń ludowej muzyki w mazurkach Chopina. Materjału nie dzielimy na osobne grupy, bo większość przykładów zawarły rozdziały poprzednie — tu zaś mamy zebrane drobne, choć ważne przypomnienia, czy melodji, czy układu rytmicznego zdań, czy tonalnej jakiejś właściwości. Chcemy też zwrócić uwagę w tym rozdziale na nierównomierne traktowanie muzyki ludowej przez Chopina. Mistrz nasz

w pierwszym okresie zaznajomienia się z pieśnią polską, w początku swej twórczości, mniej więcej do roku 1830, zużytkowywał częstokroć całe pieśni jako gotowe temata w utworach do druku wykończonych, lub też w improwizacjach koncertowych — wedle ówczesnej mody popisów improwizatorskich. Oprócz jednak improwizacji na temata banalne jak np. z opery „Biała dama“ Boieldieu'go we Wiedniu 1829 r., na tymże koncercie improwizuje wiedeńczykom na temat „chmiela“ bardzo typowej weselnej pieśni polskiej, która jak pisze[1]) do rodziców „zelektryzowała publiczność, nie przyzwyczajoną do takich pieśni“. W *Fantazji* na polskie temata opracowuje Chopin popularne temata, bardzo nierównej wartości. Mamy tu nie ciekawy urywek Kurpińskiego wzięty zdaje się dla okazania przyjaźni autorowi. Następnie piosenkę dworską i miejską. „Już miesiąc zaszedł“ — podobno ulubioną pieśń matki Chopina. Jest to piosenka w takcie $\frac{6}{8}$-owym[2]) w stylu sentymentalnych śpiewek przy gitarze śpiewanych. Dopiero trzeci temat jest rdzennie chłopski, kujawski. Chopin daje go niemal dosłownie i wspaniale parafrazuje:

O. Kolberg. Lud IV. Nr. 130.
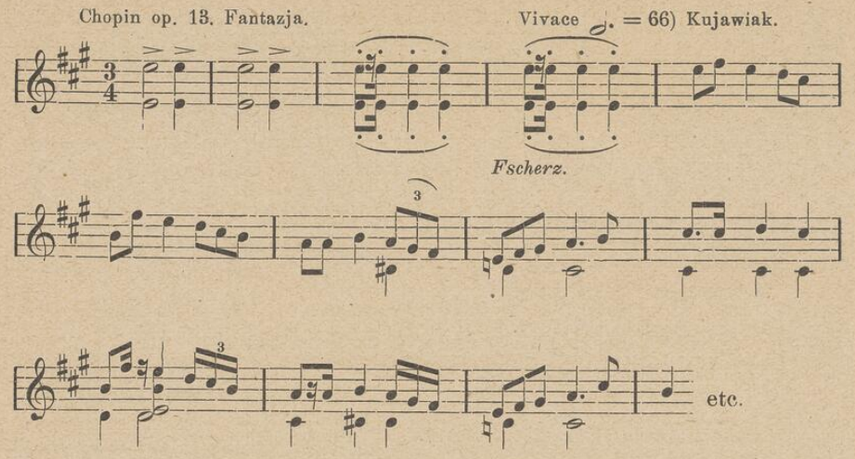


Również Nr. 421.
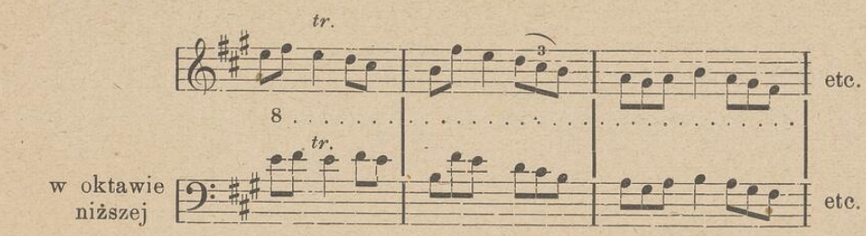
[1]) List do rodziny 12 sierpnia 1829 r. Karasowski t. I. 102.

[2]) Sowińskiego wersja na $\frac{2}{4}$ jest zdaje się niewłaściwa. Kolberg w tomie XIII ludu daje wersję chopinowską. Na tęż nutę śpiewano „Nad brzegiem cicho płynącej rzeki etc. I wogóle w zbiorach Kolberga mamy kilkanaście pieśni w takcie $\frac{6}{8}$ wybitnie dworsko-miejsko-operetkowych.

Chopin op. 13. Fantazja. Vivace ($\frac{3}{4}$ = 66) Kujawiak.



Powtórne powtórzenie tematu mamy całe unisono
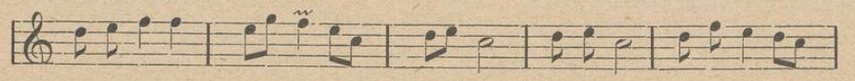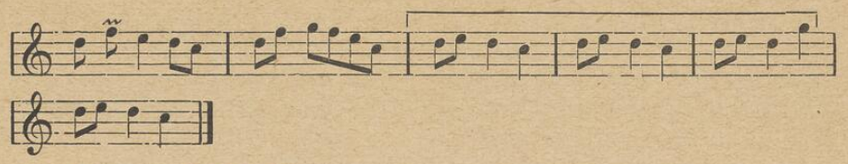


Ten sposób użycia unisono pasaży, (którego szczytem jest finale sonaty op. 35), spotykamy w mazurkach użyty typowo, np. *poco più mosso* w op. 56, nr. 1.

Przejdźmy teraz do zestawień, choćby drobnych przypomnień motywów, lub zdań. bo łączą się one z przejęciem form i osobnego charakteru tonalnego. Nie potrzeba dodawać, że tego rodzaju asymilacje są dowodem zasadniczego już ujęcia materjału ludowego i równie jak przejęcie wzorów pozostało już jako cecha całej twórczości Chopina, gdy przytoczone całe pieśni jako temat parafrazy, oznaczały fazę początkowego zaznajamiania się z materjałem twórczym.
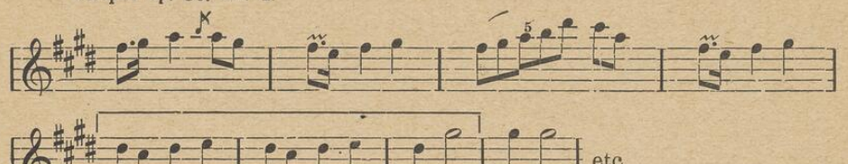
Np. mazurek od Warszawy zużytkowany w dwu tematach chopinowskich (motyw i forma zdania).

O. K. Pieśni ludu. Nr. 20.
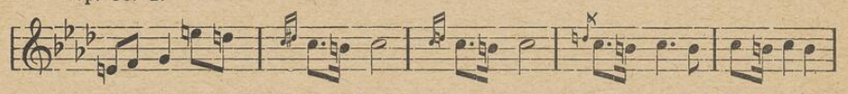




Chopin op. 30. Nr. 4.
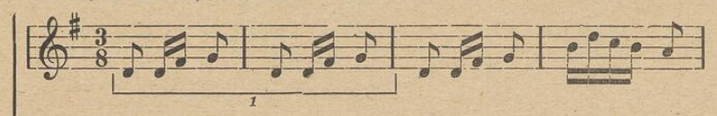


op. 50. 2.
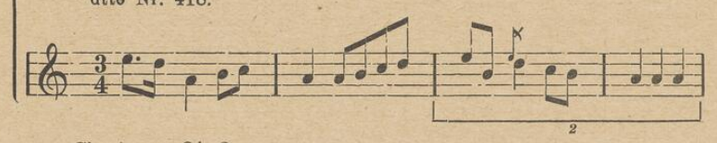


Bardzo ciekawe są przypomnienia, gdy do czterotaktowego zdania użyte zostały przez Chopina dwa urywki, każdy z innej pieśni.
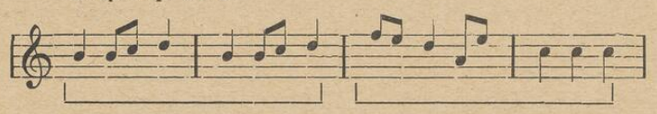
O. K. Lud IV. Nr. 410.



dtto Nr. 418.
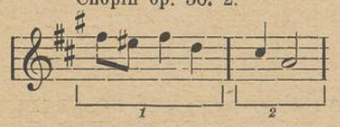


Chopin op. 24. 2.

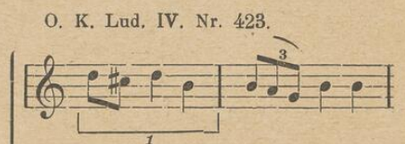


do zdania dwutaktowego:

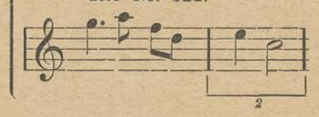
Chopin op. 30. 2.



O. K. Lud. IV. Nr. 423.
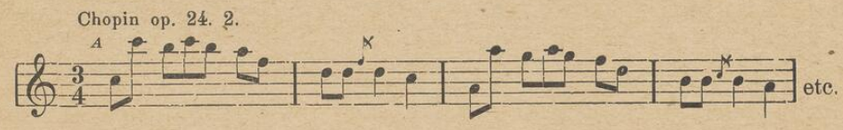


dtto Nr. 422.
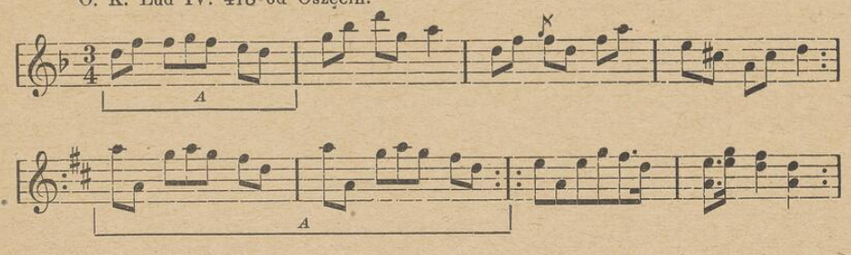


Mazurek op. 24. Nr. 2 daje nam poza powyższym szczegółem tematycznego zestawienia dwu odrębnych motywów w jedno zdanie, ciekawe pole do studjów. Czasem da się zauważyć, że Chopin komponując mazurek, ma jakby ciągle przytomną którąś piosenkę lub taniec ludowy. Tak przy mazurku op. 24. 2 mamy jakby ciągłe echa kujawiaka od Oszęcin co do tematu pierwszego i drugiego (trio) a do tematu trzeciego pieśń weselną z Wilanowa pod Warszawą.

Temat pierwszy:
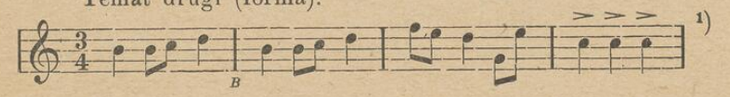
Chopin op. 24. 2.
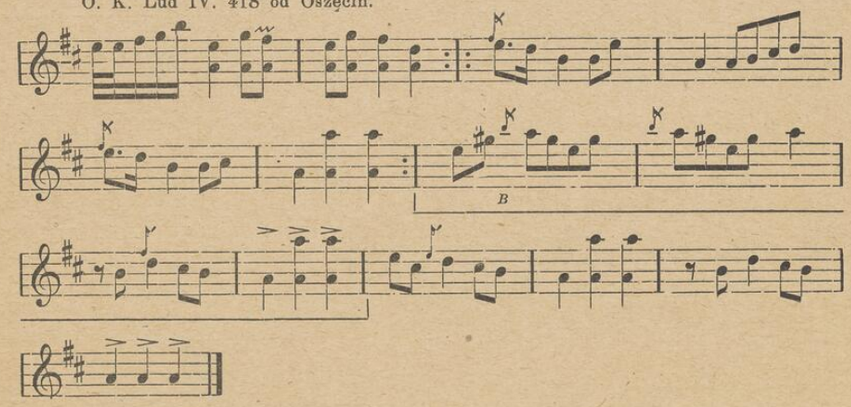


O. K. Lud IV. 418 od Oszęcin.



Temat drugi (forma):
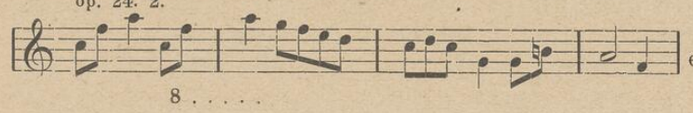


O. K. Lud IV. 418 od Oszęcin.
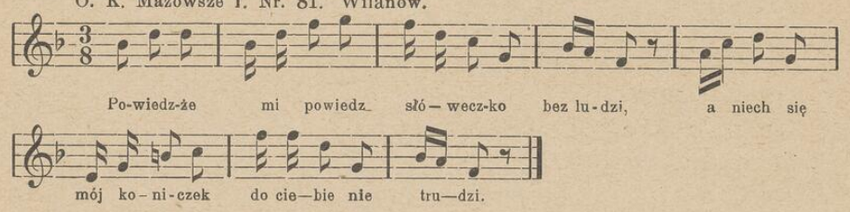


[1]) Ten temat motywicznie patrz str. 36.

Temat trzeci:

op. 24. 2.
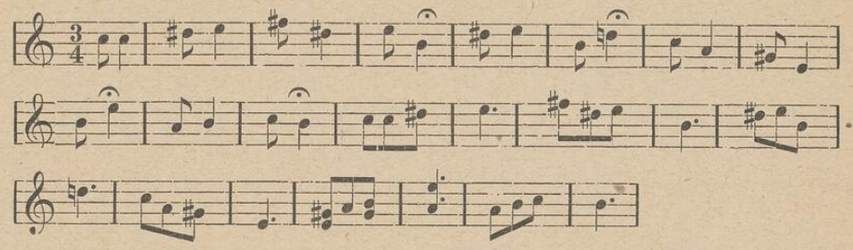


O. K. Mazowsze I. Nr. 81. Wilanów.

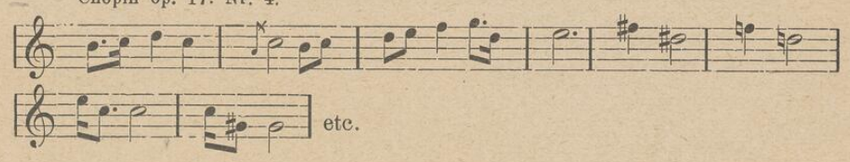


Podobnież op. 17. Nr. 4 cały osnuty jak fantazja na temat pieśni weselnej „A w niedzielę".

O. K. Mazowsze I. Nr. 117.



Chopin op. 17. Nr. 4.
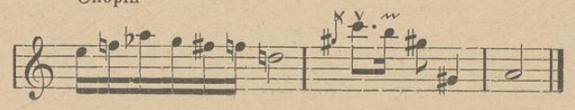


chromatyczna odmianka:

weselna:



Chopin

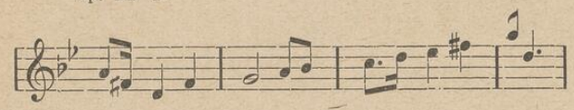


W innym znowu mazurku mamy dosłowne przypomnienie melodji jako początku tematu wraz z rozpoczęciem dominantowem:

O. K. Lud IV. 451.

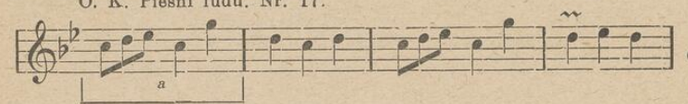


op. 24. 1.
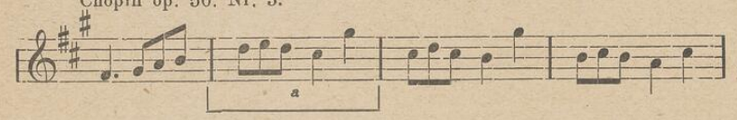


Podobnież op. 50, nr. 3; typowy motyw wielkopolski o trzech równej siły częściach taktu, molossus (jak lubi określać O. Kolberg). Chopin używa taktu pierwszego tańca ludowego jako wzoru do progresyjnego zdania, ale rozpoczyna zdanie to motywem osobnym:

O. K. Pieśni ludu. Nr. 17.
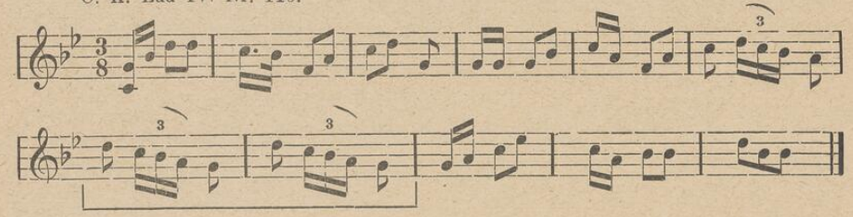


Chopin op. 50. Nr. 3.
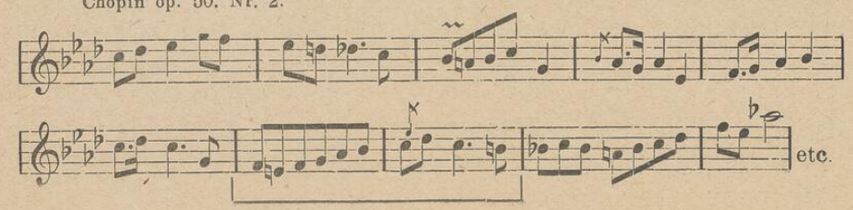


Tak częste u Chopina rozszerzanie tematu przez wtręty uboczne, jest w muzyce ludowej bardzo typowe i pospolicie używane:

O. K. Lud IV. Nr. 140.



Chopin op. 50. Nr. 2.



Przykłady na łączenie triolek i dwójek w jednym takcie (wspólne muzyce ludowej i Chopinowi) jak również o wtrętach w takcie dwudzielnym wśród zdania taktu trzydzielnego, podaliśmy w poprzednich rozdziałach.

Co do melodyjnych właściwości wspomnimy jeszcze prowadzenie głosu na nonę wielką w górę:

O. K. Lud IV. Nr. 408.



etc.
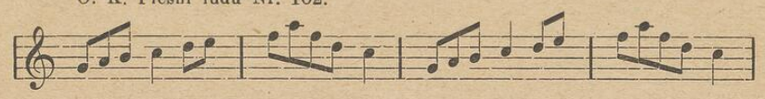
Chopin op. 7. 5.
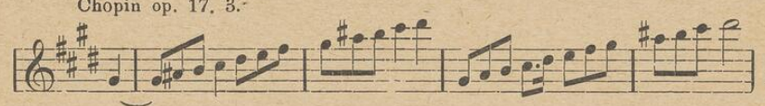


etc.

Zużytkowanie motywu wraz z formą okresu jest objawem może najwyraźniej dowodzącym, że Chopin muzykę ludową uważał nietylko za natchnienie ale za ważny materjał dla swej genialnej twórczości. W mazurku op. 17. 2 motyw zużytkowany wraz z formą okresu kotwiczego:

O. K. Pieśni ludu Nr. 102.
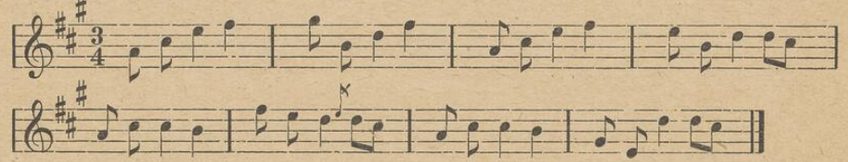


Chopin op. 17. 3.
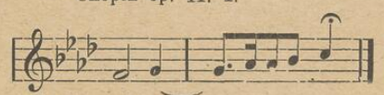


etc.

Zakończenie okresów i zdań na tercji tonacji tak typowe w niektórych mazurkach, nawet jako zamknięcie całego utworu, jest właśnie typowo ludowem:

O. K. Pieśni ludu Nr. 180.



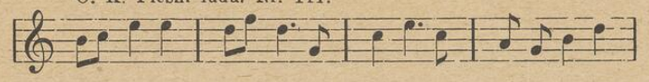
Chopin op. 41. 4.



zakończenie.
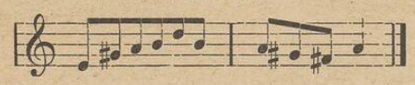
Często zakończenie bywa melodyjnie na dominancie zamiennej i właściwie ta wersja ogólnym charakterem najlepiej odpowiada zakończeniom chopinowskim:

O. K. Pieśni ludu. Nr. 111.
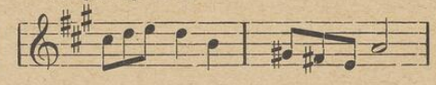


Zakończenia z triolką poprzedzającą ostatni dźwięk, aą niemniej pospolite u ludu jak i w mazurkach Chopina:
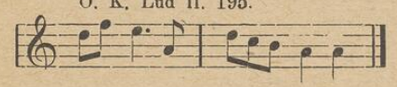
O. K. Lud IV. 295.
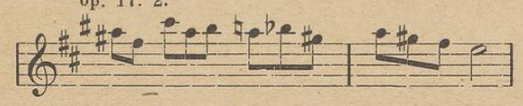


Chopin op. 7. 2.
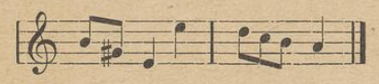


O. K. Lud II. 195.



op. 17. 2.



O. K. Pieśni ludu. Nr. 139.



op. 6. 1.



Podane tu przykłady nie wyczerpują wszystkich przypomnień w mazurkach z muzyki ludowej, ale chyba wystarczą aby umocnić przekonanie o dokładnej znajomości Chopina materjału ludowego[1]).

ROZDZIAŁ V.
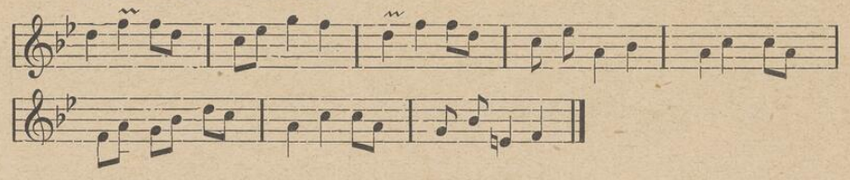
Analiza mazurków op. 30.

Po przedstawieniu poszczególnych wzorów, form i przypomnień luźnych z muzyki ludowej, pozostaje nam jeszcze okazać w rozdziale zakończającym na analizie kilku mazurków Chopina w całości wziętych, jaka część pomysłów przypada na wzory ludowe.
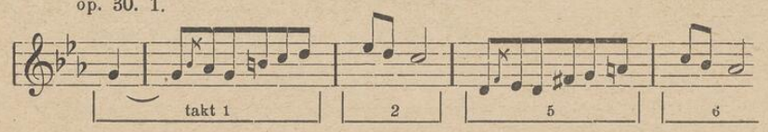
[1]) Może zdania takie, jak np. p. Beli Bartoka (Muzyka Nr. 6. 1925 r. Warszawa) „że Chopin nie znał prawdziwej muzyki wiejskiej“ nie będą nadal możebne.

Op. 30. Nr. 1, w temacie pierwszym daje nam studjum wzoru choralnego. Czterotaktowe zdanie w *C* mol powtórzone o kwartę niżej, z tym właściwym ludowi szczegółem, że powtórka rozpoczyna dominantą i ośmiotaktowy okres [1]) zakończa na kadencji w tonie dominanty.

O. K. Pieśni ludu. Nr. 119.
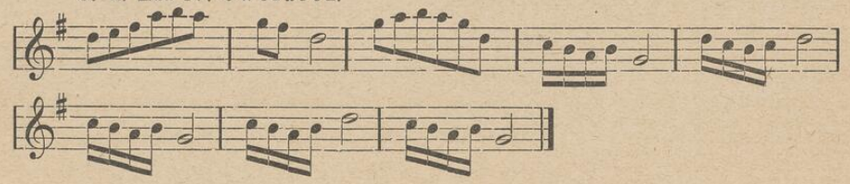


op. 30. 1.
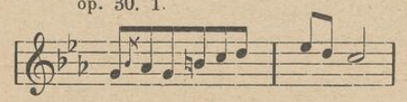


Po tych szesnastu taktach wzoru choralnego, w ustępie *con anima* mamy ośm taktów przejścia do repryzy według wzoru wahadłowego. Leichtentritt [2]) w swych analizach zauważa słusznie, że temat ten jest częścią tematu pierwszego. Uzupełnimy to spotrzeżenie uwagą, że w owczarku prawowiernym, z którego typ skrótu wzoru wahadłowego wzięto do mazurka, również przejście jest z tematem głównym pokrewne. Również linja melodyjna owczarka jest analogiczną z mazurkiem Chopina:
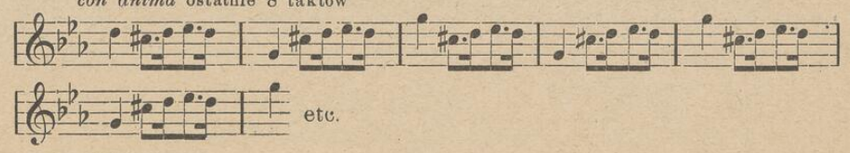
O. K. Lud IV. Owczarek.



op. 30. 1.
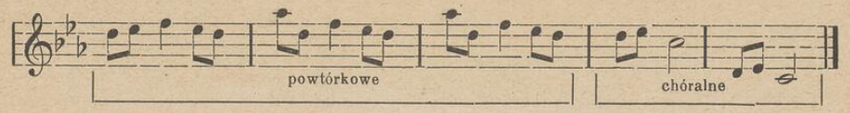


con anima ostatnie 8 taktów



[1]) Całość pieśni [2]) Analyse v. Chopin's Klavierwerken t. I.

I jakby jeszcze mało swojszczyzny, kodę mamy wzorowaną na zdaniu powtórkowem bardzo charakterystycznem:
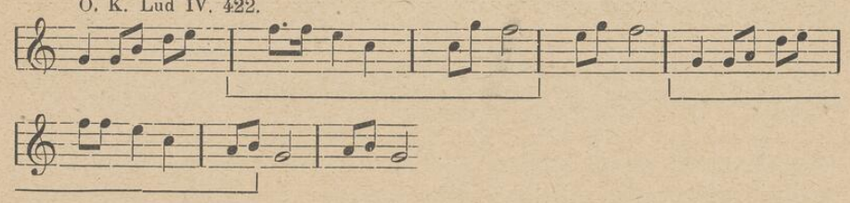


Zdanie to zakończone formą choralną w oktawie i kadencją plagalną.

Cały więc mazurek, jak widzimy, powstał na podstawie wzorów: chóralnego, wahadłowego i zdań powtórkowych.

Op. 30. Nr. 2. Cały mazurek ma formę oryginalną kujawskich tańców. Trzy pokrewne motywami okresy ośmiotaktowe powtórzone, występują równorzędnie. Drugi okres 16-o taktowy powtórzony na końcu z kadencją na dominancie, daje wrażenie, że zapomniano zanotować „da capo". W istocie mazurek da się grać bez przerwy, by nadążyć tańczącym parom [1]). Całe dzieło, bez jedności tonalnej [2]), spojone wysoce misternem ugrupowaniem okresów o wewnętrznej konstrukcji zdań powtórkowych; a każdy okres inaczej w grupy taktowe ułożony. Pierwszy okres 16-o taktowy, to powtórki zdań czterotaktowych typu wahadłowego. Drugi, to okres 8-o taktowy, powtarzający 8 razy jeden takt wzoru jako progresję melodyjną chromatyczną (o półton) harmonicznie powtarzającą co dwa takty. Trzeci temat dwutaktowy, powtarzający w 16-o taktowym okresie 8 razy swój wzór melodyjny. Tożsamo równorzędne traktowanie tonacji *h* i *fis* z mocno chromatycznie zacieniowanym okresem drugim (progressje), który to okres dwa razy mamy powtórzony. jako drugi i czwarty ustęp. Temata pierwszego i trzeciego okresu przedstawiają ciekawą zależność melodyjną od kujawiaka Nr. 422 (zbioru O. Kolberga Lud IV).Temat pierwszy zbudowany jest jak normalny czterotaktowy wzór wahadłowy (np. O. K. Lud IV, Kujawy Nr. 405) i Chopin w ciekawy sposób skraca 8-o taktowy okres ludowy (w istocie rzadziej używany i mniej znamienny) na typowe czterotaktowe zdanie wzoru wahadłowego:

O. K. Lud IV. 422.

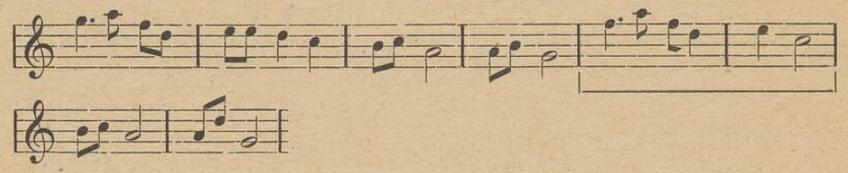


[1]) Przykład w całości kujawiaka zob. w rozdziale IV przy analizie op. 24. 2.
[2]) W tym razie dalekie od braku toniki.
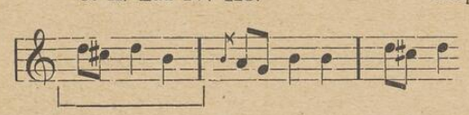
Chopin op. 30. 2.



Dalszy ciąg powyżej cytowanego kujawiaka daje motyw z części trzeciej mazurka:
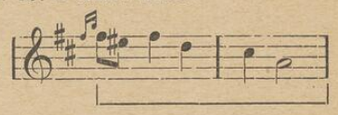


O. K. Lud IV. 423.



etc.
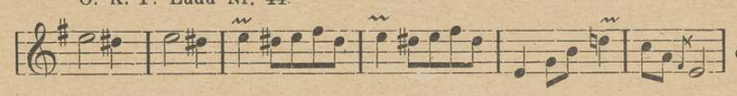
Chop. op. 30. 2 temat trzeci:



Zakończenie mazurka w tonacji *fis* mol, gdy pierwszy okres mieliśmy w *h* i wogóle koloryt tonalny [1]) uważający za współrzędną tonację dominanty, jest właściwy kujawskim tańcom i pieśniom. Bliżej kwestję tę zbadamy przy następnym mazurku, który przedstawia głębokie studjum Chopina tej właśnie cechy ludowej muzyki.
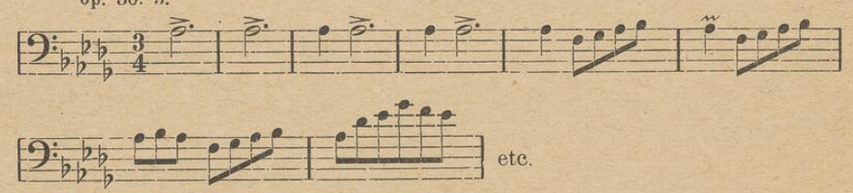
Op. 30. Nr. 3. Rozpoczyna wzór kotwiczy-drobniejący w całej swej pełnoludowej charakterystyce:

O. K. P. Ludu Nr. 44.



etc.

op. 30. 3.



etc.

Następnie mamy studjum tonalne uwydatniające zmienność tercji (wielka lub mała) w trójgłosie toniki albo subdominanty.

[1]) Rozdział III.
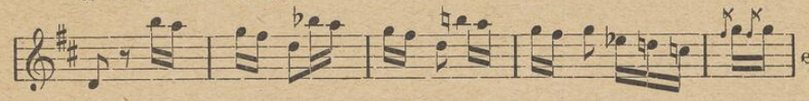
W części pierwszej temat wprowadza na czwartym stopniu trójgłos minorowy jako urozmaicenie zakończeń czterotaktowego zdania w stylu ludowym:



etc.

Podobnie w kujawiaku od Przedcza mamy *b* i *h*.
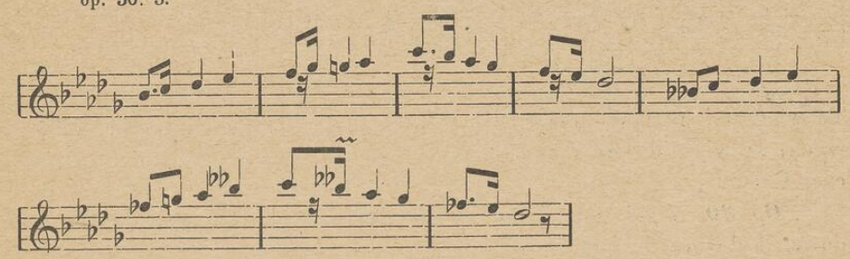
O. K. Lud IV. Nr. 400.



etc.

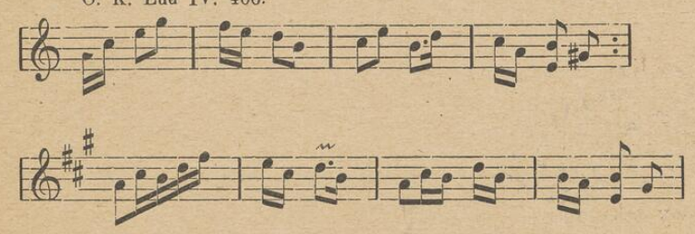
Druga część okresu 16-o taktowego części pierwszej mazurka, złożona również w ten sposób z dwu zdań czterotaktowych, że pierwsze mamy w *des dur*, drugie dosłownie powtarzające wzór ale w *des mol.*

op. 30. 3.



Przykład muzyki ludowej zbliżony charakterem tonalnym:
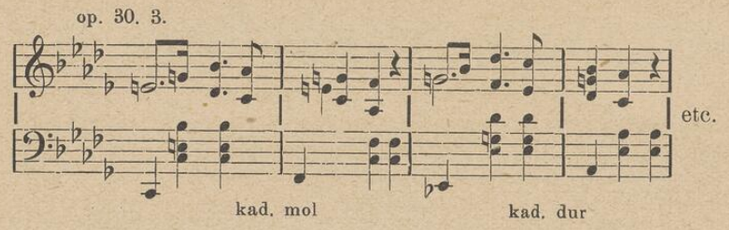
O. K. Lud IV. 406.



Część druga mazurka *con anima* polega również na zjednoczeniu dwu tonacji; jest to próba umożebnienia myśli muzycznej bez rozróżnienia cech modalnych. Służy ku temu w danym razie następstwo niemal co zdanie kadencji to mol, to dur, podobnie jak to było w temacie ku-
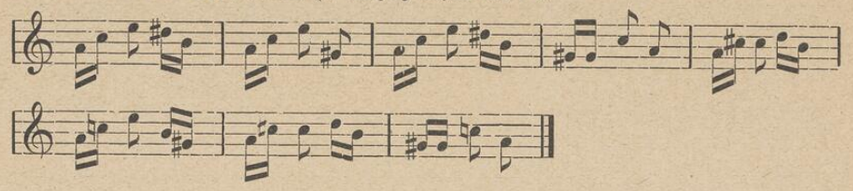
kułkowym poprzednio omawianego mazurka. Aby uwidocznić myśl Chopina trzebaby cytować cały ustęp od *sotto voce* do repryzy. Dajemy jedno przejście:

op. 30. 3.



Zmianę podobną mol i dur tercji w jednem zdaniu muzycznem mamy wcale często w ludowych tańcach np.:
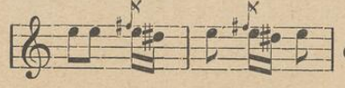
O. K. Lud XIII *odsibka* (w drugiej części *cis* i *c*.
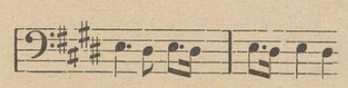


Te więc zmiany tonalne w obrębie zdań dwutaktowych (lub czterotaktowych) są właśnie owym kolorytem osobliwym, właściwym manierze twórczej Chopina.

Op. 30. Nr. 4. Introdukcja czterotaktowa, jak pospolite wstępy ludowe, dosłowny niemal:
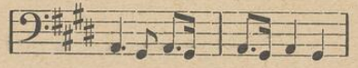
O. K. Lud IV 180.



op. 30. 4.
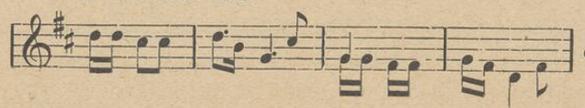


powtórzony wzorem chóralnym o kwintę niżej
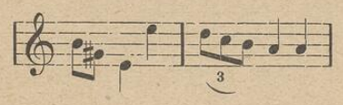


jak wzór ludowy taki np.:

O. K. Lud IV 404.
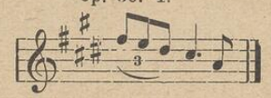


Prócz tego wstępu, mamy zakończenie okresu pierwszego czysto ludową triolką:

O. K. Pieśni ludu. Nr. 137.
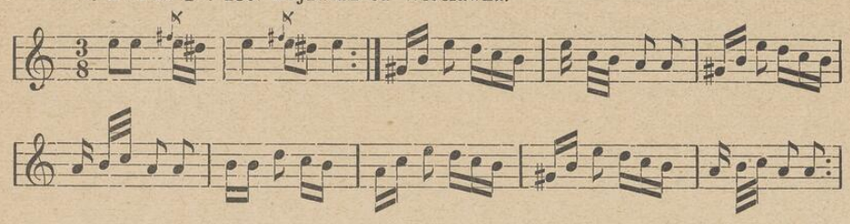


op. 30. 4.
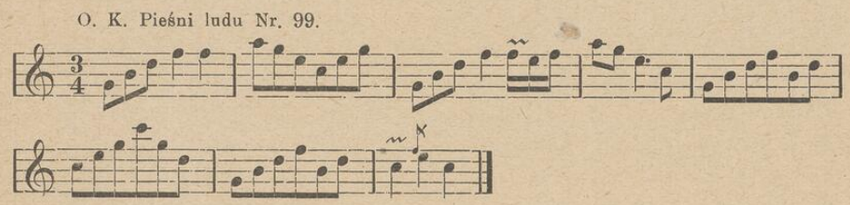


Temat pierwszy ma budowę okresu powtórkowego. Każde zdanie dwutaktowe dosłownie powtórzone, czterotakt znowu w całości powtórzony; takiż ośmiotakt raz jeszcze powtórzony. $2+2=4+4=8+8=16$. Jest to typowa forma ludowa [1]):

O. K. Lud IV. 180. Kujawiak od Włocławka.
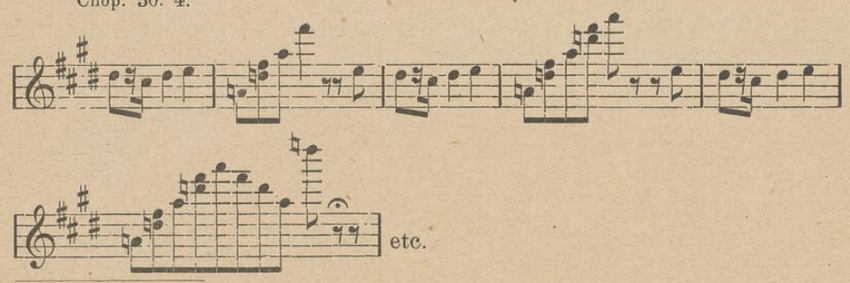


Druga część pierwszego tematu jest wzorowaną w genjalny prawdziwie sposób na wzorze kotwiczym. Przypominamy, że wzór ten rozpoczyna każdy odcinek okresu od tego samego dźwięku:

O. K. Pieśni ludu Nr. 99.
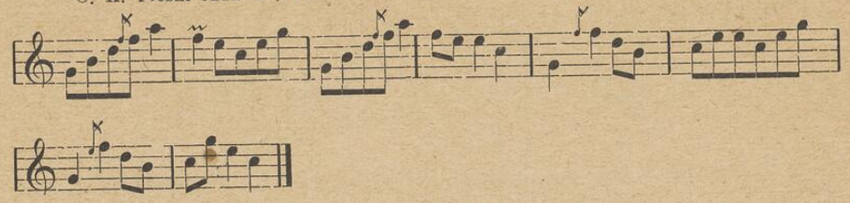


Chop. 30. 4.



[1]) Co do sposobu powtarzania zdań, bo liczba taktów obojętna.
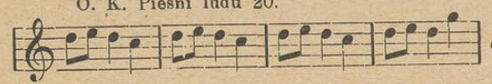
Motywicznie więcej zbliżony do przykładu Chopina:

O. K. Pieśni ludu Nr. 19.



Motyw ten artystyczny uczynił Chopin pełnym oryginalnego uroku przez użycie akordu *d dur* (neapolitański sekstowy) wśród panującej tonacji *cis mol.* Coś niepohamowanego, wyłania się z tego coraz zamaszyściej i zacieklej brzmiącego akordu aż nie zginie za czwartem powtórzeniem w jakimś zawrotnym rytmie tanecznym. Zakończenie tego okresu kotwiczego-drobniejącego wraca do formy zdania powtórkowego na wzór *a a a b.* Przypomina mazurka z pod Warszawy:

O. K. Pieśni ludu 20.



etc.
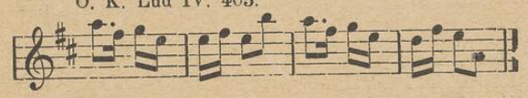
op. 30. 4.
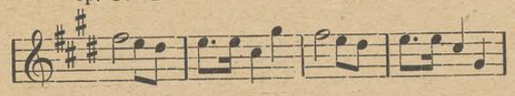


etc.

Trzeci temat tworzony na wzór wahadłowy czterotaktowy:

O. K. Lud IV. 403.
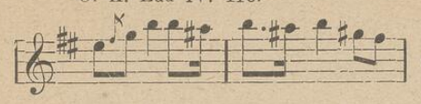


op. 30. 4.



Temat czwarty, to śpiew solowy tancerza-autora; posługuje się chwilowo i ludowymi wzorami (jak np. chromatycznym) i rytmiką taneczną (nuta odbijana, akcent na drugą i trzecią część taktu) ale na tem tle daje nam polotną, wysokiego nastroju melodję, której wyśpiewanie tworzy punkt kulminacyjny całego mazurka. Potem mamy repryzę części pierwszej. Koda, dla studjów naszych bardzo zajmująca, jak Chopin
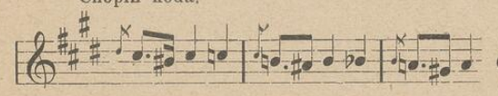
użył motywu chromatycznego — wzór ludowy — do utworzenia sekwensów harmonicznych z pochodem kwint w basie:

O. K. Lud IV. 416.



etc.

Chopin koda.



etc.

W rezultacie, w mazurku powyższym mamy zużytkowane wzory: chóralny, kotwiczy-drobniejący, wahadłowy, chromatyczny i jako skład wewnętrzny tych form, zdanie powtórkowe. Olbrzymia to danina złożona muzyce swojskiej; a zdaje nam się, że wszystkie rozdziały pracy naszej dowodnie okazują, że Chopin w mazurkach swych dał podstawę nowożytnemu pojęciu rytmu i tonalności, opierając te nowe wartości na wzorach polskiej muzyki ludowej. Twórczość artystyczna narzucająca nowe prawa, musi stać na terenie rdzennie narodowym. Odrębność muzyczna danego narodu uwydatnia się najjaskrawiej w rytmie jego tańców. Chopin studjował więc polskość na tańcach w takcie trzydzielnym o charakterze dworskim, szlacheckim, jak mazury, polonezy i ściśle ludowowiejskim, jak: kujawiaki, ksebki, odsibki, oberki, wiatraki, owczarki. Tańce były dlań niejako polem doświadczalnem; problemy artystyczne, stojące przed jego duszą, tam starał się rozwiązywać najpierwej. Odkrycia w dziedzinie harmonji, czy rytmiki, czy wgłębienie się w tajniki oryginalnej melopei ludu polskiego — w mazurkach występują najdrastyczniej. Zależność Chopina od twórczości ludowej, nie ogranicza się więc na naśladowaniu rytmów tanecznych. Zależność ta, jak widzieliśmy w biegu tych studjów, leży w użyciu oryginalnej budowy taktów, zdań i okresów w użyciu wzorów ludowych rytmiczno-melodyjnych i wydobyciu na jaw nowych praw rytmicznych, tonalnych i harmonicznych — które w melodjach ludowych znajdują się w stanie biernym.

Języka swego żaden naród nie zawdzięcza jednemu twórcy — tworzy go cały naród. Tak i Chopin, nowy swój język muzyczny utworzył wspólnie ze swym narodem i stał się wyrazicielem ducha polskiej muzyki.

Kraków 8 maja 1925 r.

BIBLIOTEKA INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY

Spis rzeczy.

	Str.
Zagajenie	3
ROZDZIAŁ I. Wzory zdań i okresów powtórkowych. *A*) Formy powtórkowe o podstawie jednotaktowej	5
B) Formy powtórkowe o podstawie dwutaktowej	10
ROZDZIAŁ II. Wzory taneczne w takcie trzydzielnym. 1. Wzór chórowy; wzór dialogowy	13
2. Wzór kotwiczy drobniejący	16
3. Wzory oberkowe	18
ROZDZIAŁ III. Wzór chromatyczny i jego konsekwencje	24
ROZDZIAŁ IV. Analogje szczegółowe	33
ROZDZIAŁ V. Analiza mazurków op. 30.	41

	Złoty
27. Andrzeja Zbylitowskiego Epitalamium na wesele Zygmunta III, 1592.	0·30
28. Andrzeja z Kobylina Gadki o składności członków człowieczych z Arystotelesa i też inszych mędrców wybrane 1535.	2·10
29. Historye rzymskie (Gesta Romanorum).	3·00
30. Mikołaja Reja z Nagłowic Zwierzyniec 1562.	3·80
31. Historja Trojańska 1563.	1·50
60. Postny obiad abo Zabaweczka.	0·90
64. O myślistwie, koniach i psach łowczych. Książek pięcioro z lat 1584—1690.	6·—
67. Sebestyana Petrycego Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego 1609.	3·—
68. Szymona Szymonowicza Sielanki (1614) i inne wiersze polskie.	1·80
75. Dwie broszury prawne z r. 1602 i 1608.	0·60
76. Sześć broszur politycznych z XVI i początku XVII stulecia.	3.—
77. Mikołaja Reja Kupiec (1549)	10·—
78. Fortunat (1570)	3·—

Najnowsze wydawnictwa.

ADAMA MICKIEWICZA

DZIADÓW CZĘŚĆ III

w podobiźnie autografu — wydał Józef Kallenbach. Kraków 1925, 4-o, str. VII i 126. 24·–

Feldman Józef. Polska w dobie wielkiej wojny północnej. 1704—1709. Kraków 1925, 8-o, str. 319 9·–

Folkierski Władysław. Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII siècle. Kraków 1925, 8-o, str. 604 12·—

Teksty pomorskie (kaszubskie) zebrał Dr. F. Lorentz. Zeszyt 3 z mapą. Kraków 1925, 8-o, XCVI i 609—836. 12·–

28.L.53 II/298 9.-113

Rozprawy Wydziału Filologicznego Polskiej Akademji Umiejętności.

			Złotych
Tom LXI,	nr. 1:	Józef Rostafiński: Wpływ przeżyć chłopięcych Mickiewicza na obrazy ostatnich dwu ksiąg Pana Tadeusza oraz O święceniu ziół na Matkę Boską Zielną. (1922)	1·50
„ „	nr. 2:	Stanisław Windakiewicz: Teatr kolegjów jezuickich w dawnej Polsce. (1922)	1·50
„ „	nr. 3:	Eugenjusz Kucharski: Chronologja komedyj i niektórych pomniejszych utworów Fredry. (1923)	1·50
„ „	nr. 4:	Józef Reiss: Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce. (1923)	1·50
„ „	nr. 5:	Witold Taszycki: Imiesłowy czynne, teraźniejszy i przeszły I w języku polskim. (1924)	2·—
„ „	nr. 6:	Henryk Oesterreicher: Imiesłów bierny w języku polskim. (1926)	2·—
„ „	nr. 7:	H. Windakiewiczowa: Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryd. Chopina (Studjum muzykologiczne)	4·—

Tom LXII,	nr. 1:	Władysław Folkierski: Fredro a Francja. (1925)	1·20
„ „	nr. 2:	Kazimierz Moszyński: Badania nad pochodzeniem i pierwotną kulturą Słowian. Część I. (1925)	3·—
„ „	nr. 3:	Witold Taszycki: Najdawniejsze polskie imiona osobowe. (1926)	8·20

WYDAWNICTWA POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

BIBLJOTEKA PISARZÓW POLSKICH

(Tomiki do nabycia)

	Złoty
1. Fortuny i cnoty różność w historji o młodzieńcu ukazana 1524.	0·60
2. Wita Korczewskiego Rozmowy polskie łacińskim jęz. przeplatane 1553.	1·20
3. Marcina Kwiatkowskiego Książeczki rozkoszne o poczciwem wychowaniu dziatek 1564 i Wszystkiej Lifflanckiej ziemi opisanie 1567.	1·20
4. Marcina Bielskiego Satyry.	1·50
5. Szymona Szymonowicza Castus Ioseph przekładania Stanisława Gosławskiego 1597.	1·20
7. Mikołaja Reja z Nagłowic Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego 1545.	3·—
8. Proteus abo Odmieniec. Satyra z roku 1564.	0·60
9. Jana Seklucyana Oeconomia albo Gospodarstwo 1546.	1·—
10. Krzysztofa Pussmana Historya bardzo cudna o stworzeniu nieba i ziemi 1551.	0·60
11. Rozmowa Polaka z Litwinem 1564.	1·20
12. Jana Mrowińskiego Płoczywłosa Stadło małżeńskie 1561.	0·60
13. Historja prawdziwa, która się stała w Landzie mieście niemieckiem 1568.	0·90
14. Henryka Korneliusza Agryppy O ślachetności a zacności płci niewieściej, przekład Macieja Wirzbięty 1575.	0·90
15. Teodora Zawackiego Memoriale oeconomicum abo pamięć robót i wszelakiego dozoru gospodarskiego 1616.	2·10
16. Hermana Schottena O cnocie abo żywocie człowiekowi przystojnym.	1·20
17. Stanisława Słupskiego z Rogowa Zabawy orackie 1618 i Władysława Stanisława Jeżowskiego Oekonomia 1638.	1·20
18. Piotra Cieklińskiego Potrójny z Plauta 1597.	2·10
20. Historja prawdziwa o przygodzie żałosnej książęcia finlandzkiego Jana i królewny Katarzyny 1570.	0·90
21. Jakóba Górskiego Rada pańska 1597.	2·10
22. Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu 1570.	2·10
24. Trzy broszury prawne z r. 1607 i 1612.	0·90
25. Mikołaja z Wilkowiecka Historja o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim.	1·—
26. Sebestyana Grabowieckiego Rymy duchowne 1590.	2·40

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI

ROZPRAWY WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO

SERJA III. TOM XVI.

OGÓLNEGO ZBIORU TOM LXI.

W KRAKOWIE
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘ
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNER
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — PARYŻ — POZNAŃ — WI
1926.