3190

Henryk Kiejne

Częstochowa 19.I-44 r.

„Mój świat i potrzeba w świecie"

Przyjaciołom

Janek

Wójcikówna B., Melodyka Chopina

Stowarzyszenie Archiwum Akt Nowych
623
C/1/126

MONOGRAFJE I PODRĘCZNIKI

WYDAWANE NAKŁADEM K. S. JAKUBOWSKIEGO WE LWOWIE

POD REDAKCJĄ

STEFANA WIERCZYŃSKIEGO

TOM XI

Dr. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

MELODYKA CHOPINA

Z DRUKARNI K. S. JAKUBOWSKIEGO SPÓŁKI Z OGR. ODP. WE LWOWIE

Dr. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

MELODYKA CHOPINA

PRODESSE VOLO

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Stowarzyszenie Bibljotekarzy Polskich * L.F. 623

Henryk Kiejne

LWÓW 1930

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ K. S. JAKUBOWSKIEGO

SPÓŁKI Z OGR. ODP.

WSZYSTKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

MATCE MOJEJ POŚWIĘCAM

Henryk Klejne

PRZEDMOWA

„Przez podnoszenie ludowego do ludzkości“ — jak wyraził się Cyprjan Norwid — Fryderyk Chopin, najbardziej polski twórca, jest zarazem w najsilniejszym stopniu twórcą, należącym do całego świata kulturalnego. Ze wszystkich estrad koncertowych świata rozbrzmiewa jego muzyka, będąca dla słuchaczy wiecznie żywem źródłem najszczytniejszych wzruszeń artystycznych. We wszystkich językach kulturalnych coraz to nowe ukazują się dzieła, których autorowie starają się zbliżyć do tajemnicy wiecznego piękna i wiecznej młodości sztuki Chopina, i tajemnicę tę odsłonić miłośnikom chopinowskiej muzyki. A jednak — jeśli pozna się całą literaturę, poświęconą Chopinowi, to przekonać się nietrudno, że w tej olbrzymiej ilości tomów właściwie bardzo niewiele napisano o samej sztuce Chopina.

Poza nielicznemi próbami objektywnego rozpatrzenia jakości i odrębności muzyki Chopina, znajdujemy w literaturze piękną i podniosłą jej interpretację słowną, opartą o psychologiczną analizę charakteru twórcy i zbiorowego charakteru polskiego. Do niej przyłącza się interpretacja uczuciowa i obrazowa, przepojona subjektywizmem interpretatorów, zapominających o niebezpieczeństwie, przed którem przestrzegał już angielski biograf Chopina,

Joseph Bennet, pisząc w swej niewielkiej książeczce: „Faktem jest, że, pragnąc dać obraz jakiejś osobistości, autorowie monografij bardzo często dają nieświadomie swój własny obraz, lub też stwarzają obraz idealny, będący odbiciem własnej ich indywidualności". Rozbieżność, a nawet — sprzeczność w interpretacji uczuciowej tych samych dzieł Chopina przez rozmaitych autorów, w całej pełni opinję tę potwierdza.

Nie negując wartości ani potrzeby owej „literatury pięknej", powstałej pod wpływem muzyki Chopina, pragnę jednak wyraźnie podkreślić, że literatura ta — poza nielicznemi fragmentami w pracach Jachimeckiego, Leichtentritta i niektórych innych badaczy — nic wspólnego nie ma z nauką. Trwałą, realną jej zdobyczą historyczną są tylko badania biograficzne (Niecksa, Hoesicka i i.), reszta — prócz walorów literackich czy poetyckich — przedstawia jedynie dokumentarne stwierdzenie rozmaitego reagowania różnych indywidualności na te same podniety estetyczne. Dla muzykologji, jako nauki, owe interpretacje subjektywne nie mają bezpośredniego znaczenia, gdyż sądy, w których one się wyrażają, nie dadzą się objektywnemi metodami zweryfikować. Zapatrywania moje na tę sprawę przedstawiłam szczegółowo w artykule krytycznym "*O literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej*", ogłoszonym w roku zeszłym w Kwartalniku Muzycznym. Nie powtarzając ich tutaj, wspominam wszakże o nich w tym celu, by u czytelnika mej pracy wytworzyć nastawienie psychiczne „wolne od wzruszeniowości", a mimo to żądne wśród najgłębszego podziwu dla sztuki Chopina dojść do jej zrozumienia i istotnego poznania.

W badaniu melodyki Chopina i w próbie objektywnego rozwiązania jej zagadnień, które w pracy niniejszej przedstawiam, czułam się zupełnie prawie samotna. Nikt bowiem szczegółowo zagadnieniami temi się nie zajmował, a rozmaite, liczne nawet wzmianki o melodyce, zwłaszcza o ornamentyce Chopina, zawarte w literaturze chopinowskiej, przepojone treścią obrazową i uczuciową, nie mogły — wskutek mojego odmiennego ustosunkowania się wobec przedmiotu badania — stanowić źródła dla moich spostrzeżeń i wniosków. Tem tłumaczy się skąpa liczba cytatów, zwłaszcza w części analitycznej.

Zdaję sobie dobrze sprawę z tego, że część analityczna, nieprzeznaczona do lektury, lecz do czynnej współpracy czytelnika ze mną, zbyt wiele miejsca w książce mej zajmuje. Zdecydowałam się jednak na jej opublikowanie z tej przyczyny, że wielu kwestyj ogólnych, jak np. znaczenia ornamentu jako tworzywa tematycznego; techniki warjacyjnej Chopina; rozwoju linji melodycznej i t. d., nie byłoby można przedstawić w sposób konkretny, gdyby usunęło się przedstawienie samego procesu analitycznego, poprzestając na ogłoszeniu tylko jego wyników. Pragnęłam zresztą, by usiłowania moje, zmierzające — poza swym celem głównym, określonym w tytule książki — także do wypracowania metod naukowych muzykologji, nie pozostały moją tajemnicą ani moją wyłączną własnością, lecz w skromnej bodaj mierze powiększyły nasz dorobek naukowy.

Nietylko w ciągu kilkoletniej, przygotowawczej pracy analitycznej, lecz i później, w czasie pisania, a nawet w czasie druku mojej monografji, coraz to nowe wyrastały przede mną zagadnienia szczegółowe,

związane z problemem melodyki Chopina. Jestem świadoma tego, że wszystkich owych zagadnień nie wyczerpałam, i nie roszczę sobie pretensji, by praca moja była „ostatniem słowem“. Szczęśliwa będę, jeśli okaże się „pierwszem“, ale „twórczem słowem“, które pobudzi młodszych kolegów moich do dalszych badań w zakresie melodyki Chopina.

Do wyświetlenia niektórych zagadnień, na co wskazuję w tekście książki, brak jeszcze odpowiednich studjów wstępnych. Z tej też przyczyny w pewnych działach mojej pracy, jak np. w rozdziale ostatnim, zmuszona byłam poprzestać na wskazaniu problemów, na których rozwiązanie naukowe w tej chwili jeszcze jest za wcześnie.

* * *

Niech mi wolno będzie na tem miejscu wyrazić szczerą wdzięczność dla nieodżałowanej pamięci Kaźmierza Stanisława Jakubowskiego, który w początkach pracy mojej nad zagadnieniami melodyki Chopina z serdecznem zainteresowaniem badania moje popierał i w niejednej trudności życzliwą radą i zachętą mi dopomógł.

Lwów—Bodnarówka, 27 maja 1930

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian

SPIS RZECZY

Str.

Przedmowa VII
Wstęp 1
I. Zagadnienie ornamentyki w melodyce Chopina . . 11
II. Ozdobniki chopinowskie:
1. Podział 21
2. Przednutka 22
Przednutka długa 24
Przednutka krótka 36
Przednutka podwójna 48
3. Toczek 52
4. Mordent 54
5. Obiegnik 66
6. Tryl 75
7. Arpedżjo 80
8. Ornamenty indywidualne 83
III. Pierwiastek ornamentalny w melodyce Chopina:
A) Część opisowa 92
1. Preludja i Etjudy:
a) Preludja 93
b) Etjudy 112
2. Nokturny 120
3. Mazurki i Polonezy 157
a) Mazurki 158
b) Polonezy 175
4. Walce 185
5. Impromptu, Fantazje, Varia 191
6. Scherza i Ballady 202
7. Sonaty i Koncerty 205
8. Ronda 206
9. Warjacje 206
B) Część genetyczna 207

*

Str.

IV. Linja melodyczna Chopina 215
V. Typy melodyki Chopina. 242
VI. Polimelodyka 250
VII. Perspektywy historyczno-porównawcze 256
VIII. Uwagi o pierwiastku ludowym w melodyce Chopina. 277

Źródła muzyczne 285
Skorowidz bibljograficzny 289
Skorowidz nazwisk 294
Skorowidz rzeczowy I. 297
Skorowidz rzeczowy II 301

ERRATA

S.	3 w.	4 od dołu	zamiast:	I-*e*	ma być:	I-*er*
„	5 „	11 od góry	„	*a* dalej	„ „	dalej
„	8 „	8 „ „	„	któr*ym*	„ „	któr*ej*
„	19 „	9 „ „	„	dzieł	„ „	*z* dzieł
„	28 „	1 od dołu	„	*in*dentyczna	„ „	identyczna
„	31	przykład 18, t. 1,	zamiast:	b^1-a^1-b^1-b^1,	ma być:	b^1-a^1-b^1-c^2
„	50 „	16 od góry	zamiast:	tenor*ów*	ma być:	tenor*u*
„	75 „	9 od dołu	„	Cavalie-re'*go*	„ „	Cavalie-ri'*ego*
„	77	przykład 102, syst. 2, t. 4 — dodać kreskę taktową				
„	100 w.	9 od dołu	zamiast:	z*a*stawie-nie	ma być:	z*e*stawie-nie
„	108 „	7 od góry	„	znajdują	„ „	znajduj*e*
„	123 „	9 od dołu	„	nokturm*u*	„ „	nokturn*u*
„	197 „	13 „ „	„	*41*	„ „	*51*
„	213 „	16 od góry	„	*51*	„ „	*5O*

WSTĘP

W przeciwieństwie do harmoniki i rytmiki, które uznane są oddawna za odrębne działy teorji muzycznej i posiadają własne, szczegółowo wypracowane teorje w postaci rozmaitych ujęć systematycznych, melodyka nie ma dotychczas równorzędnego z harmoniką i rytmiką stanowiska ani nie może poszczycić się żadną teorją czy systemem. Pomijając kilka dzieł z końca XVIII w. i początków w. XIX, poświęconych wyłącznie próbom stworzenia nauki o melodji[1], stwierdzić musimy, że w ciągu XIX a również i w XX w. melodyka wspominana jest przygodnie w dziełach, traktujących o harmonice, w podręcznikach zasad muzyki, harmonji i nauki kompozycji oraz w estetyce[2]. W pierwszych łączy się ją z zagadnieniem tak zwanych tonów obcych harmonji; w drugich zmuszają do poświęcenia jej uwagi zagadnienia konstrukcji formalnej; w ostatniej wreszcie trudno ją pominąć, gdy porusza się zagadnienia uczuciowej interpretacji muzyki.

Treść tych uwag o melodyce jest prawie wszędzie jednakowa. Wystarczy sięgnąć do kilku dzieł z wymienionych wyżej zakresów, aby się o tem przekonać.

[1] Por. Riemann Hugo, Grundriß der Musikwissenschaft, wyd. 3, s. 113. Riemann Hugo, Musik-Lexikon, wyd. 10, *s. v.*

[2] Nauka o melodji, jako „prowadzeniu głosów", opracowana szczegółowo w nauce kontrapunktu, stanowi dział zupełnie odrębny, a nie mający dla rozważań o melodyce Chopina znaczenia istotnego.

Tak naprzykład w nauce harmonji:

Emile Durand[1] ogranicza się do określenia melodji (*mouvement mélodique*) jako przechodzenia z jednego tonu na inny w tym samym głosie (s. 9). Podaje uczniowi harmonji wskazówki, jakiemi interwałami może postępować głos melodyczny, a jakie interwały są wzbronione; w związku z kadencją harmoniczną przytacza formuły kadencyj melodycznych (s. 128 i n.); podkreśla rolę łączników melodycznych *(liaison mélodique)*, wskazując na ich znaczenie agogiczne i modulacyjne (s. 178); wreszcie szczegółowo omawia tony ściśle melodyczne w harmonji *(notes purement mélodiques)*, to jest tony przejściowe, wyprzedzające, opóźniające, synkopy, podając szczegółowe wskazówki do poprawnego stosowania ich w układzie harmonicznym (s. 183 i n.). Dalsze wskazówki o dobrem prowadzeniu melodji, zwłaszcza w głosie najwyższym, rozsiane w następnych rozdziałach podręcznika Durand'a, zamykają zasób uwag z zakresu melodyki.

F.-A. Gevaert[2] stwierdza, że rzadko tylko zdarza się, by melodja zawierała same tony harmoniczne; zazwyczaj znajdują się w akordach elementy specjalnie melodyczne. Są niemi tony przejściowe i ornamentalne. Znaczenie ich jest największe w figuracji i warjacji ornamentalnej. Poza temi uwagami podaje Gevaert przykłady i wskazówki do stosowania elementu melodycznego w harmonji.

Anselme Vinée[3] w swym doskonałym traktacie ogranicza się jeszcze bardziej, poprzestając wyłącznie tylko na wyliczeniu tak zwanych *ornements* i na podaniu rodzajów i sposobów ich używania w harmonji.

Dalej nieco idzie Paul Gilson[4]. W sposób tradycyjny przytacza i on także przykłady tonów melodycznych w harmonji i podaje wskazówki praktyczne do ich stosowania. Ma jednak świadomość tego, że kwestje melodyki są dziedziną mało jeszcze zbadaną. Próbuje też klasyfikacji melodji na typy i tłumaczy sposoby budowania fraz melodycznych, wkraczając już na teren, właściwy podręcznikom nauki kompozycji (III, s. 42 i n.).

[1] Traité complet d'Harmonie, s. a. [2] Traité d'Harmonie, s. 230 i n. [3] Principes du Système Musical et de l'Harmonie, s. 253—265. [4] Traité d'Harmonie, I- III.

W podręczniku propedeutyki muzycznej lub tak zwanych zasad muzyki Auguste Serieyx[1] poświęca uwagę ruchowi melodycznemu, podaje pewne stałe zwroty melodyczne, formułuje zasadę ciągłości melodycznej (s. 92), określa linję melodyczną (s. 93) i analizuje jej powstawanie.

W przeciwieństwie do ostatnio wymienionych dzieł, w których mówi się już o „ruchu“ melodycznym, o „linji“ melodycznej, Paul Rougnon w „Encyclopédie de la Musique“[2] starym sposobem XVIII w. zajmuje się przedewszystkiem ekspresywnym charakterem interwałów melodycznych, omawia poza tem ornamentykę melodyczną, lecz w definicji swej określa melodję jeszcze tylko jako następstwo tonów *(...la mélodie consiste dans la succesion de sons isolés,* s. 349).

Z najnowszej literatury francuskiej dzieło Charles Koechlin'a[3] ogranicza się do omówienia tonów tak zwanych obcych harmonji.

Podobnie jak w przytoczonych tu dla przykładu dziełach francuskich, rzecz przedstawia się w rozmaitych innych podręcznikach harmonji, tak dawniejszych, jak i nowszych. To też z cytowania dalszych przykładów możemy zrezygnować. Wspomnieć jeszcze należy tylko Henryka Schenkera[4], który dobitnie podkreśla znaczenie motywu melodycznego jako pomysłu, podstawy wszelkiego tworzenia muzycznego.

W estetyce melodyka wchodzi w sferę badania przy określaniu ekspresywnych, uczuciowych i obrazowych, walorów muzyki. Ponadto znajdujemy tu próby definicyj melodji, teorję interwałów melodycznych i skal, a także określenia stylistycznych różnic w historycznym rozwoju melodji.

I tak naprzykład: William Pole[5] określa melodję w sposób ten sam, co wyżej cytowani autorowie *(melody... consists...*

[1] Cours de Grammaire Musicale. [2] II-e Partie, I-e Volume: Principes de la Musique. [3] Traité de l'Harmonie, I, III. [4] Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. I: Harmonielehre. [5] The Philosophy of Music. 6 ed.

of a series of single musical sounds taken in succession); omawia fizykalno-matematyczne teorje interwałów i skal, a ponadto stwierdza brak dostatecznych studjów analitycznych, które mogłyby stworzyć podstawę do charakterystyki konstrukcji melodji.

Podobnie rzecz przedstawia się w innych estetykach, naprzykład Charles Lalo [1], Ernesta Closona [2] i t. d. Gwido Adler [3] patrzy na melodykę z punktu widzenia historycznego, stwierdzającego różnice stylistyczne w jej rozwoju. Feliks Auerbach [4], przeprowadzając paralele między muzyką a sztukami plastycznemi, nie wychodzi poza twierdzenia, jak potoczne już dawniej powiedzenie, że „melodja jest harmonją rozwiązaną w czasie", określa dalej melodję jako następstwo tonów uregulowane temi samemi prawami, co ich współistnienie, wreszcie, badając stosunek melodji do harmonji, zwraca uwagę na sprzeczność między przyrodniczą a historyczną interpretacją tego stosunku: fizyka za pierwotny uznaje dźwięk złożony, harmonję, — z harmonji wywodząc melodję; historja natomiast stwierdza istnienie melodji, jako pierwotnego stadjum muzyki, przed harmonją, będącą dopiero dalszem stadjum rozwoju sztuki muzycznej [5].

Powyższy przegląd literatury, jakkolwiek ograniczony do kilku dzieł bardziej znamiennych, wystarcza już do stworzenia ogólnego obrazu obecnych badań w zakresie melodyki. Dalecy jeszcze jesteśmy od stworzenia ogólnej teorji melodji, lub choćby zamkniętego, konsekwentnie zbudowanego systemu melodyki. Niemniej w latach ostatnich, zwłaszcza w literaturze niemieckiej, melodyka coraz częściej staje się przedmiotem badań specjalnych.

Badania te idą w dwu kierunkach. Jedne, biorąc źródło swe z teorji Hermanna Helmholtza [6], kierują

[1] Esquisse d'une Esthétique musicale scientifique. [2] Esthétique musicale. [3] Der Stil in der Musik. [4] Tonkunst und bildende Kunst. [5] Źródło tych twierdzeń znajduje się w dziele Helmholtza i w rozprawach Capellena; por. niżej. [6] Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, wyd. 5.

się ku uzasadnieniu zjawisk melodycznych i zbudowaniu teorji melodji. Drugie, wychodząc z analizy dzieł muzycznych, zmierzają do ustalenia pewnych prawidłowości w dziedzinie zjawisk muzycznych, których cechą, równorzędną z harmoniką i rytmiką, jest także melodyka.

Wśród teoretyków pierwszego kierunku wymienić należy Georga Capellena [1] i Hugona Riemanna [2]. Wśród drugich na pierwszem miejscu Hugona Riemanna [3], będącego właściwym twórcą tego kierunku, a dalej Ernesta Kurtha [4], Ernesta Tocha [5], Ernesta Hoffmanna [6] a wreszcie Victora Goldschmidta [7]. Wspomnieć również należy o pracy Hermanna Kellera [8], która pośrednio odnosi się do zagadnień melodycznych, niemniej jak Hansa Mersmanna [9].

Dla naszego zagadnienia, to jest melodyki Chopina, mają znaczenie tylko dzieła drugiej grupy. Celem bowiem naszego badania jest opis zjawisk melodycznych w muzyce Chopina, wykrycie ich cech charakterystycznych i ustalenie typów tych zjawisk. Innemi słowy: zbadanie melodyki Chopina pragnie stać się przyczynkiem do określenia indywidualnego stylu jego muzyki.

W badaniach moich znaczenie istotne mają teorje Kurtha i Mersmanna.

[1] Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. — Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle. — Harmonielehre. [2] Grundlinien der Musik-Aesthetik. [3] Grundriß der Kompositionslehre, I—II. Große Kompositionslehre. I—III. [4] Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie. [5] Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie. [6] Das Wesen der Melodie, I. Teil. [7] Materialien zur Musiklehre, I—II. [8] Die Musikalische Artikulation, insbesondere bei Joh. Seb. Bach. [9] Angewandte Musikästhetik.

Nie zrywając z porównawczem badaniem historycznem, zbliżam się do dzieła muzycznego, będącego przedmiotem badania, jako do zjawiska muzycznego. Określam je jako zjawisko złożone, dokonywające się w czasie. Cechą zjawisk tego typu jest stawanie się, dokonywanie[1], w przeciwieństwie do zjawisk przestrzennych, których cechą jest istnienie. Zjawiskiem równocześnie czasowem i przestrzennem może być tylko ruch. Ruch bowiem nie istnieje, lecz dokonywa się w czasie i w przestrzeni.

Zjawisko muzyczne jest ruchem, dokonywającym się w czasie.

Ze względu na swe cechy fizykalne zjawisko muzyczne jest zjawiskiem dźwiękowem. Elementem jego jest dźwięk muzyczny. Aby jednak powstać mogło proste zjawisko muzyczne, konieczne jest współistnienie lub następstwo dźwięków muzycznych. Współistnienie dwu dźwięków stwarza interwał współbrzmiący, elementarne zjawisko harmoniczne. Następstwo dwu dźwięków stwarza motyw, elementarne zjawisko melodyczne i rytmiczne. Jeden i tylko jeden dźwięk pozostaje zawsze tylko zjawiskiem dźwiękowem, fizykalnem; nie jest nigdy zjawiskiem muzycznem.

[1] Podobne stanowisko zajął w wydanej świeżo pracy p. t. Melodielehre (Leipzig 1929) Waldemar Woehl. Zaznacza on wyraźnie, że treść jego książki stanowią „wskazówki do słuchania muzyki jako ruchu, stawania się...“ a nie jako „sumy tonów“ (s. 1—2). Przystępując zaś do rozważań swoich stwierdza, że czasy obecne wypisały na sztandarze słowo „melodja“, że jako program przyjęły „naukę o melodji“ (s. 1). „Czasy“ znaczyć tu może oczywiście tylko: „współczesna teorja muzyczna“, na co również zwróciłam powyżej uwagę, wskazując na ożywienie się badań w zakresie melodyki w latach ostatnich.

Po ustaleniu tego pierwszego warunku zjawiska muzycznego, nasuwa się jako pytanie najbliższe kwestja, czy jakiekolwiek dwa dźwięki zdolne są do stworzenia zjawiska muzycznego. Odpowiedź na to pytanie musi być przecząca. Nie każde dwa dźwięki muzyczne, czyto współistniejące, czy następujące po sobie, tworzą zjawisko muzyczne. Konieczne jest spełnienie pewnych jeszcze dalszych warunków. Rozpatrzmy je wprzód na dwu dźwiękach współbrzmiących.

Samo współistnienie zaprzecza definicji zjawiska muzycznego jako ruchu, to jest stawania się. W tem współistnieniu przeto, które samo w sobie nie jest ruchem, musi być zawarta tendencja ruchu: nazwijmy ją energją potencjalną[1] lub napięciem[2] interwału współbrzmiącego. Eksperymentalnie możemy się przekonać, że dwa dźwięki, tworzące interwał prymy lub oktawy, przedstawiają stan obojętny, stan spoczynku: brak im napięcia, ich energja potencjalna równa się zeru. Ten sam stan przedstawia kwinta czysta. Interwały zatem, które ze względu na liczbę drgań wyrażają się stosunkami trzech najmniejszych liczb pierwszych (1:1, 1:2, 2:3), można warunkowo tylko uznać za zjawiska muzyczne, mianowicie, o ile z tem, co je poprzedza, a więc z innem zjawiskiem prostem, tworzą one zjawisko złożone.

Inaczej przedstawia się współbrzmienie kwarty, tercji i seksty, sekundy i septymy oraz wszelkich innych interwałów t. zw. dysonujących, „zwiększonych“ lub „zmniejszonych“ w stosunku do któregokolwiek z interwałów powyższych, a także prymy, oktawy i kwinty.

[1] Kurth E., Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts, s. 68. [2] Mersmann H., Versuch einer Phaenomenologie der Musik, s. 226. — Angewandte Musikästhetik, s. 27 i n.

Znów eksperymentalnie można się przekonać, że istnieje wyraźna tendencja tercji wielkiej do przejścia na kwartę czystą, tercji małej do przejścia na sekundę, septymy do przejścia na oktawę i t. d. czyli innemi słowy: współbrzmienia te posiadają napięcie, które przemienia się w ruch. Ruch ten może mieć jeden tylko etap, naprzykład przejście septymy na oktawę, na którym następuje wyładowanie się napięcia, stan spoczynku; może także przebiegać kilka etapów, naprzykład przejście tercji małej przez sekundę na prymę, do punktu wyładowania się napięcia.

Sam stan napięcia nie jest jeszcze cechą wystarczającą zjawiska muzycznego. Dopiero napięcie i wyładowanie się napięcia określa zjawisko muzyczne całkowicie.

Analogicznie wywieść da się te same cechy zjawiska muzycznego, rozpatrując następstwo dwu tonów. Napięcia interwałowe i tu zatrzymują nadal swoje znaczenie. Przyłącza się do nich wszakże ponadto stosunek wartości czasowych i akcentacyjnych, czyli cechy rytmiczne.

Utwór muzyczny, pojęty jako zjawisko muzyczne, przedstawia się jako szereg napięć i wyładowań, następujących po sobie, a potęgujących się bądź przez zgodność, bądź przez przeciwieństwo, czyto w kierunku dodatnim (wzmaganie się napięcia), czy też w kierunku ujemnym (opadanie napięcia). Takie złożone zjawisko, dokonywające się w czasie, istnieje jako całość tylko dzięki pracy wyobraźni i pamięci naszej, które łączą zjawiska proste z sobą, porządkując i układając je w pewne stosunki przy pomocy wyobrażeń przestrzennych. Stąd tak częste przyrównywanie muzyki do architektury, stąd graficzna interpretacja melodji, jakkolwiek obie sztuki: muzyka i architektura, są w istocie swej biegunowo różne.

W każdem złożonem zjawisku muzycznem współistnieją melodja, rytm i harmonja, jako elementy pierwszorzędne, oraz tempo, siła i barwa, jako elementy wtórne[1]. Na podstawie tego wyróżnienia elementów można obserwować i badać teoretycznie każde zjawisko ze względu na którąś jego cechę, nie zrywając wszakże naturalnego a organicznego związku między elementami. Rozpatrując pewną kompozycję jako zjawisko meliczne, rytmiczne, harmoniczne, agogiczne lub dynamiczne, badamy jego melodykę, rytmikę, harmonikę, agogikę lub dynamikę. Zbadanie wszystkich tych cech we wzajemnem współdziałaniu ich napięć daje dopiero w sumie zbadanie całego zjawiska.

W ten sposób pojęta analiza dzieł muzycznych jest niezmiernie mozolna. Ponieważ jednak każde zjawisko da się przy pomocy metod tej analizy określać pewnemi miarami (np. miarami napięcia interwałowego są: wielkość interwału, kierunek, siła stapiania się obu tonów), przeto może ona zczasem wytworzyć ścisłe, objektywne sprawdziany, których brak jest dotychczas przyczyną posługiwania się w krytyce „wrażeniem“.

Badanie muzyki, oparte na zasadach powyżej naszkicowanych, może obrać sobie różne zadania częściowe. Może więc zwrócić się do zjawisk jednej tylko kategorji, naprzykład zjawisk melicznych, a i te śledzić może jużto w dziełach jednego kompozytora, jużto porównawczo w dziełach różnych kompozytorów jednej epoki. Wyczerpująca jednak monografja dzieł jednego kompozytora objąć musi wyniki szczegóło-

[1] Wójcikówna Br., Szkice muzykologiczne, s. 81—82.

wych badań w zakresie zjawisk muzycznych wszystkich wymienionych typów. Musiałaby zatem zająć się zosobna, lecz syntetycznie, zjawiskami melicznemi, rytmicznemi, harmonicznemi i t. d. Ogólna synteza wyników, która ustali typy korelacji tych zjawisk, zdoła dopiero zamknąć w sobie te wszystkie cechy odrębne, które określają styl kompozytora, czyli zbliży się do odkrycia cech istotnych jego twórczości.

Mimo istnienia kilkudziesięciu monografij ogólnych i szeregu prac szczegółowych, poświęconych dziełom Chopina[1], monografji jego stylu indywidualnego dotychczas nie mamy.

W badaniu melodyki Chopina, które pragnie ująć cechy odrębne stylu chopinowskiego jedynie tylko na podstawie zjawisk melicznych, wyróżniam szereg zagadnień szczegółowych; prowadzą one do sformułowania i rozwiązania zagadnienia linji melodycznej Chopina, jej powstawania i jej typów. Punktem wyjścia do wszystkich dalszych rozważań jest zbadanie ornamentyki, jako cechy najbardziej istotnej w melodji Chopina. Jej też poświęcone są pierwsze rozdziały pracy, stanowiące odrębną i samoistną całość.

[1] Por. Skorowidz bibljograficzny.

I. ZAGADNIENIE ORNAMENTYKI W MELODYCE CHOPINA

Wyrazy „ornamentyka“ i „ornament“, używane w terminologji muzycznej, uważane bywają pospolicie za symbol pojęć „zdobnictwa“ i „ozdobnika“. Skoro więc mówi się o melodycznym ornamencie lub o melodycznej ornamentyce, myśli się zazwyczaj o pewnych zwrotach melodycznych, stanowiących tylko ozdobę melodji, wzbogacających ją i upiększających, a zatem drugorzędnych, a nie istotnych. Takie rozumienie ornamentu melodycznego obejmuje wszakże jeden tylko jego gatunek, a mianowicie samodzielne, z melodją niekiedy wtórnie złączone zwroty zdobnicze (jak np. w warjacji ornamentalnej), których historję śledzić można w europejskiej muzyce artystycznej od jej zarania niemal, i to zarówno w muzyce wokalnej, jak instrumentalnej. Ale znaczenie ornamentu jest głębsze. Ornament melodyczny niezawsze jest tylko ozdobnikiem. W pewnych warunkach jest on tworzywem melodji.

Ornamentyka melodyczna jest tak dawna, jak dawna jest muzyka sama. Istnieje też wszędzie, gdzie istnieje muzyka. W europejskiej muzyce artystycznej już najdawniejsze śpiewy Kościoła chrześcijańskiego, dowodzą ozdabiania gregorjańskiego *cantus firmus*. W epoce zaś tak zwanego dyskantu improwizatorskie praktyki śpiewaków doprowadziły do takiej przesady

w ozdabianiu melodyj kościelnych, że zakaz papieski zabronił surowo w r. 1322 posługiwania się w kościele techniką śpiewania improwizatorskiego *(contrapunto alla mente, déchant sur le livre)*, która zniekształcała śpiew kościelny [1]. Jak bujnie rozwinęła się ornamentyka w najdawniejszej swej formie, to jest w formie dyminucji czyli rozdzielania wartości rytmicznie dłuższych na szereg wartości krótszych, dowodzą nietylko zachowane dzieła muzyczne, lecz także traktaty teoretyków włoskich, angielskich, niemieckich, francuskich, od XVI do XVIII w., kodyfikujące zasady sztuki ozdabiania. Ornamentyka wokalna i instrumentalna, która zrazu zawisła była od indywidualnych zdolności improwizatorskich wykonawcy, a stopniowo uświęcona tradycją przybrała pewne stałe formy, została w XVII i XVIII w. ujęta w osobne znaki semantyki ornamentalnej.

Ten rozwój ornamentyki przedstawiają w swych dziełach, poświęconych ornamentyce muzycznej, Edward Dannreuther i Adolf Beyschlag [2]. Źródłowe ich prace, oparte na traktatach dawnych teoretyków, streszczając lub cytując odnośne ustępy z ich pism, dają obraz rozwoju ornamentu w ściślejszem znaczeniu, to jest ornamentu jako ozdobnika.

W tem samem znaczeniu jest ornament przedmiotem studjów tak ogólnych, np. Hardinga, Neri'ego [3],

[1] Beyschlag Adolf, Die Ornamentik der Musik, s. 7. Combarieu Jules: Histoire de la Musique, t. I, s. 383. Riemann Hugo, Handbuch der Musikgeschichte, t. II/1, s. 18 podaje rok 1324. [2] Dannreuther Edward, Musical Ornamentation, I—II. Beyschlag Adolf, Die Ornamentik der Musik. [3] Harding H. A., Musical Ornaments. Neri Alvaro, Degli Abbellimenti Musicali.

jak i specjalnych, zajmujących się ornamentyką w dziełach jednego lub kilku kompozytorów. Należy wymienić tu prace takie, jak: Ernesta Dawida Wagnera [1], opartą na dziełach Filipa Emanuela Bacha *(Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,* 1753*)*, Marpurga *(Anleitung zum Clavierspielen,* 1755*)*, Leopolda Mozarta (*Violinschule,* 1756) i Türka (*Clavierschule,* 1789), a omawiającą przedewszystkiem wykonanie ozdobników Händla, Jana Sebastjana Bacha, Haydna, Wolfganga Mozarta i Beethovena; Jane Arger [2] — o wokalnej ornamentyce francuskiej XVIII w.; Ehrlicha [3] o ornamentyce fortepianowych dzieł J. S. Bacha i Beethovena; Schenkera [4] o ornamentyce fortepianowej Filipa Emanuela Bacha, zawierającą nadto przykłady z dzieł Haydna, Mozarta i Beethovena, oraz uwagi o ornamentyce Schumanna, Chopina i i.; wreszcie John Petrie Dunna [5], poświęconą wyłącznie ornamentyce Chopina.
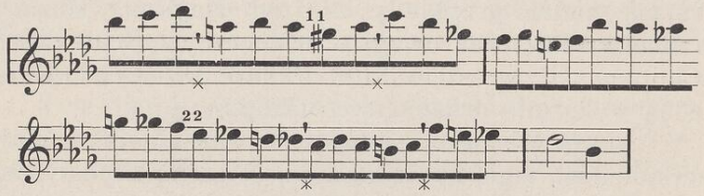
Autorowie prac specjalnych o ornamentyce mają świadomość tego, że ozdobnik jest cechą stylistyczną bądź epoki, bądź kompozytora jako indywiduum. Starają się więc znak, wyrażający figurę zdobniczą, rozwiązać zgodnie ze smakiem estetycznym epoki czy kompozytora, aby wykonawcy dzisiejszemu dać niezawodną wskazówkę do stylowego wykonania. Sama

[1] Wagner Ernst David, Musikalische Ornamentik. [2] Arger Jane, Les Agréments et le Rythme. [3] Ehrlich H., Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. — Die Ornamentik in Beethovens Klavierwerken. [4] Schenker Heinrich, Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken, umfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts und Beethovens. [5] Dunn John Petrie, Ornamentation in the Works of Frederick Chopin.

jednak świadomość znaczenia ornamentu jako czynnika stylistycznego nie sprowadziła cytowanych autorów dzieł o ornamentyce w głąb zagadnienia ornamentu jako istotnego tworzywa melodji. Gdzie niegdzie tylko uwaga jakaś, mimochodem rzucona, pozwala stwierdzić, że to drugie znaczenie ornamentu w tworzeniu się melodji wyczuwają, choć nie uświadamiają sobie jasno jego doniosłości.

Ponieważ interesuje nas ta sprawa wyłącznie w odniesieniu do Chopina, warto przytoczyć owe uwagi autorów o Chopinie piszących. I tak DANNREUTHER[1], cytując przykłady obiegnika, wskazuje Nokturn op. 9/1, w którym obiegniki wcielone są w linję melodyczną (przykład 1):

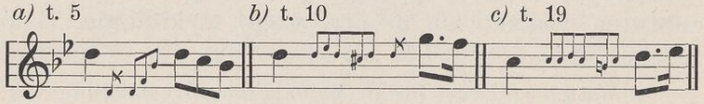
1.

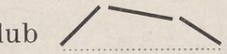


SCHENKER, cytując ozdobniki z Nokturnu op. 37/1, czyni słuszną uwagę, że ozdobniki te należy wprost uznać za melodję[2] (przykład 2 *a*, *b*, *c*):
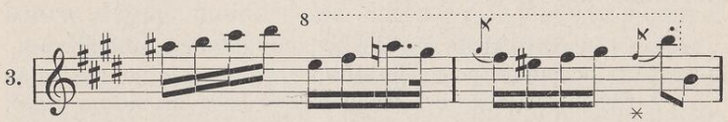
a) t. 5 *b)* t. 10 *c)* t. 19

2.
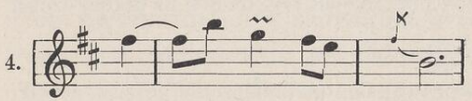


Porównując przykłady 2 *b* i 2 *c* z przykładem 1, widzimy, że zawarte w nich są zwroty identyczne, mianowicie obiegnik. Dlatego bliższym ujęcia istoty melodycznego znaczenia obiegnika zdaje się jest DUNN, które wogóle zaznacza, że wszystkie obiegniki Chopina mają znaczenie melodyczne[1]. Brak zupełny mordentu dolnego (odwróconego) tłumaczy DUNN szczególną predylekcją Chopina do linji melodycznej wznoszącej się, a następnie opadającej, którą symbolizuje graficznie  lub . Uważa on ten rysunek linji za pierwotną cechę melodyki Chopina[2]; cecha ta oczywiście wyklucza przeciwny sobie mordent (odwrócony). DUNN podaje również przykłady takiej apodżjatury, której nie można uważać za ozdobnik, lecz musi się ją uznać za integralny składnik melodji. Tak naprzykład w Finale Koncertu op. 11 (przykład 3) lub w Mazurku op. 33/4 (przykład 4) apodżjatury, zdaniem DUNNA, wcale nie są czystym ornamentem[3], lecz integralnie wchodzą w skład melodji[4]. Czuje się to natychmiast, gdy się je opuści. „Zagrajmy np. te dwa takty Mazurka — pisze DUNN[5] — opuszczając apodżjaturę: rezultat jest nonsensem".

3.



4.
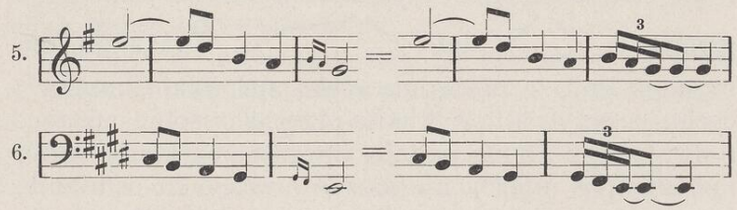


[1] Musical Ornamentation II, s. 166: *turns imbedded in the fioriture.* [2] Ein Beitrag zur Ornamentik, s. 9: *für Melodie kurzweg zu halten.*

[1] Ornamentation, s. 7: *Chopin's turns all possess melodic significance.* [2] ib., s. 16: *Chopin's primary melodic bias — his shibboleth, so to speak.* [3] ib. s. 41: *are not genuine orpaments at all.* [4] ib. s. 41: *but are integral to the melody.* [5] ib. s. 41: *the result is nonsense.*

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA

Widzi również Dunn, że tony toczka[1] bardziej wyraźnie wchodzą w skład melodji, niż tony innych ozdobników[2], i porusza kwestję, czy nie byłoby lepiej, gdyby Chopin był wcielił je do tekstu głównego, zamiast wypisywać je drobnemi nutkami. Naprzykład w Mazurkach op. 17/2 i 6/3 (przykłady 5 i 6):



Mimo tych słusznych zresztą uwag pozostaje Dunn — rzec można — na powierzchni ornamentu, nie analizując jego znaczenia głębszego dla melodyki Chopina. Jako pianista, wykonawca, ogranicza się do swego terenu; nie umie, czy też nie chce zagadnienia ornamentyki Chopina postawić w sposób ogólny, muzyczny. Ilustrują to dobitnie definicje ornamentu i jego cech, sformułowane przez Dunna:

1. Ornament składa się z jednej lub kilku nut zdobniczych, które bądź następują po nucie głównej, bądź też ją poprzedzają.
2. Ornament może być wykonywany bądź na mocną część taktu, bądź też antycypowany, to jest wykonany na słabej części taktu poprzedniego.

[1] Wyraz „toczek“ wprowadzam na oznaczenie pojęcia, zawartego w wyrazach: *coulé, slide, Schleifer*. Za łaskawą opinję fachową w sprawie utworzenia i zastosowania tego wyrazu składam na tem miejscu serdeczne podziękowanie p. dr. Kazimierzowi Nitschowi, profesorowi Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. [2] ib. s. 10: *are more pronouncedly integral to the melody*.

Wobec zagadnienia ornamentyki odrębne stanowisko zajął jedynie Robert Lach[1]. Dzieło jego, oparte na olbrzymim materjale historycznym i etnofonicznym, podaje historję rozwoju melopei, uwzględniając znaczenie ornamentu jako tworzywa melodji.

Na istotę ornamentu składają się — według Lacha — trzy momenty:

1. moment prymitywny,
2. moment estetyczny pierwotny,
3. moment architektoniczny czyli estetyczny w znaczeniu właściwem.

Pierwszy moment — to radość, jaką znajduje twórca w tworzywie materjalnem swej sztuki. A więc w muzyce radość, jaką daje rozkoszowanie się tonem, jednym, pewnym, ściśle określonym tonem. Stąd długie wytrzymywanie jednego tonu, którego brzmienie sprawia szczególną rozkosz; stąd jego powtarzanie; stąd opisywanie go przez tony sąsiednie, ku niemu ciążące i do niego ustawicznie powracające.

Drugi moment — to umiłowanie ładu i symetrji, stąd w muzyce umieszczanie ornamentu w miejscach, które dzielą melodję na człony symetryczne.

Trzeci wreszcie moment wyraża zależność między punktem umieszczenia ornamentu a tektoniką całości. Ornament znajduje się tylko w tych miejscach, o których uwydatnienie w szczególności idzie. A więc w muzyce — w sąsiedztwie punktów ciężkości, w punktach szczytowych linji melodycznej, w kadencjach, na t. zw. mocnych częściach taktu.

Te trzy momenty, które Lach wyróżnia jako cechy, określające ornament wogóle, niezawsze występują

[1] Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Beiträge zur Geschichte der Melodie.

w równowadze. Śledząc historyczny rozwój melodji, spostrzec możemy przewagę pierwszego z nich na niekorzyść dwu innych, bądź dwu pierwszych na niekorzyść trzeciego, bądź wreszcie przewagę trzeciego na niekorzyść dwu pierwszych.

Czyto filogenetycznie, czy ontogenetycznie — stadjum najniższe charakteryzuje moment prymitywny. A więc w melodjach ludów pierwotnych, w melodjach dziecięcych, owo rozkoszowanie się tonem, wyrażające się w długiem jego wytrzymywaniu, w powtarzaniu go raz po raz, lub w uporczywem powracaniu do niego, występuje bardzo wybitnie.

W muzyce ludowej, obok momentu prymitywnego zaznacza się wyraźnie moment estetyczny pierwotny. Symetrja melodyj ludowych ma w nim swe źródło.

W muzyce artystycznej, i to w miarę im bliżsi jesteśmy muzyki nowoczesnej, przewagę osiąga moment trzeci, architektoniczny. Ornament wstępuje w służbę konstruktywnego planu dzieła sztuki. Staje się środkiem profilacji[1], środkiem, dzięki któremu szczytowe punkty melodji nabierają szczególnej wagi.

Ornament, jako zjawisko meliczne, opiera się o moment rytmiczny, którego najwcześniejszą formą jest dyminucja. Prymitywne wytrzymywanie tonu przeobraża się w powtarzanie jednego tonu w wartościach coraz to krótszych. Leży w tem źródło tremola. Złączone z dyminucją sięganie do sekundy górnej lub dolnej tonu powtarzanego stworzyło tak zwaną apodżjaturę to jest przednutkę długą i krótką i stało się początkiem trylu. Periheletyczne zwroty prymitywne stworzyły obiegnik.

[1] Lach, ib. s. 6.

Te trzy główne formy ornamentu melodycznego, kostniejące w pewne stałe formuły, względnie formy wyższe, powstałe z ich złączenia, śledzić można w melodyce od czasów najdawniejszych aż po najnowsze. Obficie zebrany materjał do studjum tego rodzaju zawierają wspomniane powyżej dzieła o ornamentyce muzycznej. Poddostatkiem również znajdzie się u Dannreuthera, Beyschlaga, Hardinga i i. przykładów dzieł Chopina. Rozpatrzenie wszakże kilku typów ornamentu Chopina, zawarte w tej literaturze, mogłoby być jedynie podłożem do rozwinięcia zagadnienia ornamentu jako tworzywa melodyj Chopina.

Zagadnienie to rozpatrzyć należy z dwu stron. Po pierwsze, idzie o wykazanie, o ile ozdobnik w postaci swej, ujętej w znaki konwencjonalne, względnie melizmat, oznaczony drobnemi nutami, wchodzi integralnie w skład melodji, tak że opuszczenie go byłoby niemożliwe. Po wtóre, idzie o wykazanie, że zwroty ornamentalne, nieoznaczane już znakami konwencjonalnemi, stały się istotnym składnikiem melodji, uległszy resorpcji przez linję melodyczną. Zjawisko resorpcji ornamentu na rzecz rozwoju linji melodycznej jest w melodji Chopina tem więcej interesujące, że, jak wiadomo, Chopin posługuje się wydatnie ornamentem w ścisłem znaczeniu ozdobnika. Współistnieje więc u niego ornament w obu znaczeniach. Rozpatrzyć zatem należy również stosunek ornamentu w znaczeniu ściślejszem do ornamentu w znaczeniu tworzywa melodji. To znaczy: idzie o stwierdzenie, czy w melodjach, zbudowanych ze zwrotów ornamentalnych, znajdujemy nadto ozdobniki, czy też ozdobniki są tym tylko melodjom właściwe, których motywy nie są ornamentalne.

*

Stwierdzenie korelacji obu gatunków ornamentu byłoby tem bardziej ważne, że według poglądów dotychczasowych te dwa gatunki ornamentu wykluczają się wzajemnie. LACH np. twierdzi, jakoby resorpcja ornamentu przez melodję występowała stale jako reakcja po epokach bujnego rozkwitu, nadużywania, a wreszcie skostnienia ornamentu w pewne schematyczne formuły zdobnicze. Taką resorpcję ornamentu widzi LACH już wyraźnie u Beethovena, jeszcze wyraźniej u Wagnera. Jest on według LACHA tym twórcą, który przez „usunięcie resztek semantyki ornamentalnej", jaką przekazała mu w puściźnie epoka klasyczna, „wcielił ornament całkowicie w melopeję" [1]. W rozważaniach swych LACH pomija Chopina milczeniem.

Także HUNEKER, pisząc o Brahmsie, który — jego zdaniem — podniósł arpedżjo do znaczenia integralnego składnika melodji, wspomina o Wagnerze, jako o tym twórcy, który to samo uczynił z innym zwrotem melodycznym, mianowicie z obiegnikiem [2]. Nie wspomina wszakże HUNEKER przy tej sposobności Chopina, mimo że jako autor dwu prac o Chopinie, zna niewątpliwie dobrze jego kompozycje.
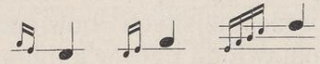
---

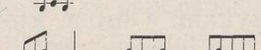
[1] *Namentlich ist es Richard Wagner, der mit der alten Verzierungssemantik... aufräumte und die Ornamente, indem er sie mit Ausnahme des Trillers und des einfachen kurzen Vorschlags ausschrieb, so der Melopöie gänzlich einverleibte.* l. c. s. 520, 521. [2] Huneker James, Mezzotints in Modern Music, s. 7: *Wagner did the same (i. e. has elevated it... to an integer of the melodic phrase) for the essential turn.*
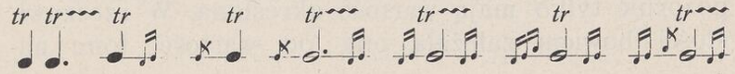
II. OZDOBNIKI CHOPINOWSKIE

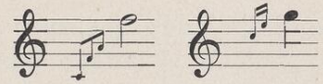
1. Podział

Przystępując do pierwszej części naszego zagadnienia, to jest do zbadania znaczenia, jakie w melodyce chopinowskiej ma ornament, jako ozdobnik właściwy, podzielimy ozdobniki Chopina na dwie kategorje. Pierwszą stanowią ozdobniki, wyrażone znakiem konwencjonalnym; drugą ozdobniki, wypisywane nutami drobniejszemi niż tekst główny. Wśród tej drugiej kategorji jedne ozdobniki znaczone są w sposób tradycyjny, inne — indywidualnie.
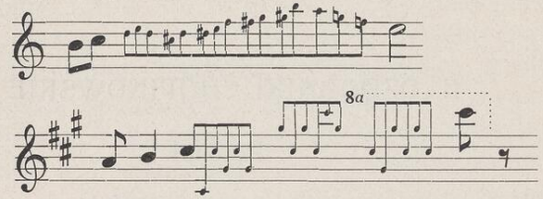
Ozdobniki znakuje Chopin w sposób następujący:

1. przednutka: a) długa *(cambiata)* ♩ lub ♪
   b) krótka *(acciacatura)* ♩ lub ♪
   c) podwójna 
2. toczek 
3. mordent ~  *tr*
4. obiegnik ~ (𝆔) 
5. tryl:



6. arpedżjo 

7. ornamenty indywidualne:



Pokolei każdemu z nich osobno poświęcimy uwagę.

2. Przednutka

Mówiąc o przednutce *(appoggiatura)* w melodyce Chopina, mamy na myśli zawsze tylko przednutkę krótką, nawet jeśli tę nazwę wyróżniającą pomijamy. Niemal wyłącznie bowiem spotykamy się tu z jedną tylko formą przednutki, to jest przednutką krótką *(acciacatura)*. Drugiej formy, to jest przednutki długiej *(cambiata)*, Chopin używa tylko wyjątkowo.

Teorja żadnego ozdobnika nie jest tak zawiła, zdaniem Beyschlaga, jak właśnie teorja przednutki. Ze znakowaniem tego ozdobnika spotykamy się dopiero bezpośrednio przed epokę Jana Sebastjana Bacha i Händla. We wcześniejszych bowiem epokach umieszczenie jej pozostawione było w zupełności uznaniu wykonawcy. Stopniowo oznaczano ją kreskami ━ lub ╾ i haczykami ˄ lub ˅, które — rzecz prosta — nie określały jej trwania. W początkach XVIII w. spotykamy już drobne nutki ♩, ♪, 𝅘𝅥𝅯, które jednak pozornie tylko mają wartość określoną. W rzeczywistości bowiem zależała ona od wartości tonu na-

stępującego. Pierwsze, choć bardzo ogólnikowe rozróżnienie długich i krótkich przednutek podaje Mattheson w r. 1739. Szczegółowo wypracowaną teorję przednutek zawdzięczamy dopiero Karolowi Filipowi Emanuelowi Bachowi (1753), który też żąda wyraźnego oznaczania wartości czasowej przednutek. Pod tym względem jest syn wielkiego Jana Sebastjana nowatorem. Jan Sebastjan Bach bowiem, podobnie jak i współczesny mu Händel, oznacza przednutki kreskami ukośnemi ━, ╾, łukami: pionowemi ( ) i poziomemi ⌣ ⌢, wreszcie drobnemi nutkami różnej wartości ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯, zgodnie z tradycją, przekazaną przez poprzedników. Początek XIX w. proklamował znak 𝅘𝅥𝅯 jako znak przednutki krótkiej. Jest to w zakresie semantyki ornamentalnej tego wieku zdobycz jedyna, która okazała się trwałą i usunęła wreszcie zamieszanie w znakowaniu tego ozdobnika, jakie panowało pod koniec XVIII w. i w pierwszych latach XIX w.

Nie wyda się też rzeczą dziwną, że przednutka długa zniknęła całkowicie z arsenału znaków ornamentalnych XIX w. Jest to zupełnie jasne, jeśli rozważy się rozwój harmonji dysonansowej w ciągu XVIII w. i na przełomie w. XIX. Wobec nowych pojęć harmonicznych przednutkę tę, będącą zwykle dysonansem akcentowanym, śmiało wypisywano znakami normalnemi, jako ton wchodzący w skład melodji i harmonji. Według pojęć zaś harmonicznych XVII czy nawet XVIII w. starano się przez typograficzne odróżnienie dysonansowi temu nadać znaczenie drugorzędne i łudzono się, że tym sposobem nie narusza się surowych zasad składni muzycznej. Przypuszczenie takie, wyra-

żone przez BEYSCHLAGA [1], pozwala na znalezienie dość silnych argumentów, by można było wypowiedzieć je w formie twierdzenia.
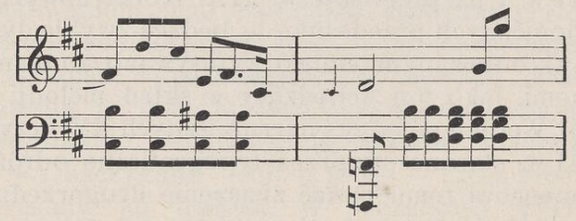
Przednutka długa

W podanem powyżej zestawieniu znaków zdobniczych Chopina oznaczyliśmy przednutkę długą znakami ♩ i ♪, krótką zaś tak właściwym jej według pojęć dzisiejszych znakiem 𝅘𝅥𝅯, jak i ♩, który dziś pospolicie uważa się identycznie ze znakiem ♪ tylko za symbol przednutki długiej. Mniemanie takie jest błędne, mimo że jest ogólnie przyjęte.

Zwraca na to również uwagę BEYSCHLAG, ilustrując brak uzasadnienia przykładami z dzieł Beethovena. Z przykładów tych okazuje się, że często błąd sztycharski lub błędne odczytanie rękopisu stworzyło błędną interpretację tej czy owej przednutki.

Interpretacja znaczenia przednutki nie jest bynajmniej rzeczą drobną, szczegółem drugorzędnym. Aby wyjaśnić znaczenie przednutki długiej w muzyce Chopina, rozważmy jako przykład następujący fragment z Poloneza fantastycznego op. 61:

8.



Według tradycji i dzieł teoretycznych, z których dla muzyki fortepianowej dzieło FILIPA EMANUELA

[1] l. c., s. 104.

BACHA ma w zakresie ornamentyki wartość klasyczną, przednutka długa, umieszczona przed nutą dwuwartościową, jak w tym właśnie przykładzie, zajmuje połowę jej wartości. Gdybyśmy więc zastosowali tę teorję do przytoczonego fragmentu, rytmika jego przedstawiałaby się w sposób następujący:

9.



Aby zbadać, czy teorja w tym wypadku nie zawodzi, poddajmy rytmikę naszego przykładu analizie.

Punktowanie ostatniej ósemki w trioli, należącej do odbitki motywu, zwiększa wagę końcówki d^1. Choć końcówka ta jest męska, a więc ze względów metrycznych akcentowana, to jednak dzięki rytmice poprzedzającej trioli nabiera siły jeszcze większej. Przeciwstawmy chopinowskiej formie motywu:

10.



formę taką:
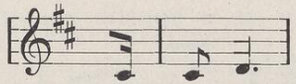
11.



Zestawienie to pozwala ująć znaczenie punktowania ostatniej trioli w sposób bezpośrednio oczywisty.

Dążność tonu *cis*^{1} jako prowadzącego do d^1 staje się wskutek punktowania poprzedniego *fis*^{1} tak silna, że odroczenie przejścia *cis*^{1} na d^1 (gdyby *cis*^{1} powtórzone było jako przednutka w wartości ćwierćnuty) stworzyłoby sprzeczność między zamierzeniem a jego zrealizowaniem. Wykonanie zatem motywu według interpretacji pierwszej:  musi upaść.

Dunn, który przednutkę tę cytuje[1], nazywa ją przypadkiem wątpliwym. Zaznacza, że możnaby ją wykonać jako ćwierćnutę (a więc w sposób wyżej podany), lecz skłania się sam do interpretowania jej jako ósemki:

12. 

...we feel — pisze — *that it ought to be played as a quaver, althought we can advance no argument in support of this* („...czujemy, że powinna być grana jako ósemka, chociaż nie umiemy podać na dowód tego żadnego argumentu").

Ten sam wzgląd na rytmikę, który wysunęliśmy jako argument przeciwko pojęciu przednutki *cis*[1] jako nuty o wartości ♩, skłania nas przeciwko przyznaniu jej także wartości ♪. I w tym bowiem wypadku punktowanie *fis*[1] w odbitce motywu byłoby ograbione ze swej racji bytu.

Jeśli bowiem końcówka motywu *d*[1] ma mieć swą siłę (a na to właśnie wskazuje rytm punktowany w odbitce), to przednutka *cis*[1], wyrażona znakiem ♩, może mieć co najwyżej wartość równą nucie poprzedniej, a więc wartość szesnastki. Motyw zatem przedstawiałby się w formie:

13. 
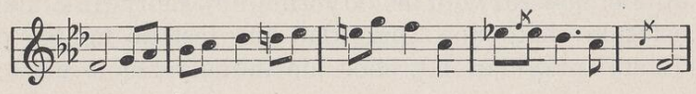
Użyliśmy powyżej określenia „co najwyżej". Mogłoby ono nasunąć podejrzenie, że wartość omawianej przednutki mogłaby być mniejsza, naprzykład równa trzydziestodwójce lub jeszcze mniejsza. Wciągnięcie

[1] l. c., s. 42.
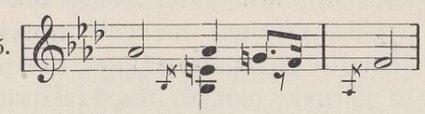
wszakże w sferę rozważań kontekstu, to jest poprzedzających ten motyw i następujących po nim szesnastkowych motywów o charakterze łącznikowym, tłumaczeniu takiemu się sprzeciwia. Motyw bowiem, o który idzie, jest wśród szeregu nowych motywów niejako cytatem z tematu głównego. Choć nie jest to cytat dosłowny, to jednak motyw ten, zarówno sam, jak i rytmika akordów mu towarzyszących, są przypomnieniem poloneza. W całym ustępie, stanowiącym epizod modulujący, o wzmożonej agogice, motyw nasz, będący chwilą spoczynku, po którym ruch jeszcze bardziej niepohamowanie się wzmaga, jest jakby refleksem tematu, od którego improwizacja coraz dalej odbiegła, dążąc ku myślom nowym, po których znów do tematu pierwszego powróci.

Jeśli przeto zważy się te okoliczności, to jest kontekst, w którym ukazuje się motyw zupełnie od niego różny, oraz pokrewieństwo tegoż motywu z tematem, to wówczas wydaje się rzeczą konieczną przyjęcie w nim punktu ciężkości na tonie *d*[1], jako na końcówce, o ile wartość estetyczna tego motywu ma być pełna. Skrócenie natomiast trwania przednutki do  lub wartości jeszcze mniejszej, odbierałoby motywowi jego znaczenie właściwe, to jest punktu spoczynku w ożywionym łączniku.

Na korzyść takiej interpretacji przemawia jeszcze pospolita w melodyce Chopina przednutka krótka, powtarzająca ostatni ton odbitki motywu przed przejściem na końcówkę. Przykłady takiej odbitki spotyka się co krok. Naprzykład w Mazurku op. 59/2:

14. 

Niezawsze jest przednutka taka tym samym tonem, co ton ostatni odbitki. Często, jak naprzykład w Nokturnie op. 55/1:

15. 

przednutka jest tonem innym, co w przykładzie powyższym tłumaczy się łatwo tak względami melodycznemi, jak i harmonicznemi. W każdym wszakże wypadku jej znaczenie estetyczne jest podobne: przyczynia się do wzmożenia akcentu, spoczywającego na końcówce, którą poprzedza.

Reasumując, odwołujemy się raz jeszcze do podanej powyżej formy naszego motywu, w której rozmyślnie opuściliśmy punktowanie w ostatniej trioli w odbitce. Stwierdziliśmy na tej formie istotne znaczenie tego właśnie rytmu punktowanego w motywie i wykryliśmy jego znaczenie w melodji. Stwórzmy wszakże jeszcze inny warjant motywu chopinowskiego, mianowicie — pomińmy przednutkę:

16. 

Poprzednio przez usunięcie punktowania odebraliśmy motywowi — mówiąc przenośnią — jego duszę, jego życie. Pozostawiając motywowi pozorny tylko akcent (akcent metryczny), pozbawiliśmy go akcentu istotnego, wynikającego ze wzajemnego ustosunkowania tonów do siebie w rozwoju melodycznej linji motywu. Zmiana ostatnio dokonana (przykład 16) jest do tamtej podobna (przykład 11), choć nie indentyczna z nią.

W obecnej formie ton akcentowany d^1, wartości półnuty, poprzedzony jest tonem cis^1, wartości szesnastki, z natury swej dążącym ku niemu melodycznie. Bezwzględny stosunek trwania obu tych tonów, wyrażający się liczbowo jak 1 : 8, wypada wskutek silnej dążności melodycznej *cis* ku *d* na niekorzyść *cis*. To też względna ocena tego stosunku wyraziłaby się ułamkiem mniejszym niż 1/8. Stąd *cis* mija prawie niepostrzeżenie, gdyż samo melodycznie dąży ku *d*, które ze swej strony ściąga je znów ku sobie swą wartością rytmiczną, wchłania je niejako w siebie, gdyż jest silniejsze nietylko rytmicznie, lecz także harmonicznie. Powstaje stąd dysproporcja, zmniejszająca estetyczną wartość motywu.

Aby wartość ta zachowała się w całej pełni, konieczne jest powtórzenie tonu *cis*, jako przednutki, w formie powyżej już podanej, to jest w wartości . To drugie *cis* należy do motywu, wchodzi w skład melodji. Dzięki niemu akcent, padający na d^1, staje się tem silniejszy, że dwukrotne powtórzenie tonu cis^1, przy naturalnej jego dążności do przejścia na d^1, opóźniając wejście d^1, dążność tę jeszcze bardziej wzmaga.

Rozważone przez nas względy rytmiczne skłoniły nas do przyznania omawianej przednutce wartości ; względy melodyczne wskazały integralną jej przynależność do motywu. Do nich przyłącza się jako trzeci argument wzgląd harmoniczny.

Wykonanie cis^1 jako przednutki wartości czyto ćwierćnuty, czy ósemki, pociągnęłoby za sobą następstwo kwinty zwiększonej *(f-cis¹)* i oktawy *(d-d¹)*, w tym motywie przykre, brzydkie i zapewne przez kompozytora niezamierzone. Szczególnie jaskrawo wy-

stępowałoby ono właśnie w interpretacji DUNNA, według której *cis*[1] ♩ = 𝅘𝅥𝅮.

Poddaliśmy jeden z niewielu u Chopina przykładów przednutki tak zwanej długiej szczegółowemu omówieniu nie z tej przyczyny, jakoby ten przypadek był niezwykłem jakiemś zjawiskiem. Szło nam o wskazanie metody, jaką zastosować należy w przypadkach wątpliwych, by gatunek przednutki określić.

W pewnych razach bardzo ważną, niezawodną pomoc oddać może porównanie wątpliwego miejsca z innemi odpowiedniemi miejscami tekstu. Wnioski z takiego porównywania wysnute będą miały — rzecz prosta — większy stopień prawdopodobieństwa, niż wnioski, którym brak w przesłankach spostrzeżeń porównawczych, jak to ma miejsce w cytowanym i omówionym wyżej przypadku.

Prócz cytatu DUNNA z op. 61 podaje jeszcze DANNREUTHER[1] dwa przykłady *cambiaty* (Preludjum op. 28/8, Nokturn op. 62), z których jedna wchodzi w skład kończącego akordu arpedżjowanego, druga zaś zjawia się w głosie środkowym towarzyszącym: jedna i druga jednak nie mają znaczenia melodycznego, mogą być przeto w rozważaniach naszych pominięte.

Wszyscy, nawet biografowie Chopina, nietylko wszyscy o kompozycjach jego piszący, uskarżają się na brak autentycznego wydania dzieł Chopina. Coraz to nowe wydania krytyczne, „poprawione“, jak z oburzeniem pisze CAMILLE SAINT-SAËNS w przedmowie do monografji EDWARDA GANCHE'A[2], coraz to bardziej
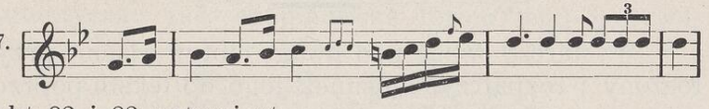
[1] l. c. II, s. 163. [2] Ganche Edward, Fréderic Chopin. Sa vie et ses oeuvres. O potrzebie krytycznego wydania dzieł Chopina por. także: Bronarski Ludwik, W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Chopina. Kwartalnik Muzyczny. 1928, 1.

oddalają nas od czystego tekstu chopinowskiego, podsuwając intencje obce w miejsce intencyj kompozytora. Nie mając dostępu ani do rękopisów, ani do pierwotnych wydań oryginalnych, posługuję się wydaniem MIKULI'EGO[1], włączając do porównania wydania: PUGNO (Universal-Edition), SCHOLTZA (Edition Peters), REINECKEGO (Breitkopf & Härtel) i MERTKEGO (Edition Steingräber). Jakkolwiek pospolicie wydanie Mikuli'ego uważane jest za miarodajne, to jednak studjum muzykologiczne, nie pianistyczne, wykrywa w niem błędy najrozmaitszego rodzaju. Zwracać na nie będziemy uwagę, o ile właśnie błędy te będą pozostawały w związku z rozpatrywanemi przez nas zagadnieniami melodyki.

Opierając się na tekście wydanym przez MIKULI'EGO, zacytuję jeszcze jeden przykład przednutki długiej u Chopina.
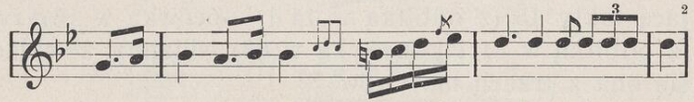
W Nokturnie op. 37/1, prawdziwej skarbnicy wszelkiego rodzaju ornamentyki chopinowskiej, takty 15 i 16 zapisane są u MIKULI'EGO w sposób następujący:

17.



takt 82 i 83 natomiast:

18.
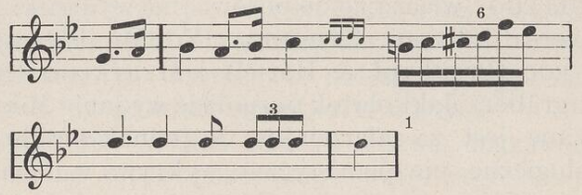


Zapisanie przednutki raz znakiem 𝅘𝅥𝅮, drugi raz 𝅘𝅥𝅯, nasunąć może dzisiejszemu czytelnikowi (który

[1] Fr. Chopin's Pianoforte-Werke, Bd. I—XV. Leipzig, Fr. Kistner. [2] W wydaniu Scholtza w obu miejscach (takt 15 i 16, t. 82 i 83) umieszczona jest przednutka krótka 𝅘𝅥𝅯, tak samo w wydaniu Mertkego.

wzrósł w tradycjach wieku XIX i uważa znak 𝆓 bez zastrzeżeń za znak przednutki krótkiej) wątpliwości, czy idzie tu o przednutkę długą, czy też krótką. Porównanie jednak tych dwu miejsc z taktami 31 i 32:

19.
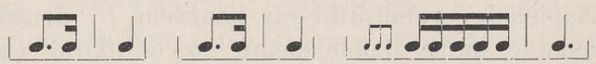


tłumaczy rzecz na korzyść przednutki długiej. Wersję więc pierwszą uznać należy za słuszną, wersję drugą za błędną.

Nie należy wszakże sądzić, że tylko ten jeden argument, napozór zewnętrznej analogji, służy na poparcie twierdzenia, że tak ostatni motyw taktu 15, jak i taktu 82, analogicznie do taktu 31, brzmi:

20.



Wystarczy wziąć pod uwagę motyw właśnie przytoczony i rozpatrzyć stosunek jego do tekstu poprzedzającego. Analizując całą frazę melodyczną, zajmującą takty 15 (z odbitką w 14 i końcówką w 16) i 82 (z odbitką w 81 i końcówką w 83), widzimy, że składa się ona z trzech motywów:
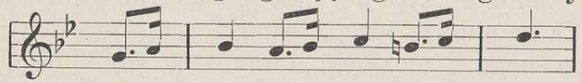


a *b* *c*

[1] U Reineckego i Mertkego zgodnie z Mikulim w przeciwieństwie do Scholtza.

przyczem motyw *b* jest progresją tonalną[1] motywu *a*.

Rola progresji albo sekwencji jest w melodyce chopinowskiej niezmiernie doniosła. Poświęcimy jej też uwagę osobno, jako jednemu z najważniejszych środków tworzenia melodji z motywów. Tu ograniczamy się do ogólnego jedynie zaznaczenia, że progresja krótkiego motywu (♪. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥), wznosząca się o interwał sekundy, wzmaga napięcie melodji, jużto przygotowując jej punkt szczytowy, jużto końcówkę, jak w naszym przykładzie. Końcówką tą jest tutaj d^2. Ku niemu, jako do swego celu, zdąża cytowana fraza, od g^1 począwszy. Zwróćmy wszakże uwagę na motyw *c*. W jego tonach słyszymy zmieniony rytmicznie motyw *a*. Gdybyśmy obnażyli go z tonów ornamentalnych i przystosowali jego postać rytmiczną do motywu *a*, otrzymalibyśmy trzykrotną progresję tego samego motywu:

21.
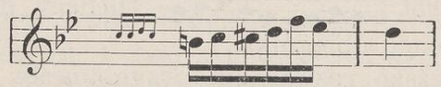


Autentyczna zaś, chopinowska forma tego motywu, czyto:

22.

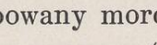


czy też:

23.

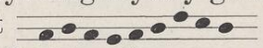


[1] Przeciwieństwem progresji tonalnej, która często, jak właśnie w naszym przykładzie, zmienia rodzaj interwałów, naginając się do tonacji, jest progresja modulująca, powtarzająca motyw dosłownie, bez żadnej zmiany w rodzaju interwałów; nazywa się ją także progresją mechaniczną (p. Kurth E., Romantische Harmonik, s. 303).

przedstawia charakterystyczną dla Chopina warjację motywu, w której ton główny (d^2) opisany jest ornamentem, łączącym w sobie trzy zwroty ornamentalne, mianowicie: antycypowany mordent (), toczek dolny () i toczek górny ().

Typowe dla melodji chopinowskiej jest w tem połączenie dwu toczków: pierwszy, wyszedłszy od tercji dolnej, kończy na tonie głównym, poczem melodja sięga ku tercji górnej, by znów opaść na ton główny. W ten sposób nietylko ton główny ujęty jest jakby w ramy swojemi tercjami *(h^1-d^2-f^2)*, lecz także sam interwał tercji odzywa się w tym zwrocie melodycznym.

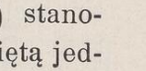
Tercja jest w melodyce Chopina interwałem szczególnie ważnym. Zwracając tu na nią uwagę przygodnie, pozostawiamy omówienie jej innemu rozdziałowi [1].

Niemniej typowe, jak połączenie obu rodzajów toczka zapomocą tercji, jest złączenie mordentu antycypowanego z toczkiem dolnym. W sumie dają oba te zwroty ornamentalne obiegnik, w melodyce Chopina tak bardzo częsty. Gdybyśmy, abstrahując od rytmiki tego ornamentu złożonego, jakim jest w przykładzie naszym motyw *c*, zechcieli zapisać go symbolem, bez trudu oznaczyć moglibyśmy go znakiem, który unaoczniałby zwrot  będący dalszem stadjum ewolucji obiegnika.

Powyższe rozważania przygotowały nas już do stwierdzenia, że motyw *c* jest zamkniętą w sobie jednostką ruchu [2], która wraz z dwiema poprzedniemi

[1] Znaczenie tercji w melodyce romantyków omawia Kurth, Romantische Harmonik, s. 307. [2] Kurth: *Bewegungseinheit.* Grundlagen des linearen Kontrapunkts, s. 21 i n.

jednostkami (motyw *a* i *b*) tworzy całą frazę melodyczną *(g^1-d^2)*.

W motywie *c* dwie pierwsze jego cząstki są impulsem; dzięki niemu jedyny w tym motywie skok o tercję w górę włączony jest w kontinuum tej jednostki ruchu, której punktem spoczynku jest d^2. Gdybyśmy jednak przyjęli w motywie *c* ton f^2 jako przednutkę krótką (przykład 18), wówczas tak impuls motywu *c*, jak i impuls sekwencji (motyw *a* i *b*) znalazłby punkt spoczynku na tonie d^2, trzeciej względnie czwartej szesnastce motywu *c*. Tam leżałby punkt ciężkości całej frazy, tony zaś f^2 es^2 d^2 () stanowiłyby osobny motyw, osobną w sobie zamkniętą jednostkę ruchu, z punktem ciężkości znów na d^2, na którem spoczywa akcent metryczny. Dwukrotne zaś powtórzenie w tak bliskiem sąsiedztwie tonu d^2, jako punktu szczytowego, który pierwszy raz nosiłby na sobie akcent melodyczny (jako najwyższy ton melodji), drugi raz akcent rytmiczny (jako końcówka wartości czasowej większej, niż tony poprzedzające), byłoby tautologją, niweczącą jedność linji całej frazy, wypełniającej te dwa takty.

Jak w poprzednio omówionym cytacie z Polonezu op. 61, tak i w tym, po szczegółowem rozważeniu jego motywiki, jest rzeczą już bez dalszego argumentowania jasną, że przednutka długa wchodzi tu integralnie w skład motywu, i choć zapisana jest symbolem ornamentyki, ma znaczenie nietylko równie ważne w melodyce motywu, jak inne jego tony, lecz nawet w tym przypadku znaczenie szczególne, co wyżej podkreśliśmy.

*

Przednutka krótka

Przednutka krótka jest nietylko ornamentem bardzo częstym w melodjach Chopina, lecz także posiada znaczenie bardzo różnorodne. Klasyfikacja ogólna pozwala na podział tego ornamentu na trzy grupy:

1. przednutka harmoniczna,
2. przednutka metryczna i rytmiczna,
3. przednutka melodyczna.

Mimo tej klasyfikacji wszystkie typy przednutki krótkiej włączyć trzeba w nasze rozważania, tyczące się melodyki Chopina. Na przykładach okaże się, że typy czyste (1—3) są niezmiernie rzadkie, prawie że nie istnieją. Każda przednutka łączy w sobie zazwyczaj dwie, a nawet i trzy cechy. Klasyfikacja powyższa zatem opiera się na podstawie cechy przeważającej. Każda zaś z tych cech, czyto harmoniczna, czy rytmiczna, czy metryczna, pozostaje z cechą melodyczną w nierozerwalnym związku.

1. Przednutka harmoniczna spełnia w melodjach Chopina rolę następującą:

A) uprzedza harmonję, będąc *a)* konsonansem, *b)* dysonansem, opóźniającym ton akordowy, *c)* występuje jako dysonans przed dysonansem, opóźniającym ton akordowy, i w ten sposób wzmacnia dysonans, *d)* jest konsonansem, opóźniającym dysonans;

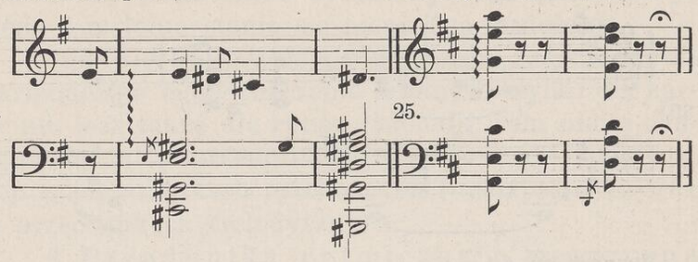
B) uzupełnia harmonję, zaznaczając *a)* funkcję harmoniczną, *b)* rodzaj harmonji (dur lub moll);

C) występuje *a)* w związku z nutą stałą (pedałową), wzmacniając każde jej powtórzenie, *b)* sama jest nutą stałą (pedałową).

Do zilustrowania wszystkich tych możliwości posłużą podane poniżej przykłady 24—32.
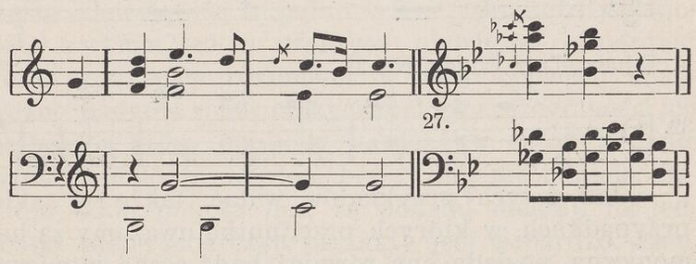
Nokturn op. 37/2 — Preludjum op. 28/5

24. 25.



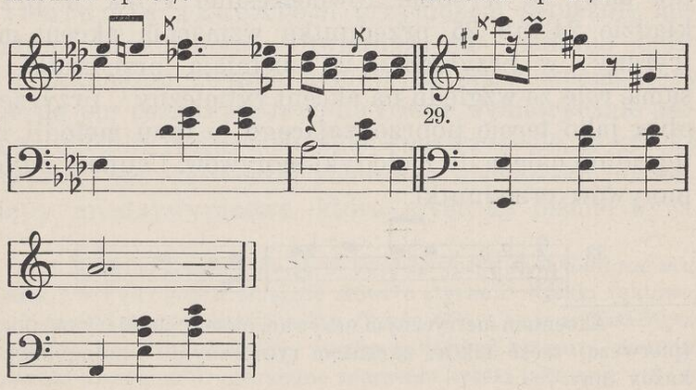
Mazurek op. 33/3 — Preludjum op. 28/21

26. 27.
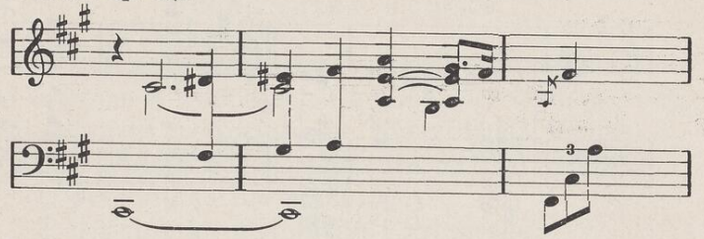


Mazurek op. 33/3 — Mazurek op. 17/4

28. 29.



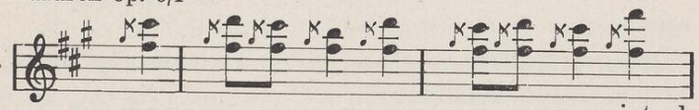
Nokturn op. 48/2

30.



Mazurek op. 6/1

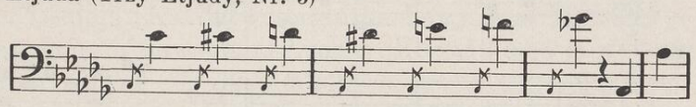
31.



i t. d.

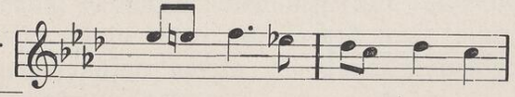
Etjuda (Trzy Etjudy, Nr. 3)

32.



Jak z tych przykładów widać, także w takich przypadkach, w których przednutkę uważamy za harmoniczną, posiada ona również bądź cechę rytmiczną, względnie metryczną, bądź cechę melodyczną, bądź też łączy je w sobie równocześnie. I tak w przykładzie 24 lub 25 przednutka wzmacnia akcent metryczny; w przykładzie 28 spełniają przednutki tę samą rolę ze względu na akcent rytmiczny [1], przyczem obie, jako tercje poprzedzającego je tonu melodji, integralnie należą do melodyki motywów. Usuńmy z tych motywów przednutki:

33.



[1] Akcentem metrycznym nazywam akcent padający na mocną (pierwszą) część taktu; akcentem rytmicznym — najogólniej — każdy inny.

pozbawimy je akcentów rytmicznych, które są ich życiem, a melodja stanie się nieznośną tautologją.

Już więc te przykłady pouczają, że przednutki harmoniczne mają znaczenie istotne nietylko dla harmonji, lecz także dla rytmu i melodji. Tem silniej okazuje się to w przednutkach dwu innych kategoryj, t. j. w przednutkach rytmicznych i metrycznych, oraz w przednutkach melodycznych.
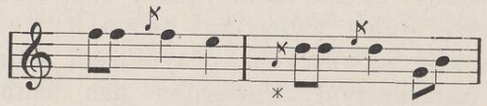
2. Przednutka rytmiczna i metryczna ujęte są tu w jedną grupę z tej przyczyny, że pojęcia rytmu i metrum, jakkolwiek przez naukę różnicowane, często zlewają się w jedno tylko pojęcie, to jest pojęcie rytmu, co w praktyce nietrudno stwierdzić. Przez praktykę rozumiem w tym wypadku analityczne badanie dzieł muzycznych, w szczególności ich melodyki, która implicite zawiera w sobie badanie rytmiki. Melodja bowiem bez rytmu nie istnieje. Badanie takie poucza nas, że podział melodji na jednostki metryczne czyli na takty jest w bardzo wielu, we wszystkich niemal melodjach, z wyjątkiem melodyj tanecznych, które wykazują regularne powtarzanie się akcentów, przymusem sztucznie melodjom narzucanym. Utwierdza nas badanie takie w przekonaniu, że linja melodji jest organizmem, który nie da się rozkawałkować na równe, symetrycznie ułożone odcinki. Nasuwa się dalej spostrzeżenie, że kreska taktowa [1] ma zazwyczaj znaczenie niewiększe jak odstępy międzywyrazowe, które myśli na piśmie wyra-

[1] Maurice Emmanuel w swej *Histoire de la Langue musicale,* I s. 1 i II s. 572, słusznie mówi o „tyranji“ kreski taktowej i tak zwanej mocnej części taktu. Także Closson w *Esthétique musicale* precyzuje różnicę między pojęciami rytmu i metrum i zwraca uwagę na drugorzędne znaczenie kreski taktowej; s. 9 i n.

żonej nie rozrywają na luźne, nieskoordynowane pojęcia, lub dzielniki, które wyrazów, będących symbolem jakiegoś pojęcia, nie zmieniają w sylaby, pozbawione sensu. Jeśli więc powyżej mówiliśmy o akcencie „metrycznym", jeśli wymieniliśmy przednutki „metryczne", to czynimy to jedynie z ekonomji wyrazownictwa. Wyraz bowiem „metryczny" to jest „na pierwsze uderzenie w takcie" uwalnia nas od używania tego bliższego określenia, co byłoby konieczne, gdybyśmy posługiwali się wyłącznie wyrazem „rytmiczny".
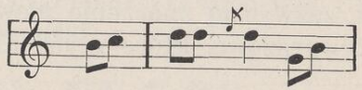
Przednutkami „metrycznemi" zatem nazywać będziemy jedynie te przednutki, które poprzedzają ton, znajdujący się na t. zw. mocnej części taktu, to jest na pierwszej jednostce czasu po kresce taktowej. W tem znaczeniu przednutka stale spełnia rolę odbitki motywu. Dzieje się to szczególnie wówczas, gdy motyw poprzedzający jest całotaktowy, a następujący mimo to jambiczny (∪ –) lecz bez łańcuchowego połączenia z motywem poprzednim[1]. Naprzykład, Mazurek op. 68/1:

34.



Przednutka oznaczona × jest tego przykładem. Porównanie taktu zacytowanego z innemi, jemu odpowiadającemi, naprzykład:

35.
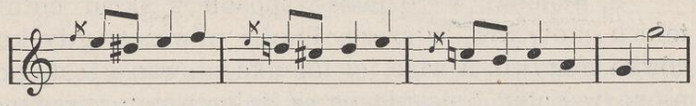


[1] Przez łańcuchowe połączenie motywów rozumiem połączenie takie, w którem końcówka jednego motywu jest równocześnie początkiem motywu drugiego. Zjawisko to jest pospolite zwłaszcza w muzyce polifonicznej.

wskazuje wyraźnie, że przednutka spełnia tu rolę odbitki.
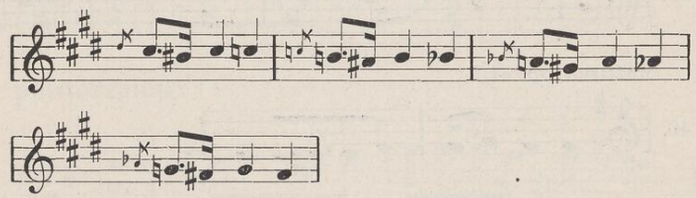
Równie typowe jest użycie jej w sekwencji motywów całotaktowych, jak w Mazurku op. 67/1:

36.



gdzie przednutka ta ma znaczenie równocześnie harmoniczne: pierwszy i trzeci raz jako dysonans opóźniający konsonans, drugi raz jako dysonans przed dysonansem akordowym, lub w Mazurku op. 30/4:

37.
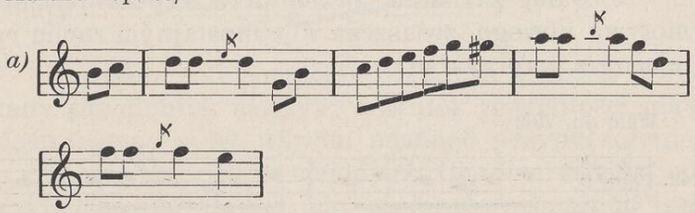


gdzie każdym razem przednutka ma znaczenie harmoniczne jako ton opóźniający wejście konsonansu.

Zjawiska analogiczne znajdujemy również w użyciu przednutki rytmicznej. Przedewszystkiem więc jest ona:

1. odbitką motywów akcentowanych na tak zwanej części słabej taktu:

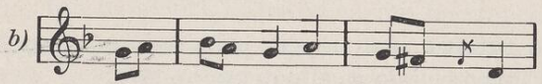
Mazurek op. 68/1

38. *a)*



Krakowiak op. 14

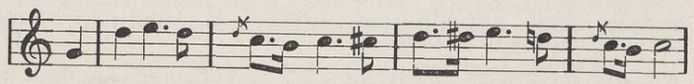
38. *b)*



2. wchodzi w rozmaity sposób w skład odbitki takich motywów, w szczególności wówczas, gdy końcówka motywu, a więc jej ton akcentowany, jest opóźniona wskutek opisania przez dolną nutę prowadzącą. Naprzykład:
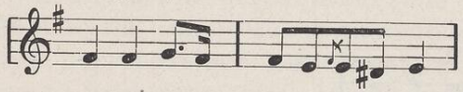
Mazurek op. 33/3

39.
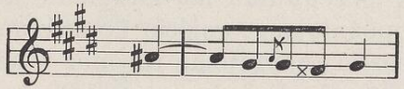


Mazurek op. 41/2

40.



Mazurek op. 41/1

41.

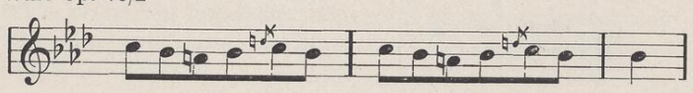


Wówczas przednutka spełnia rolę tonu prowadzącego górnego, umożliwiając użycie obu prowadzących przed finalis, tak charakterystyczne w melodyce Chopina.

3. Dalej zaznacza przednutka krótka początek motywu nowego, zwłaszcza w jednostajnym ruchu rytmicznym, naprzykład:

Walc op. 70/2
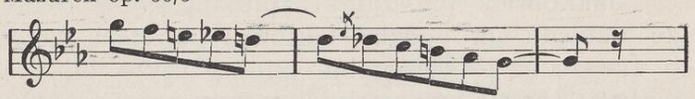
42.



lub po synkopie:

Mazurek op. 56/3
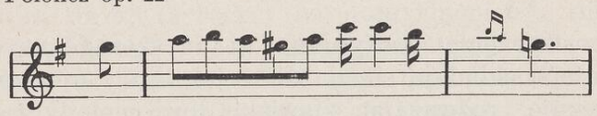
43.



4. Znamienne wreszcie jest użycie przednutki w warjacji motywu, gdzie zastosowanie jej jest bardzo częste; naprzykład:
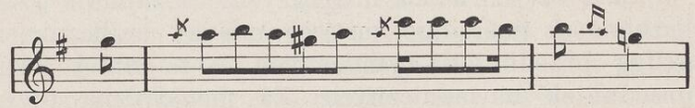
Polonez op. 22

44.
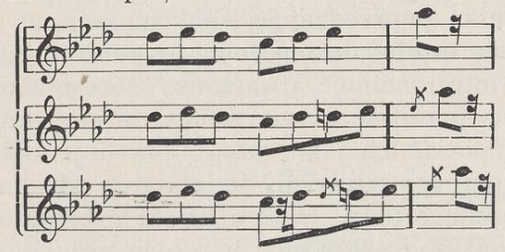


w powtórzeniu:

45.



Mazurek op. 7/4

46.



Cytowane od początku rozważań naszych przykłady przednutek mogłyby wskutek rozmaitości, jaką spostrzegamy w ich użyciu, nasunąć przypuszczenie, że zastosowanie ich w melodjach Chopina zawisło od przypadku, że ujęcie ich ogólnego znaczenia jest

właśnie wskutek tej rozmaitości rzeczą niemożliwą. Tak jednak nie jest.

Jakkolwiek przednutki zjawiają się w różnych (ze względu na podział taktowy) punktach melodji, to zawsze są to szczególne punkty czyto linji melodycznej, czy też jednostek jej, to jest motywów. Przednutki te są jednym z czynników sił intratonalnych, dzięki którym linja melodyczna rozwija się, osiąga swe punkty szczytowe i opada. Są one nadto czynnikiem profilacji owych właśnie szczytowych punktów melodji.

Spostrzeżenia poczynione tu na szczegółowych przykładach składają się na materjał, który ujmiemy syntetycznie, rozważając zjawisko linji melodycznej Chopina.

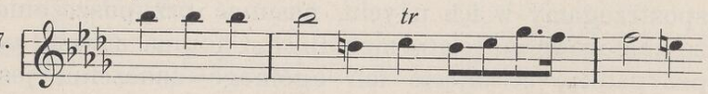
3. P r z e d n u t k a m e l o d y c z n a zajmuje co do liczebności pośrednie miejsce między najliczniejszą grupą przednutek rytmicznych, a najmniej liczną przednutek harmonicznych. Za melodyczną przednutkę uznać należy w pierwszym rzędzie:
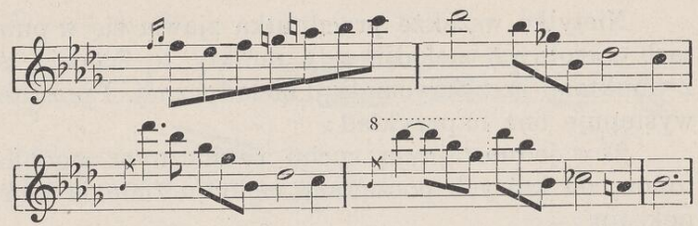
1. przednutkę poprzedzającą skok melodji.

Okazuje się tu właśnie znaczenie przednutki jako czynnika siły intratonalnej: dwa tony, które oddzielałaby od siebie przepaść w tym sensie, że nie zdołalibyśmy apercypować ich jako składników linji melodycznej, lecz apercypowalibyśmy je jako dwa odrębne, po sobie następujące tony, t y l k o dzięki przednutce wchodzą w związek integralnej do siebie przynależności. Objaśni to twierdzenie naprzykład:

Nokturn op. 9/1

47.





Gdybyśmy usunęli obie przednutki *(b¹)*, cała ta fraza rozpadłaby się na trzy części: na frazę obejmującą 3 i 1/2 taktu, z punktem szczytowym na *des³* i końcówką na *c²* (a raczej na domyślnem *b²*), na frazę jednotaktową *(f³-c²)* i frazę obejmującą półtora taktu *(des⁴-b¹)*. Przynależność tych dwu ostatnich do całości frazy zacytowanej *(b²-b¹)* stałaby się zupełnie luźna: byłyby one tylko zbędnem powtórzeniem końcówki, nie spełniałyby swego zadania, to jest stopniowania napięcia aż do punktu szczytowego *des⁴*, będącego zarazem zwrotnym punktem linji. Jedynie tylko dzięki przednutkom *(b¹)* możliwy jest tak daleki rzut melodji w górę, wzmożenie napięcia tem silniejsze, im dalej wznosi się linja od tonu *b¹*, ku któremu opada bezpośrednio po osiągnięciu punktu szczytowego.

Przykłady inne:
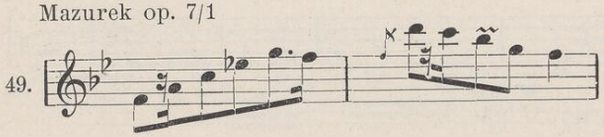
Nokturn op. 9/2

48.



Mazurek op. 7/1
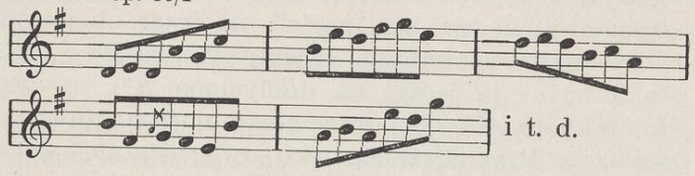
49.



Nietylko wszakże przednutka zjawia się w punktach zwrotnych melodji, gdy punkty te schodzą się z punktami szczytowemi linji melodycznej. I poza tem występuje ona naprzykład:

2) w jednostajnym ruchu rytmicznym wpobliżu tonów, od których począwszy melodja zmienia kierunek. np.:
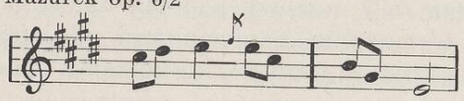
Mazurek op. 56/1

50. 
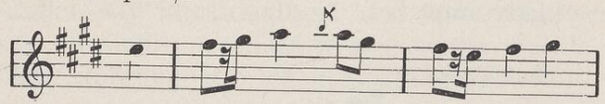
W zacytowanych już przykładach przednutka melodyczna miała wyraźne znamię czynnika dynamicznego. Traci ono na sile, gdy przednutka:

3) zapobiega rozziewowi (hiatus), np.:

Mazurek op. 6/2

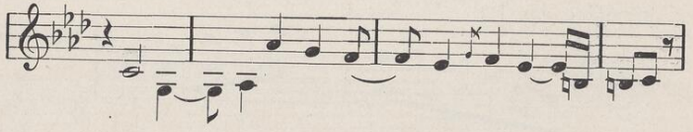
51. 

Mazurek op. 30/4

52. 
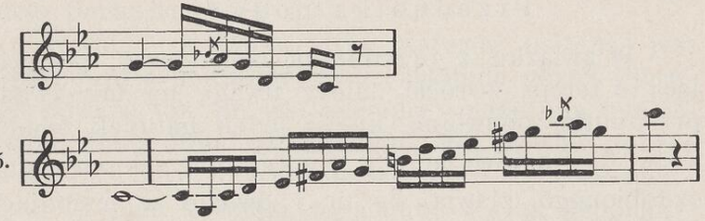
4) niweczy tautologję, jaką byłoby powtarzanie bez zmiany tych samych tonów, naprzykład:

Fantazja op. 49

53. 
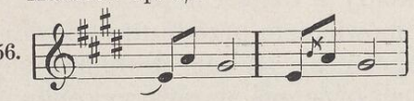
Nokturn op. 48/1
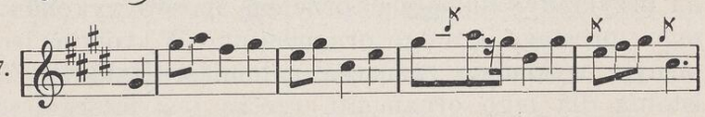
54. 

55. 

W tych trzech ostatnich przykładach znamienne jest potrącanie o tercję. Na dominujące jej znaczenie w melodyce chopinowskiej zwróciłam już uwagę powyżej (s. 34). Tu jeszcze dodać należy, iż w warjacji motywicznej tercja, jako środek stopniowania, jest zjawiskiem bardzo pospolitem. Naprzykład:

Mazurek op. 6/2
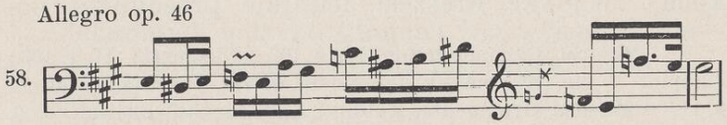
56. 

57. 

Niemniej ściśle melodyczne znaczenie ma przednutka:

5) przerywająca monotonję tych samych interwałów, następujących po sobie w tym samym kierunku, jak naprzykład:

Allegro op. 46

58. 

Znaczenie dynamiczne tej przednutki tłumaczy się samo przez się (skok o nonę!).

Przednutka podwójna
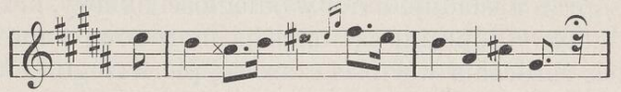
W związku z przednutką melodyczną, potrącającą o tercję, zwrócić należy uwagę na tak zwaną przednutkę podwójną, której jeden gatunek, mianowicie  a więc łączący w sobie obie sekundy tonu ozdobionego, zjawia się tu i ówdzie w melodjach Chopina. Ornament ten nie ma znaczenia tak wielkiego, jak przednutka pojedyńcza. Ze względu wszakże na interwał tercji, który w ornamencie tym jest rzeczą istotną, nie można pominąć go milczeniem w rozważaniu melodyki Chopina.

Dannreuther cytuje przykłady takiej podwójnej apodżjatury, nie poświęcając im osobnej uwagi[1]. Beyschlag, podając przykłady z dzieł Chopina, nie zajmuje się szczegółowo omówieniem przednutki podwójnej[2]. Również Dunn ogranicza się do odwołania się na przykłady, tłumacząc przytem sposób wykonania tego „prostego, łatwego ornamentu“[3]. W krótkim, lecz jasnym wykładzie zaznacza natomiast Harding, że istotną dla tego ornamentu rzeczą jest interwał sekundy (bądź górnej, bądź dolnej), którą drugi ton przednutki tworzy z tonem głównym[4]. Neri omawia ją bardziej szczegółowo, kładąc nacisk na antycypację tego ornamentu; łączy wszakże pod nazwą przednutki podwójnej także i ornament, nazwany przez nas toczkiem[5]. Wagner wreszcie definjuje przednutkę podwójną wyraźnie jako ornament, w którym jużto oba tony, jużto tylko drugi jest sekundą tonu głównego. Powtarza tu dokładnie definicję Karola Filipa Emanuela Bacha[1].
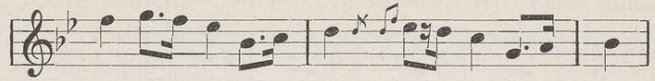
[1] Musical Ornamentation II, s. 103: Clementi; II, s. 166: Chopin. [2] Die Ornamentik der Musik, s. 275. [3] Ornamentation, s. 11. [4] Musical Ornaments, s. 10. [5] Abbellimenti musicali, s. 6.

Według poglądów tych autorów istotną jest w przednutce podwójnej tylko sekunda górna. Pierwszy bowiem ton jej jest zmienny: może nim być sekunda dolna tonu ozdobionego, lecz równie dobrze tercja lub inny interwał dolny tegoż tonu. W melodyce Chopina wchodzi w rachubę — jak wspomniałam — tylko przednutka podwójna, łącząca w sobie obie sekundy tonu ozdobionego: górną i dolną. Przykładów takich jednak znajdziemy niewiele.

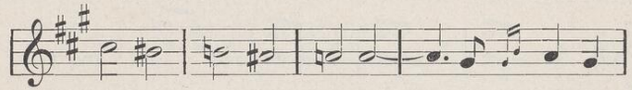
Nokturn op. 32/1

59. 
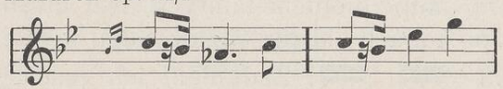
Nokturn op. 37/1

60. 

Nokturn op. 48/2

61. 

Mazurek op. 24/1

62. 

Jakkolwiek muzyka Chopina jest wyłącznie harmoniczna, nie posługuje się ani formami kontrapunk-
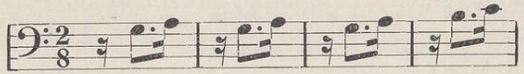
[1] Musikalische Ornamentik, s. 62.

tycznemi (fuga, kanon) ani środkami kontrapunktu (imitacja ścisła lub swobodna)[1], to jednak technika kompozytorska Chopina wykazuje szczególne środki, któremi kompozytor, wyzyskując dźwiękowe zdolności swego instrumentu, stwarza „złudzenia“ polifonji[2]. Nazwać możemy te zjawiska złudzeniami z tej przyczyny że nie jest to polifonja w znaczeniu kontrapunktycznem, operująca pewną liczbą głosów samodzielnych, z których każdy żyje odrębnem życiem swej własnej linji melodycznej.
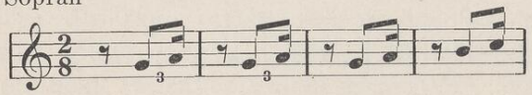
Zwróćmy uwagę naprzykład na Preludja op. 28, nr. 1 i 8. W pierwszem z nich znajdujemy cztery głosy: sopran, alt, tenor i bas, których stosunek wzajemny przedstawia się jak następuje:
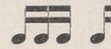
Sopran naśladuje tenor w odległości oktawy, przyczem motywy sopranu są warjacją motywów tenorów wskutek skrócenia wartości czasowej pierwszego tonu:

Tenor

63.  i t. d.

Sopran

64.  i t. d.

Bas i alt są uzupełnieniem tamtych dwu głosów. Postępują one po tonach akordu rozłożonego w ruchu triolkowym: 2/8 . Zadaniem ich jest rytmiczne uzupełnienie i stworzenie podłoża harmonicznego; pod względem melodycznym pozbawione są indywidualności. Równouprawnienia głosów tutaj brak. Motyw tenoru jest twórcą sopranu. Nadto tenor jest panem altu i basu.

[1] Stosowanie imitacji kanonicznej np. w Sonacie op. 4 lub w Mazurku op. 50/3 należy do wyjątków. [2] Wójcikówna B., O polifonji Chopina. Kwartalnik Muzyczny I, 3.

Podobnie rzecz się ma w Preludjum ósmem, gdzie melodji altu (złożonej z motywów podobnych, jak w Preludjum pierwszem) towarzyszą arpedżja w basie, zaś ornamentalne zwroty w sopranie. Także i w innych utworach polifonja przedstawia się podobnie, o czem szczegółowo w osobnym rozdziale.
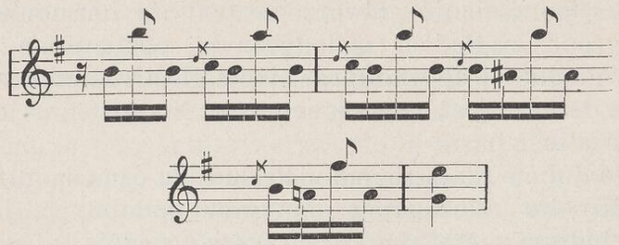
Jeszcze wyraźniej wszakże ukazują się owe złudzenia polifoniczne wówczas, gdy głosy samodzielne zjawiają się tylko wtedy, kiedy wymaga tego monofonja, znikają zaś, gdy monofonja głosu górnego sama sobie wystarcza. Widzimy to na przykładach takich, jak np. Trio Mazurka op. 17/4 lub 41/1, gdzie głos drugi słyszymy tylko wtedy, gdy głos melodji spoczął na tonie dłuższej wartości czasowej. Wówczas ten głos drugi przedłuża końcówkę pierwszego, łącząc się z nim w jedną melodję.

Wybitnym przykładem takiego dwugłosu uzupełniającego się, zrośniętego w jedną melodję, jest Mazurek op. 17/4 (część środkowa).

Tych kilka wymienionych przykładów nie daje obrazu polifonji chopinowskiej. Służyć one mają w tem miejscu tylko jako tło, na którem mogłaby wystąpić jeszcze jedna kategorja przednutki, a mianowicie przednutka, biorąca udział w tworzeniu złudzeń polifonicznych.

Tak naprzykład fraza kilkakrotnie powtórzona w pierwszej części Koncertu op. 11:

*

65. 
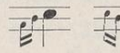
jedynie dzięki przednutkom ma charakter dwugłosu.

Reasumując wyniki szczegółowych rozważań o wszystkich rodzajach przednutki chopinowskiej, sformułować możemy następujące twierdzenie:
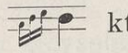
Przednutka, najskromniejszy gatunek ornamentu, jest istotnym składnikiem melodji; określa ją rytmicznie, rozstrzyga o jej stosunku do harmonji.

Naodwrót, okazuje się, że przednutki w żadnym wypadku nie można uważać za szczegół drugorzędny, a więc taki, który bez szkody możnaby opuścić. Usunięcie bowiem przednutki narusza organiczną całość linji melodycznej, pozbawia ją cech rytmicznych, umniejsza rolę elementu melodycznego w tworzeniu harmonji.

3. Toczek

Ornament ten, złożony z dwu tonów, które do tonu ozdobionego pozostają w stosunku tercji i sekundy, bądź górnej, bądź dolnej, jest w swej formie pierwotnej:  dość rzadki w melodjach Chopina. Także i formy złożone:  nie mają w melodyce chopinowskiej tak wielkiego znaczenia, jak przednutki.

Twierdzenie to odnosi się do przytoczonych form toczka jako ozdobnika, wypisanego drobnemi nutami. Sam bowiem zwrot melodyczny, równający się toczkowi, jest w melodjach Chopina bardzo pospolity, o czem będzie mowa w rozdziale, poświęconym badaniu ornamentalnego pierwiastka w melodji chopinowskiej.

Ważniejsza wszakże od podanych wyżej form toczka jest forma  którą Karol Filip Emanuel Bach także uważa za toczek, zaznaczając jednak jej równoważność z obiegnikiem górnym ∽. W badaniach naszych uwzględnimy formę tę w łączności z obiegnikiem.

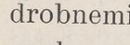
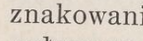
Z autorów piszących o ornamentyce Chopina jeden tylko Dunn poświęca uwagę toczkowi. Podaje charakterystyczne przykłady i słusznie zauważa — o czem już wyżej wspomniałam — że toczek wchodzi integralnie w skład linji melodycznej, i to w sposób bardziej zdecydowany, niż jakikolwiek inny ornament. Wyraża przytem Dunn przypuszczenie, czy nie byłoby lepiej, gdyby Chopin był wcielił toczek w melodję także formalnie, wypisując go znakami temi samemi, co tekst główny.

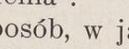
Analizując ornamentykę Chopina z punktu widzenia wykonawcy, nie odkrył Dunn, że Chopin istotnie tak czyni.

Wśród zwrotów ornamentalnych, z których tworzy się linja melodyczna Chopina, bardzo obficie znajduje się toczek w najrozmaitszych postaciach, przedewszystkiem jako obiegnik górny oraz w połączeniu z obiegnikiem, również w melodję wcielonym.

Wszystkie rodzaje przednutki oraz toczek są zwrotami ornamentalnemi prostemi, złożonemi z jednego, dwu lub co najwyżej trzech tonów. Do nich przyłącza się mordent i tryl, jako jego postać pochodna.

4. Mordent

Mordent notowany jest przez Chopina bądź znakiem właściwym ~, bądź *tr*, bądź też wypisywany drobnemi nutami . Wobec tej różnorodności znakowania zaznaczyć należy, że rozpowszechnione — zwłaszcza wśród wykonawców — mniemanie, jakoby znak ~ oznaczał mordent akcentowany na pierwszym tonie, zaś  mordent antycypowany, jest przesądem. Wypisanie bowiem ozdobnika nutami istoty jego nie zmienia [1].

Sposób, w jaki Chopin posługuje się temi trzema znakami, a także ich stosunek do trioli  poucza,

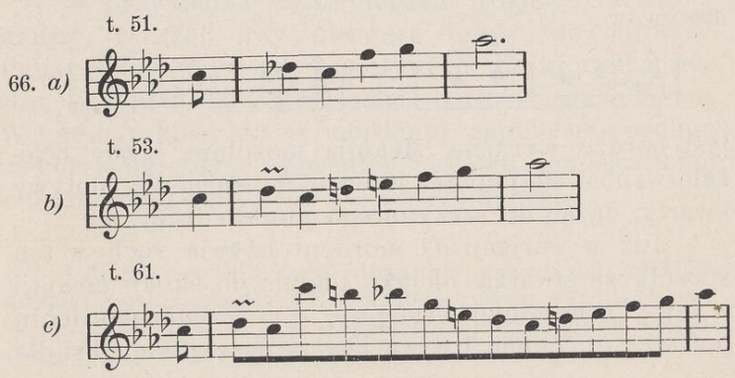
[1] W niektórych dziełach nazywa się mordentem ozdobnik odwrotny, a więc oznaczający opisanie tonu głównego zapomocą sekundy dolnej. Notuje się go znakiem ~ (K. F. E. Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, s. 65—69; Wagner, Ornamentik, s. 145—152; Dannreuther, Ornamentation II, s. 42 i n.). Inni używają nazwy mordentu dla obu tych ozdobników (Neri, Abbellimenti, s. 8; Harding, Ornaments, s. 11—14; Lach, Melopöie, s. 521; Beyschlag, Ornamentik, s. 99). Odróżnianie odrębną nazwą dwu rodzajów mordentu datuje się od K. F. E. Bacha; wcześniejsi od niego teoretycy odróżnienia tego nie znają (np. Ammerbach 1571 — według Beyschlaga, s. 31 — nazywa *Mordant* tak ozdobnik znakowany ~ jak i ~). Omawiany tutaj ozdobnik, oznaczający opisanie tonu zapomocą sekundy górnej, nosi w literaturze nazwę *Pralltriller, trillo abbreviato, tremblement imparfait, transient shake*. Dla odróżnienia dwu form mordentu używam nazw: mordent górny, to jest zawierający sekundę górną tonu ozdobionego, i dolny, t. j. zawierający sekundę dolną.

że reguła taka nie może odnosić się do rytmiki mordentu chopinowskiego. Rytmika ta zależy od charakteru kontekstu, w którym mordent w tej czy owej formie się zjawia. Zwraca na to uwagę Dunn, pisząc:

„...jeśli muzyk wykonywa mordent zgodnie z podziałem rytmicznym,... należyty akcent zjawi się z konieczności sam przez się“ (s. 3).

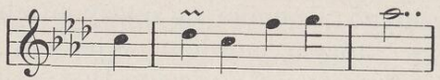
Wspomnieliśmy już wyżej, że Chopin nie posługuje się wcale mordentem dolnym i przytoczyliśmy twierdzenie Dunna, który stara się zjawisko to uzasadnić. Skoro zaś przyjmie się to twierdzenie Dunna, to koniecznem staje się uzasadnienie drugiego zjawiska, to jest predylekcji Chopina do mordentu górnego. Zjawisko to będziemy rozpatrywali, identyfikując wszystkie trzy symbole, któremi Chopin znakuje mordent. Utożsamienie takie można uzasadnić drogą analityczną, porównując analogiczne lub te same frazy czy motywy, w których wydawcy dzieł Chopina (np. Mikuli, Pugno, Scholtz) stosują raz jedną, raz drugą pisownię.

Za przykład niechaj posłuży Impromptu op. 29:



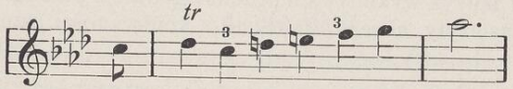
t. 66.

d)



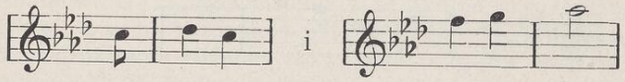
t. 75.

e)



Fraza przytoczona pod *a)* zjawia się czterokrotnie w warjacji. Najskromniejsza jest warjacja *d)*, która jedynie mordentem wzmacnia akcent pierwszego motywu *(c-des-c)*. Warjacja *c)* jest najbogatsza, gdyż nietylko ozdabia mordentem akcentowany ton pierwszego motywu, lecz nadto melizmatem *(c_3-e_2)* łączy końcówkę pierwszego motywu z odbitką motywu drugiego *(f g)*. Warjacje *b)* i *e)* uznać się musi za identyczne. Wzbogacają one melodykę tonami chromatycznemi, rytmikę podziałem na triole, mordent zaś zastosowują w ten sam sposób, co dwie inne warjacje. Zupełna analogja form *e)* i *b)* wyklucza przyznanie znakowi *tr* innego znaczenia, jak tylko ∾ złożonego z trzech tonów.

W pierwotnej formie frazy *a)* złożenie jej z dwu motywów:
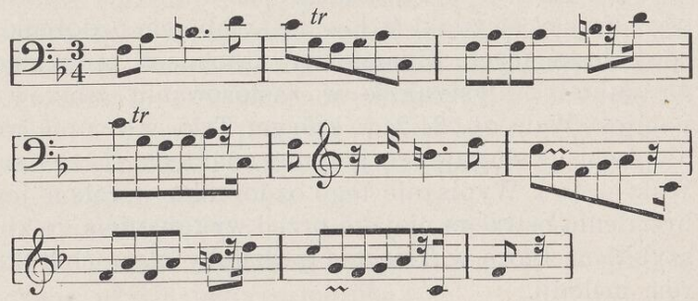


jest bardzo wyraźne. Melodja mozolnie, jakby ociężale wznosi się poprzez interwał dzielącej oba motywy kwarty, dążąc do szczytowego punktu frazy, *as*.

Już w warjacji *d)* mordent ożywia ruch w ten sposób, że stwarza niejako impuls do skoku melodji w górę. Tem silniej występuje to znaczenie mordentu pod *c)* i *b)*. Zatem i w warjacji *e)* przyjąć się musi dla

symbolu *tr* znaczenie mordentu, gdyż inaczej cel, to jest połączenie z sobą dwu akcentowanych tonów frazy *(des-as)*, które są jej melodycznym szkieletem, nie byłby osiągnięty.

Jako drugi przykład cytuję Rondo op. 5:

67.



Cytat powyższy zaczerpnięty jest z wydania Mikuli'ego. Scholtz, Pugno i Reinecke wprowadzają w powyższej frazie tylko znak ∾. I niewątpliwie słusznie. Analogja bowiem zupełna pierwszych czterech taktów do drugiej czwórki sama przez się tłumaczy konieczność zidentyfikowania znaków *tr* i ∾.

W przykładzie tym mordent rozpoczyna nowy motyw, tworząc trzy pierwsze tony jego odbitki [1]. Pauzy, znajdujące się w motywach, na których czele stoi mordent, są zjawiskiem bardzo znamiennem. W ogólnej klasyfikacji mordentu zajmie nas osobno ta korelacja pauzy wewnątrz motywu pomieszczonej z mordentem motyw ów rozpoczynającym.

---

[1] Nazwa mordentu „tryl odbitkowy", jaką podają niektóre słowniki niemiecko-polskie dla przetłumaczenia wyrazu *Schneller* lub *Pralltriller*, w tym wypadku znajduje zupełne uzasadnienie.

Przykładów podobnych, jak 66 i 67, znajdzie się sporo (np. w wydaniu Mikuli'ego Koncert op. 11, Rondo op. 5, Polonez op. 53 i t. d.). Nieliczne wyjątki, w których identyfikacja znaków *tr* i ~~ nie jest dopuszczalna, omówimy w ustępie o trylu.

Na innych przykładach, jak np. Walc op. 70/1, okazuje się, że znaki *tr* i ~~ są symbolem ozdobników równobrzmiących. Znamienny natomiast ze względu na subtelne dystynkcje w zastosowaniu znaków *tr* i ~~ jest Walc op. 34/2, w którym Trio, w tempie wolniejszem, posługuje się jedynie znakiem ♬, zaś sam Walc ~~ (*tr*). Wypisanie tego ozdobnika w całem jego brzmieniu ostrzega niejako przed wykonaniem go zbyt szybkiem, które w Trio nie godziłoby się z charakterem melodji.

Podobne znaczenie, jak wypisany w tym wypadku drobnemi nutami mordent, ma także triola ♫₃ pospolita w bardzo wielu melodjach Chopina, szczególnie w Mazurkach. Przyjęta tutaj systematyka zdobnictwa chopinowskiej melodji nakazuje omówienie tej trioli pomieścić w dziale, poświęconym analizie pierwiastka ornamentalnego w melodji.

Elementy muzyki są tak ściśle z sobą związane, że niesposób jedne oddzielić od drugich bez naruszenia ich istoty, to znaczy bez pozbawienia ich tego, co je czyni muzyką. Trudno rozpatrywać melodję bez rytmu; byłaby wtedy następstwem tonów, pozostających do siebie w stosunkach, które metodami fizyki określić można najzupełniej ściśle (różnice wysokości!), lecz nie byłaby melodją w znaczeniu muzycznem. To samo odnosi się do rytmu. Rytm bez melodji przestaje być muzyką.

Jeśli jednak, analizując pewne zjawiska muzyczne, określamy je bądź nazwą zjawisk melicznych, bądź rytmicznych, to podziału tego dokonujemy według cechy w danem zjawisku przeważającej. W ten sposób umożliwiamy sobie tylko zbadanie zjawisk muzycznych, które są z natury swej wysoce skomplikowane, chociaż nawet byłyby to zjawiska napozór tak nieważkie, jak naprzykład przednutka, wyrażająca się jednym tonem, lub mordent, z trzech tonów złożony. Z tej przyczyny. dokonana została powyżej klasyfikacja przednutek (s. 36), obecnie zaś i mordent podzielimy na dwie grupy:

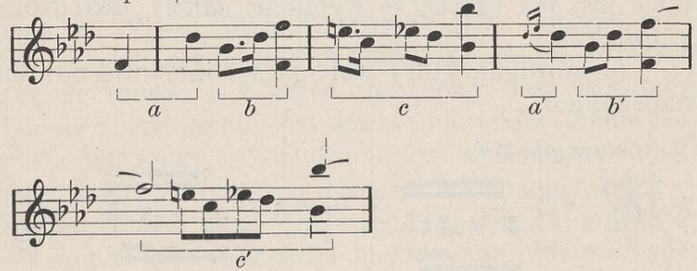
1. rytmiczną,
2. melodyczną.

W grupie pierwszej obserwujemy następujące sposoby użycia tego ozdobnika:

a) mordent zastępuje odbitkę motywu, naprzykład:
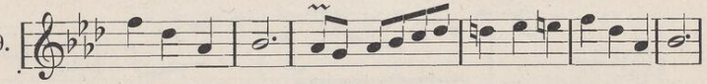
Mazurek op. 17/3

68.



Nokturn op. 27/1

69.



W pierwszym z powyższych przykładów akcent dynamiczny (motyw *c*) pada na jednostkę rytmiczną
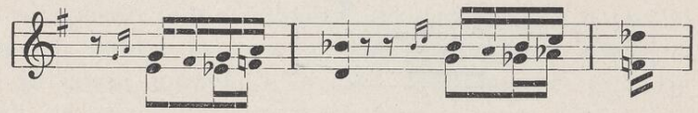
(♩) poprzedzającą bezpośrednio jednostkę opatrzoną akcentem metrycznym. Ponieważ ta druga jest końcówką męską motywu *a*, który w tym zbiegu tonów akcentowanych i przy zachowaniu stałego metrum byłby pozbawiony odbitki czyli zredukowany do jednego tonu, przeto uratowanie jambicznego charakteru tego motywu mogło dokonać się tylko dzięki mordentowi, względnie przednutce, która — jak widzieliśmy powyżej (s. 41) — podobną rolę odgrywa niejednokrotnie w motywie.

W drugim przykładzie mordent nietylko jest odbitką nowego motywu, następującego po motywie, którego końcówka męska zajmuje cały takt. Jest on równocześnie tym czynnikiem, dzięki któremu melodja doznaje impulsu w ruchu swym (zrazu diatonicznym, następnie chromatycznym) w obrębie interwału septymy w górę.
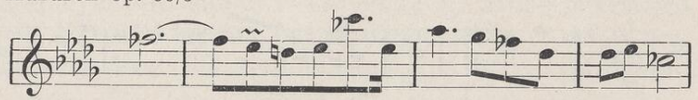
Podobne jak tu zastosowanie mordentu w odbitce jest tak częste, że wymienić należy jako osobny gatunek:

b) mordent, który wzbogaca i inerwuje odbitkę; naprzykład:

Nokturn op. 37/2

70. 

Mazurek op. 30/3

71. 
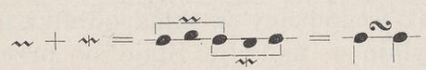
Już te dwa przykłady wskazują, jak silnie łączą się w mordencie cecha meliczna i rytmiczna. Skoro

bowiem mówimy, że mordent „wzbogaca“ odbitkę motywu, zwracamy uwagę na jego znaczenie dla melodyki. W obu powyższych przykładach melodja postępuje od pierwszego tonu na sekundę dolną i powraca do tego tonu. Stąd pewna monotonja, a niekiedy nawet, jak naprzykład w Allegro koncertowem:

72. 

tautologja. Niweczy je mordent. To znaczenie mordentu daje się ująć bezpośrednio, intuicyjnie. Wystarczy dla eksperymentu zagrać powyższą frazę z opuszczeniem mordentu.

Nadto można obserwować tu korelację motywu, który melodycznie równa się mordentowi dolnemu (a więc z sekundą dolną) z mordentem górnym. Jest to szczegół bardzo charakterystyczny. Powiedzieć można, że Chopin niemal z reguły takie właśnie motywy łączy z mordentem. A ponieważ motyw złożony z trzech tonów, z których środkowy jest sekundą dolną dwu skrajnych, jest w chopinowskiej melodyce bardzo pospolity, nietrudno więc wytłumaczyć tak częste stosowanie w niej mordentu. Opisany motyw (mordent dolny) wraz z mordentem górnym równają się w sumie jako jednostka melodyczna obiegnikowi:



Obiegnik zaś tego właśnie typu, jak przytoczony powyżej, przedstawia bodajże najważniejszy element melodyki chopinowskiej.

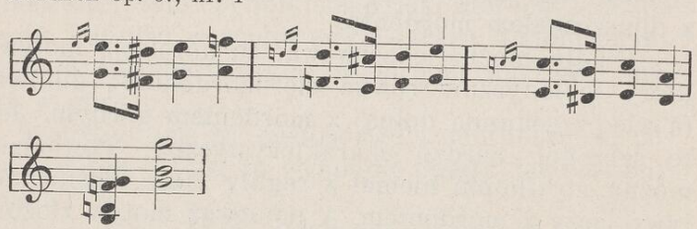
Szczegółowa analiza obiegnika wraz z jego formami pochodnemi nastąpi w odpowiednim rozdziale.

Wracając do mordentu, wymienić musimy jeszcze kilka jego postaci, w których cecha rytmiczna tego ozdobnika jest przeważająca. Taką formą jest:

c) mordent, który zaznacza początek motywu, zwłaszcza w ruchu jednostajnym lub w sekwencji, a także początek frazy lub melizmatu. Ilustracją pierwszego zastosowania mordentu jest cytowany powyżej początek Ronda op. 5 (s. 57). W sekwencji motywów znajduje mordent zastosowanie podobne jak przednutka. Przykłady:
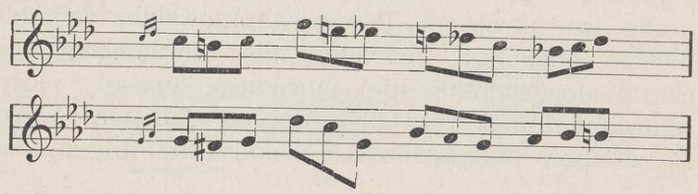
Mazurek op. 67, nr. 1

73.



Nokturn op. 32, nr. 2

74.
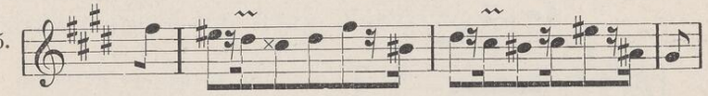


Mordent, wchodzący w skład odbitki, inerwuje — jak zaznaczyłam — melodję. Staje się przeto czynnikiem współdziałającym we wzmożeniu napięcia melodycznego, czyli:

d) mordent jest czynnikiem dynamiki melodycznej w motywach, które zawierają bądź 1) pauzę,

bądź 2) skok o większy interwał, bądź 3) i pauzę i skok. Przykłady:
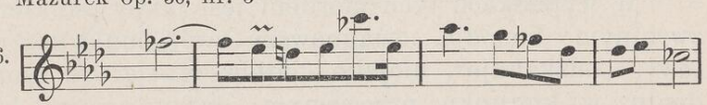
Mazurek op. 41, nr. 1

75.
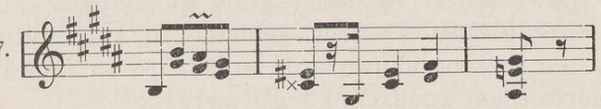


Mazurek op. 30, nr. 3

76.



Mazurek op. 63, nr. 1

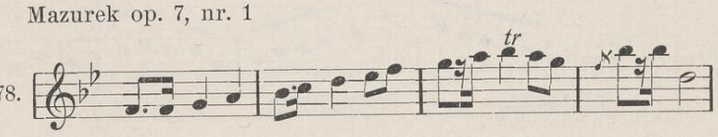
77.



Nadto występuje to znaczenie mordentu we frazach, w których mordent umieszczony jest na tonie najwyższym, będącym punktem szczytowym frazy, lub też bespośrednio po nim, przy zmianie kierunku linji melodycznej. Przykłady:
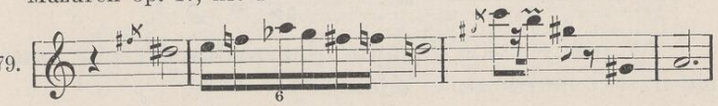
Mazurek op. 7, nr. 1

78.
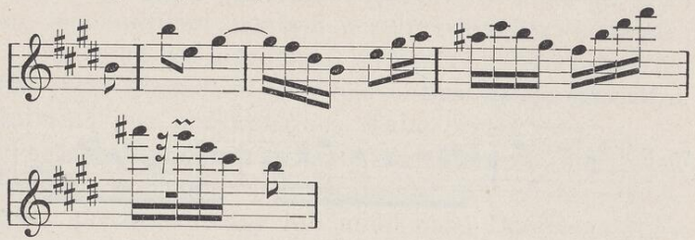


Mazurek op. 17, nr. 4

79.



Koncert op. 11 (Rondo)

80.



W wypadkach tych mordent jest jakby punktem zwrotnym: melodja, osiągnąwszy swój punkt szczytowy, „odskakuje“, niejako „odbiwszy się“ od mordentu, w kierunku przeciwnym, dążąc zawsze ku kadencji.
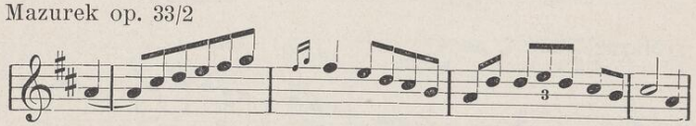
Na powyższych cytatach znów poznajemy konieczny, organiczny związek ornamentu z melodją. Związek ten wyklucza uważanie mordentu za ozdobnik w pierwotnem znaczeniu tego wyrazu.

Obserwować można ponadto mordent rytmiczny w związku:

e) z akcentem metrycznym (końcówka męska),
f) z akcentem agogicznym (końcówka żeńska).
Przykłady:
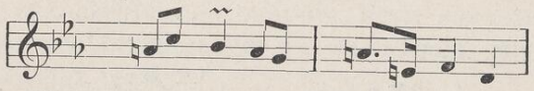
Mazurek op. 33/2

81.



Mazurek op. 56/3

82.

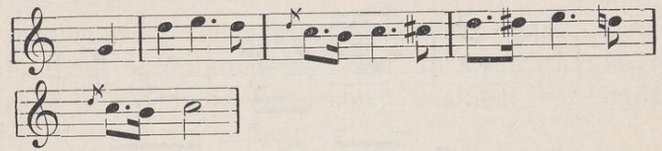


W jednym i w drugim przypadku akcent staje się dzięki mordentowi silniejszy.

Takie wzmacnianie akcentu obserwowaliśmy już, badając przednutkę. Mordent — rzecz prosta — silniej wpływa na wzmożenie akcentu, niż przednutka. To też widzimy w melodyce Chopina zastosowanie mordentu jako stopniowania przednutki przy powtórzeniu motywu lub frazy. Naprzykład:
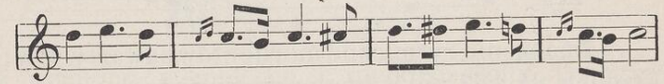
Mazurek op. 33, nr. 3

83. *a)*



w powtórzeniu:
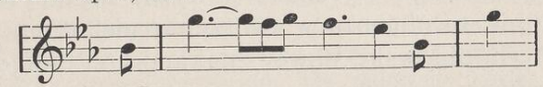
b)



Ostatni przykład wykazuje już wyraźnie przewagę cechy melicznej nad rytmiczną cechą w mordencie. Jako mordenty należące do tej grupy drugiej, to jest melicznej, wymienić można mordenty, które zjawiają się w warjacji motywów. Naprzykład:

Nokturn op. 9, nr. 2

84. *a)*



b)



Nokturn op. 9, nr. 3
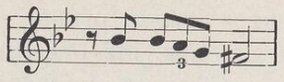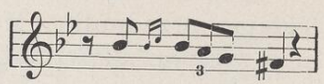
85. *a)*
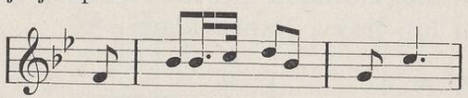


b)



Nokturn op. 37, nr. 1

86. *a)*  *b)* 

Warjacje op. 2

87. *a)* 

b) 

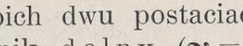
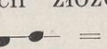
c) 
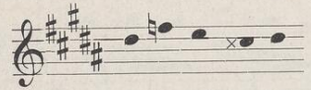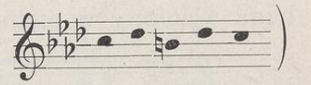
Znaczenie rytmiczne mordentów zawartych w przykładach 84 i 87 nie wymaga po wywodach poprzednich osobnego wyjaśnienia. Są one wszakże tutaj j e d n y m ze środków warjacyjnych, współdziałających z sobą. Inaczej w przykładach 85 i 86, gdzie mordent jest j e d y n y m czynnikiem warjacji.

Wszystkie wymienione gatunki mordentu wykazują organiczny związek z melodją. Potwierdzają przeto i wzmacniają wyrażone powyżej zapatrywania na znaczenie ornamentu w tworzeniu melodji (s. 11). Ornament chopinowski, nawet znakami konwencjonalnemi wyrażony, jest tworzywem melodji, nie jest natomiast prawie nigdy zdobniczym tylko dodatkiem.
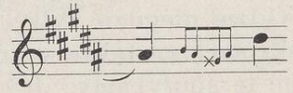
5. Obiegnik

Jak już wspomniałam, mordent tworzy w niektórych związkach zwroty melodyczne, równające się obiegnikowi (przykład 87 *c*). Sam zaś obiegnik, tak
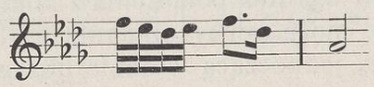
w swoich dwu postaciach zasadniczych, to jest jako obiegnik d o l n y () i g ó r n y ()[1], jak i w formach złożonych (np.  = , = ) lub „obocznych“[2]

(np.  lub )

jest najbardziej charakterystycznym ozdobnikiem w melodyce chopinowskiej. Jest to prawie zawsze obiegnik dolny, bądź oznaczony znakiem [3], bądź wypisany drobnemi nutkami:



bądź wcielony w melodję i nieodróżniony typograficznie:
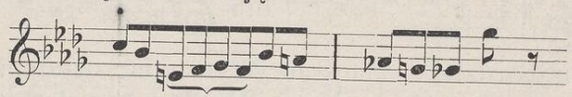


[1] Nazwą obiegnika d o l n e g o oznaczam obiegnik schodzący od górnej sekundy przez ton główny do sekundy dolnej, nazwą obiegnika g ó r n e g o odwrotnie obiegnik rozpoczynający się od sekundy dolnej i wznoszący się w górę ponad ton główny. Przyjęta ogólnie terminologja: *der umgekehrte Doppelschlag — der Doppelschlag; the inverted turn — the turn; gruppetto rovesciato — gruppetto diretto,* nie zadowala o tyle, że wymaga ustawicznego przedstawiania sobie obu form, kiedy idzie o formę „odwrotną“. W proponowanej tu terminologji polskiej nazwa wyróżniająca: górny — dolny, zgodna jest z symbolem graficznym (dolny linja opadająca wdół; górny linja wznosząca się w górę). [2] Terminu „oboczny“ używam tu na oznaczenie form pochodnych obiegnika, istniejących obok form zasadniczych i dających się z nich wyprowadzić drogą pewnych modyfikacyj. [3] Autograficzny chopinowski znak tego ozdobnika ma postać .

*

Rzadziej natomiast znajduje się w melodjach Chopina obiegnik górny. Nie jest on nigdy oznaczany symbolem właściwym, lecz bądź wypisany drobnemi nutkami:



bądź wcielony w melodję:



Pierwotna forma obiegnika górnego, to jest prosta figura periheletyczna, łącząca w sobie z tonem ozdobionym dwie jego sekundy: górną i dolną, niemal zupełnie zanika. Gdzie niegdzie tylko, jak w cytowanym powyżej melizmacie, a także w innych zwrotach podobnych, postać tę spotykamy. Już wszakże drugi z podanych powyżej przykładów tego ozdobnika wskazuje, jak łatwo wskutek połączenia z kontekstem przedzierzgnąć się może górny obiegnik w złożoną figurę periheletyczną, jednoczącą w sobie oba gatunki obiegnika, złączone łańcuchowo. Taka złożona figura ma w melodyce Chopina znaczenie istotne.

Rozpatrzmy kilka różnych przykładów, wskazujących odmienne sposoby posługiwania się obiegnikiem.

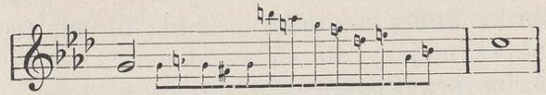
Nokturn op. 48, nr. 1

88. 
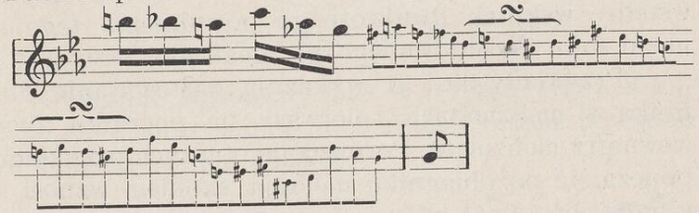
Impromptu op. 51

89. 
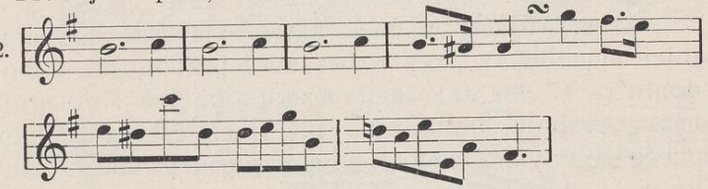
Impromptu op. 29

90. 
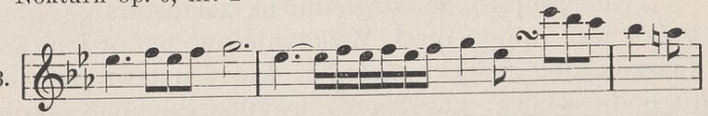
Polonez op. 22

91. 
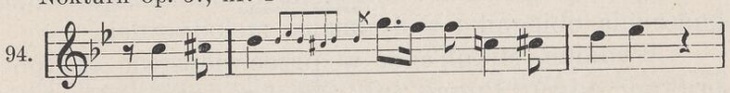
Preludjum op. 28, nr. 4

92. 

Nokturn op. 9, nr. 2

93. 

Nokturn op. 37, nr. 1

94. 

W przykładach 88 i 89 obiegnik wchodzi w skład odbitki motywu. W pierwszym z nich wypełnia interwał wielkiej tercji, następujący po ruchu sekundowym wgórę. Ta tercja już sama oznaczałaby wzmożenie napięcia, osiągającego punkt szczytowy na tonie g_2, który nosi na sobie akcent ekspresywny całej frazy

(d_2-d_2). Obiegnik go profiluje. Gdyby ton ten pozbawiło się odbitki, którą stanowi obiegnik, to cała fraza straciłaby najważniejszy dla siebie akcent.

W drugim przykładzie (89) obiegnik podobnie jak przednutka (s. 46) zapobiega rozziewowi, który powstałby wskutek dwukrotnego powtórzenia tego samego tonu akcentowanego po nieakcentowanym.

Przykłady 90 i 91 wykazują zastosowanie obiegnika w melizmatach: pierwszy na początku, drugi wewnątrz melizmatu. Porównanie obu tych przykładów poucza, iż po obiegniku melodja skokiem wznosi się w górę, by opaść znów w kierunku przeciwnym. Tego samego dowodzą przykłady 92, 93 i 94.

Obserwujemy w nich zatem zjawisko to samo, jakie śledziliśmy przy rozważaniu przednutki i mordentu (s. 47, 60). Jak tamte ozdobniki, tak i obiegnik, lecz w stopniu silniejszym niż one, jest czynnikiem energetycznym. Dzięki niemu napięcie melodji wzmaga się i osiąga swe punkty szczytowe.

Interesujące ze względu na zastosowanie obiegnika jest Rondo op. 1. Wykazuje ono ten organiczny związek obiegnika z melodją, który ustawicznie jest tu podkreślany; zaprzecza przypuszczeniom, jakoby ozdobnik był czemś zewnętrznem, formalnem; dowodzi znaczenia obiegnika w dynamice melodycznej.

Wydanie Mikuli'ego, w przeciwieństwie do poprawnej edycji Pugno lub Scholtza, zawiera w tem Rondzie Chopina takie mnóstwo błędów, że gdyby wykonawca jakiś, pedantyczny a nawet formalistyczny pod względem wykształcenia teoretycznego w swej dziedzinie, a nie posiadający dość czułego instynktu muzycznego, zechciał pierwsze Rondo Chopina wykonać w ten sposób, jak je zapisał Mikuli, powstałby
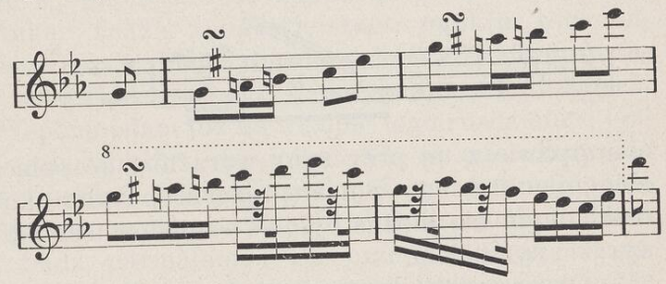
z ronda tego dziwoląg, w którym chopinowskich cech stylistycznych z trudnością możnaby się było dopatrzeć.

Ze względu na materjał tematyczny Rondo op. 1 przedstawić można następującym schematem:

R - A - B - C - R - A' - D - B' - R - A"

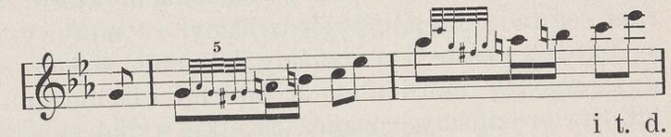
Obiegnik stosowany jest w refrenie *(R)* i w kuplecie *B*. Według mojej interpretacji refren powinien być zapisany w ten sposób:

95. *a)*



co brzmi:
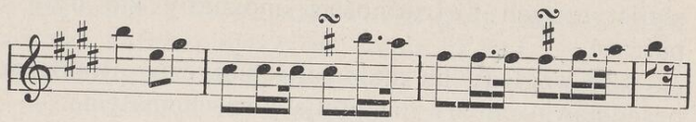
b)
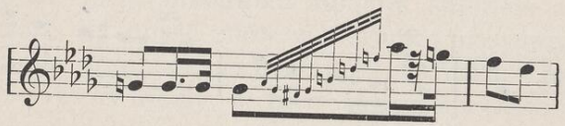


i t. d.

Analogicznych taktów jest w całem rondzie 33. W wydaniu Mikuli'ego tylko 6 razy znajduje się znak właściwy obiegnika dolnego (∾), 15 razy znak obiegnika górnego (∽), 12 razy znak *tr*. Dwa ostatnie są oczywiście błędne. Ani obiegnik górny, ani *tr*, czyto jako mordent, czy jako tryl, w tym związku melodycznym nie jest do pomyślenia.

To samo powtarza się w kuplecie *B*.

96. 

Na 23 taktów analogicznych raz tylko użyty jest znak właściwy (∾), 3 razy znak *tr*, 2 razy znak mordentu 𝆖, 17 razy obiegnik górny (𝆔). Tymczasem Chopin sam kwestję tę rozstrzyga na rzecz obiegnika dolnego, pisząc w takcie 305:

97. 

niewątpliwie z tej przyczyny wyraźnie, że połączenia obiegnika dolnego z następującym po nim akordem rozłożonym nie można było ze względów technicznych wyrazić symbolem.
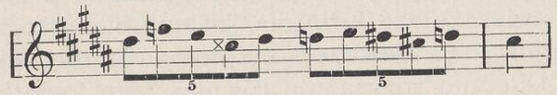
Obserwowaliśmy poprzednio (s. 61), że mordent górny umieszcza Chopin w motywach, które zawierają sekundę dolną. Stwierdziliśmy, że motywy takie są bardzo częste i uznaliśmy istnienie ścisłej zależności między mordentem a takiemi właśnie motywami. Stwierdziliśmy również rzadkie tylko stosowanie obiegnika górnego. W naszym zaś wypadku (Rondo op. 1) tak kierunek melodji, jak i jej struktura (sekwencja!) z natury rzeczy zawiera w sobie wzrost napięcia dynamicznego. Ta wzmagająca się dynamika melodyczna frazy wyraża się tylko dzięki obiegnikowi dolnemu.
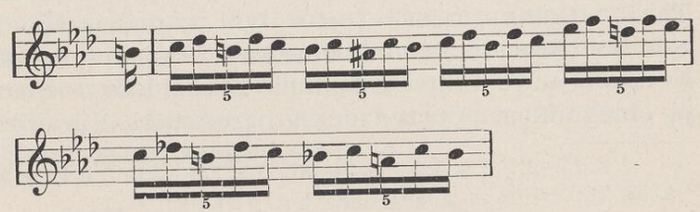
Jak w innych wielu przypadkach, tak i tu dowodu logicznego na poparcie tego twierdzenia podać nie

można. Rzecz ta jest bezpośrednio oczywista: ujmuje się ją intuicyjnie. Jedynym argumentem objektywnym jest odwołanie się do tekstu Chopina. Poza tem tylko przedstawienie eksperymentalne frazy z temi ozdobnikami, które uznaliśmy za fałszywe, może *a contrario* poprzeć prawdopodobieństwo naszej interpretacji. Ta sztucznie dla eksperymentu stworzona postać frazy zawiera w sobie sprzeczność, naruszającą wartość muzyczną; intuicja odrzuca ją jako fałszywą.

Powyższa analiza ma znaczenie nietylko szczegółowe w odniesieniu do badanego Ronda op. 1 i do obiegnika. Także z ogólniejszego punktu widzenia wykazuje ona, jakiemi drogami dochodzi się do ustalenia tekstu muzycznego w przypadkach wątpliwych.

Wspomniałam już na wstępie tego rozdziału o formach „obocznych“ obiegnika. Nie są one oznaczane przez Chopina żadnemi znakami szczególnemi, lecz wypisywane w całem swem brzmieniu nutkami drobnemi, bądź normalnemi. Są przeto włączone w melodję, podobnie jak w niezliczonej liczbie razy także i sam obiegnik w postaci pierwotnej. Najbardziej interesujące formy oboczne obiegnika zawierają Nokturny op. 9/3 i op. 32/2:

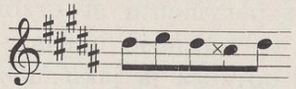
98. 

99. 

Pierwszy przykład (98) po zastosowaniu enharmonicznej zamiany:



przedstawi się także i graficznie jako pochodna formy:



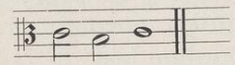
Przykład drugi (99) możnaby wyrazić znakiem ∽, który byłby warjantą znaku ∾ podobnie jak wspomniany na str. 17 znak przedstawiałby ewolucję obiegnika.

W podanych przykładach obiegnika chopinowskiego przeważa obiegnik złożony z pięciu tonów. Ta kwintola jest typową formą obiegnika, która też w różnych warjantach i w różnych związkach wchodzi w skład melodyj Chopina.

Harding[1], podając szczegółową teorję obiegnika, widzi w takiej kwintoli ozdobnik złożony z mordentu górnego i obiegnika dolnego. Neri[2] zwraca uwagę na umieszczanie takiej kwintoli na tonach, mających szczególne znaczenie bądź melodyczne, bądź rytmiczne. Dunn[3], cytując szereg przykładów z dzieł Chopina, stwierdza, że kwintola jest ulubioną formą jego obiegnika. Beyschlag[4] cytowane przez siebie obiegniki Chopina rozwiązuje również jako kwintole. Także Dannreuther[5] jest w tym względzie zgodny z innymi teoretykami. Schenker[6] wskazuje na taką kwintolę już u Filipa Emanuela Bacha, który oznacza ją obiegnikiem poprzedzonym przednutką. Stwierdzając zaś istnienie tej formy obiegnika u Chopina i innych, przestrzega Schenker przed identyfikowaniem jej z obiegnikiem starych mistrzów, którzy zasadniczo posługują się obiegnikiem złożonym z czterech tonów. Podług Jane Arger[1] także i Monteclair (1736) opisuje obiegnik jako ozdobnik złożony z pięciu tonów.

[1] s. 15—21. [2] s. 12. [3] s. 34—37. [4] s. 270—271. [5] t. II, s. 165. [6] s. 53, 71.

Najdawniejszą formę obiegnika, złożoną z czterech tonów, spotykamy już u Purcell'a Chambonnières'a, d'Anglebert'a, Couperin'a. Obiegnik jest ornamentem złożonym, a źródłem jego jest stereotypowa w epoce wokalizmu kadencja:



To też w nomenklaturze francuskiej spotykamy określenie obiegnika jako *cadence double*, lub tylko *double*. Obie bowiem nuty prowadzące wchodzą w skład tej formuły.

6. Tryl

Ozdobnikiem, łączącym w sobie mordent (w wielokrotnem powtórzeniu) z obiegnikiem, jest tryl. Chopin znakuje go w rozmaity sposób, jak podane na str. 21. Tryl w znaczeniu dzisiejszem, t. j. szybka zmiana dwu sąsiednich tonów, znany jest już od Cavaliere'go (1600). Poprzednio nazwą tą oznaczano szybkie powtarzanie jednego tonu[2].

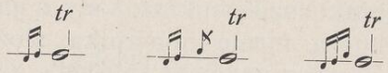
Nowoczesny tryl rozpoczyna się w zasadzie od tonu głównego, to jest ozdabianego. Niemniej wszakże i rozpoczynanie od sekundy górnej czy dolnej jest możliwe, a niekiedy nawet konieczne, zależnie od tekstu poprzedzającego.

[1] s. 53. [2] Beyschlag, Ornamentik, s. 30 i n,

Rozpoczęcie trylu od tonu głównego oznacza Chopin przednutką:



rozpoczęcie od sekundy dolnej przednutką złożoną:
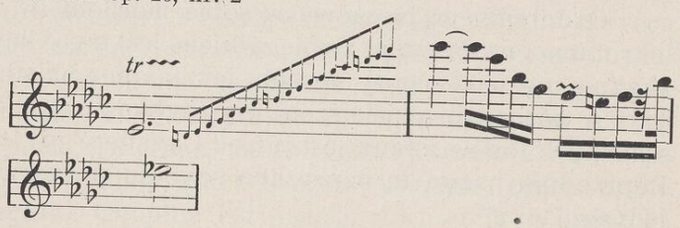


Reguła ta dopuszcza oczywiście wyjątki w tych wypadkach, kiedy mamy do czynienia np. z trylem łańcuchowym, jak w Nokturnie op. 61, nr. 1.

Ponieważ tryl jest ornamentem złożonym, łączącym w sobie obiegnik i mordent, przeto i zastosowanie jego w melodji podobne jest do zastosowania tamtych dwu ozdobników. W dynamice linji melodycznej współdziałanie jego jest niewątpliwie silniejsze, niż obiegnika lub mordentu. Dlatego szczególnie charakterystyczne jest użycie trylu na początku melizmatów i to przedewszystkiem kadencyj. Naprzykład:
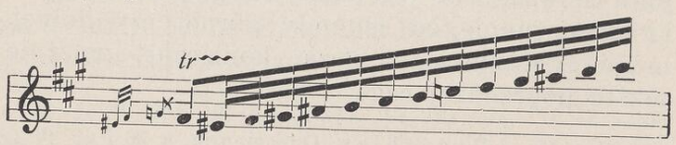
Polonez op. 26, nr. 2
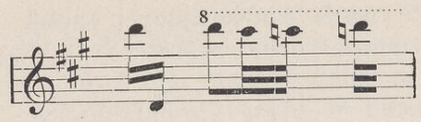
100.



Fantazja op. 13

101.
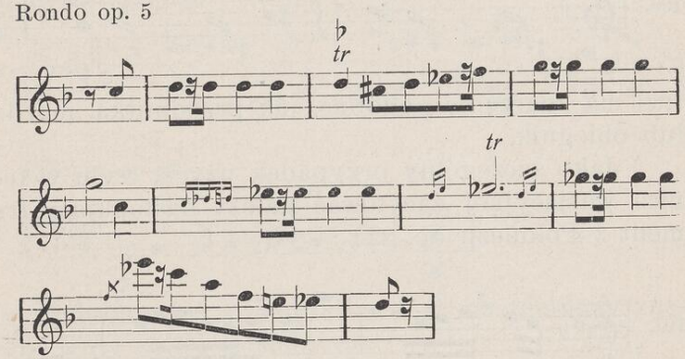




Czyto dla wzmożenia akcentu, jak:

Rondo op. 5

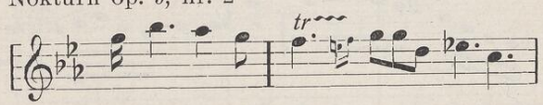
102.



czy w warjacji motywów, jak:

Nokturn op. 9, nr. 2

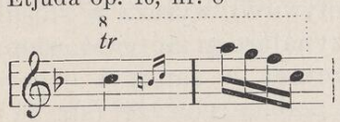
103.



czy w odbitce motywów:
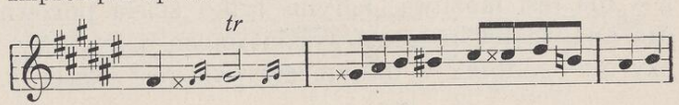
Etjuda op. 10, nr. 8

104.



Impromptu op. 36
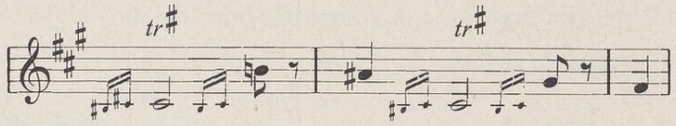
105.



czy wreszcie w motywach zawierających skok lub pauzę, lub jedno i drugie równocześnie:

Nokturn op. 48, nr. 2
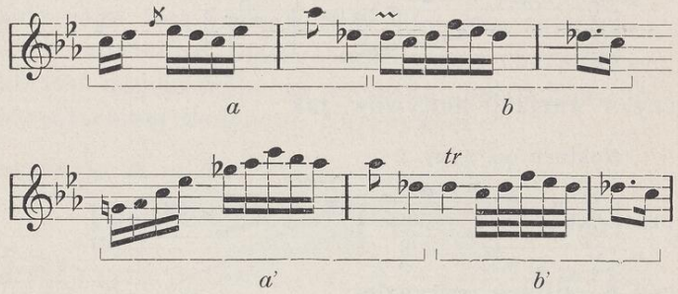
106.



tryl ma znaczenie podobne, jak przednutka, mordent lub obiegnik.

Jako szczególny przypadek użycia trylu w technice warjacyjnej zacytować należy następujący fragment z Polonezu op. 22:

107.
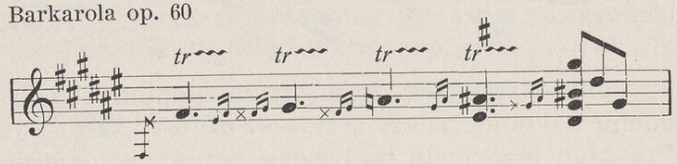


Zaznaczony tu tryl (*tr*), rozpoczynający motyw *b'* (który jest warjantem motywu *b*), wyraża w stosunku do mordentu (∾) rozpoczynającego motyw *b*, stopniowanie dynamiki melodycznej, a zatem i ekspresji. Przykład ten potwierdza podane powyżej (str. 56 i n.) zastrzeżenie, iż bezwzględna identyfikacja znaków *tr* i ∾ nie jest możliwa. Jedynie tylko ścisła porównawcza analiza tekstu rozstrzygnąć może o tem, czy ten, czy ów ozdobnik w danym motywie jest właściwy.

Prócz podanych zastosowań wyróżnić można jeszcze zastosowanie trylu w harmonicznej konstrukcji utworu, oraz tryl mający walor ściśle melodyczny.

Współdziałanie trylu w harmonice jest ograniczone jedynie do łączników modulujących. Np.:
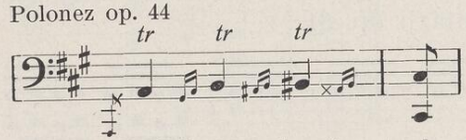
Barkarola op. 60

108.



Polonez op. 44

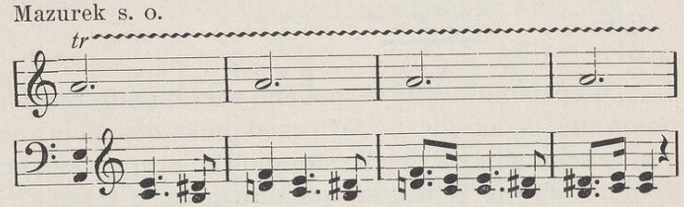
109.



Podobnie jak przednutka, tryl ma niekiedy znaczenie nuty stałej (pedałowej):

Mazurek s. o.

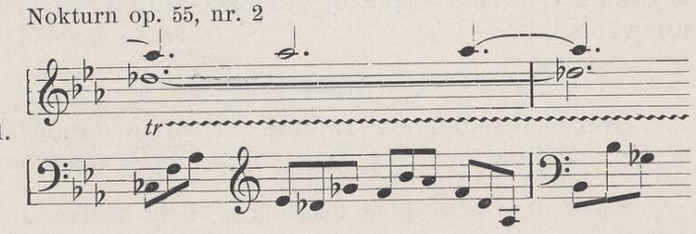
110.
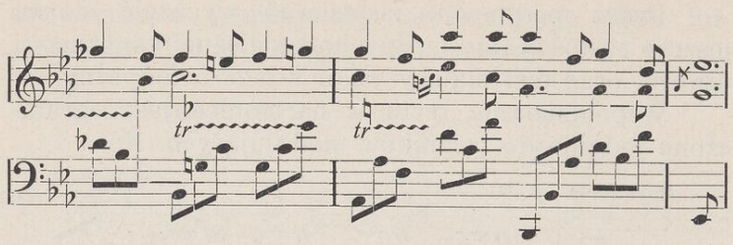


a nadto, w nielicznych bardzo wypadkach, jest środkiem odrębnej polifonji Chopina:

Nokturn op. 55, nr. 2

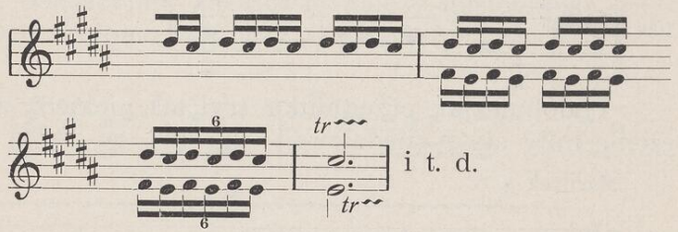
111.





Jako szczególną formę trylu chopinowskiego wymienić nakoniec należy tryl *more antiquo* zastosowany. Przykład tego trylu najbardziej wyraźny znajduje się w Polonezie-Fantazji op. 61:

112.



i t. d.

Wypisanie trylu w pełnem brzmieniu oraz stopniowanie go agogiczne tuż przed umieszczeniem znaku konwencjonalnego, czyli stopniowanie agogiki, przypomina dawne praktyki wokalne jeszcze z epoki dyminucji, kiedy to i *trillo* (powtarzanie jednego tonu) i *groppi* (zamienne powtarzanie dwu tonów) rozpoczynano w nutach większej wartości, stopniowo dyminuowanych [1].

7. Arpedżjo
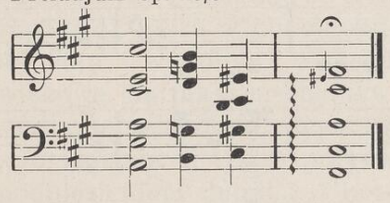
Wśród ornamentów zajmuje arpedżjo stanowisko o tyle odrębne, że rola jego, ściśle związana z rolą

[1] Por. Beyschlag, Ornamentik s. 14—51 (2. Kap. *a—d*).

harmonji, wyraża się w ustawicznem współdziałaniu z harmonją w architektonice muzycznej. Jakkolwiek i poprzednio omówione ornamenty niejednokrotnie spełniają to samo zadanie, to jednak poza tem zastosowanie ich jest bardziej różnorodne, niż zastosowanie arpedżja. Arpedżjo umieszczane bywa dla wzmożenia akcentu przedewszystkiem w kadencji, jużto jako akord końcowy:

Preludjum op. 28/8

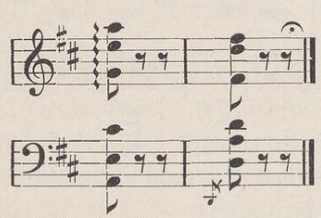
113.



jużto jako akord poprzedzający akord ostatni:
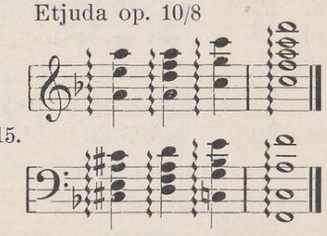
Preludjum op. 28/5

114.



Etjuda op. 10/8
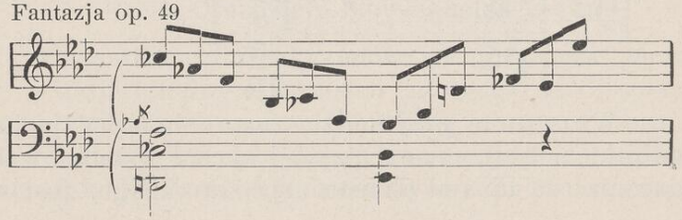
115.
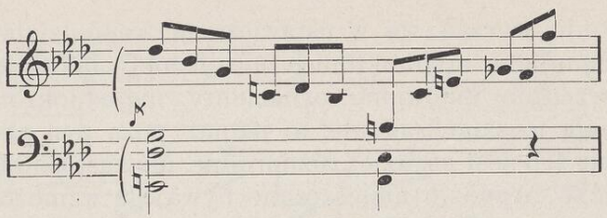


Rzadziej zjawia się arpedżjo w akordach rozpoczynających frazę:

Fantazja op. 49

116.
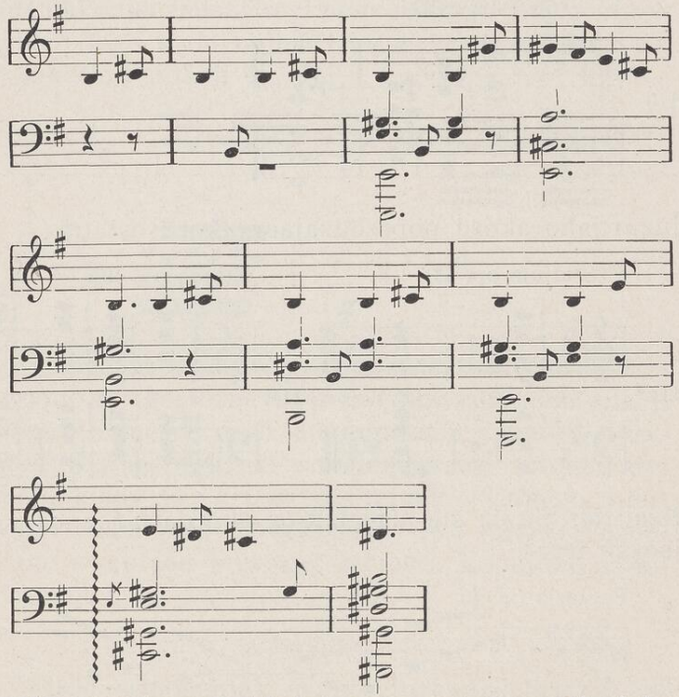




lub na szczytowym punkcie linji melodycznej:

Nokturn op. 37/2
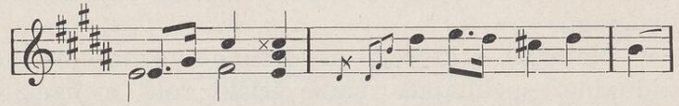
117.



W ostatnim przykładzie znaczenie arpedżja jako odbitki motywu, wzmacniającej akcent wskutek wzbogacenia się tonami akordu arpedżjowanego, jest wyraźne. W niektórych też wypadkach arpedżjo spełnia tylko rolę odbitki motywu. Np.:

Nokturn op. 32/1

118.



Chopin posługuje się arpedżjowanemi akordami bardzo często. Pozostaje to w związku z techniką jego kompozycji, która w zupełności zgodna jest z naturą fortepianu i wydobywa z niego wszystkie możliwości dźwiękowe, na jakie mechanika instrumentu pozwala. Współbrzmienia, obejmujące kilka oktaw, możliwe są na fortepianie li tylko przy zastosowaniu arpedżja z podniesieniem tłumika. Chopin lubuje się w takich właśnie współbrzmieniach, a niekiedy stosuje arpedżjo jako pewną manierę akompanjamentu. Przykładem tego jest np. Rondo op. 5, Etjuda op. 25, nr. 5, Mazurki op. 7, nr. 3 i op. 30, nr. 4, a przedewszystkiem Etjuda op. 10, nr. 11 — studjum arpedżja.

Pokrewny arpedżju akord rozłożony, który tak często stanowi akompanjament harmoniczny melodyj chopinowskich, oraz wchodzące w skład melodji łączniki utworzone z tego samego materjału tonalnego, pozostawiam do omówienia w drugim dziale tej pracy.

8. Ornamenty indywidualne

Wszystkie ozdobniki omówione dotychczas łączą się w indywidualnych formach zdobniczych Chopina. Te indywidualne ornamenty obficiej jeszcze niż ornamenty tradycyjne spotykamy w melodjach chopinowskich, jako ich element konstruktywny. Zgodnie z przy-

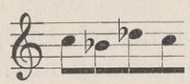
jętą w tej pracy systematyką poprzestaję w tem miejscu na omówieniu ornamentów indywidualnych wypisanych znakami drobniejszemi niż tekst główny, pozostawiając omówienie melizmatów włączonych w melodję do działu drugiego.

Materjał, z którego utworzone są ozdobniki indywidualne, spełniające bądź ściśle rolę melizmatów, bądź kadencyj, da się ująć w dwanaście form zasadniczych, nie licząc warjantów. A mianowicie jest to:

1) gama diatoniczna lub jej fragmenty,
2) gama chromatyczna lub jej fragmenty,
3) tony akordowe (arpedżjo),
4) obiegnik złożony, często połączony z przednutką,
5) mordent dolny i górny, pojedyńczy lub podwójny,
6) toczek złożony z 3 lub 4 tonów,
7) zwroty zygzakowate,
8) salto (skoki) zachowujące jeden interwał,
9) salto oparte na nucie stałej, zmieniające interwał,
10) sekundy zbieżne,
11) zwroty koncentryczne,
12) zwroty ekscentryczne.

Pojęcia wyrażone w 6 ostatnich określeniach wymagają objaśnienia. Posłużą do tego przykłady.

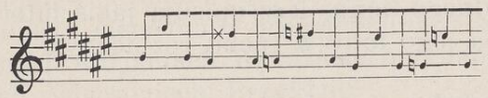
Sekundy, tercje, kwarty i inne interwały, użyte w sposób taki:

119. *a)*  i t. d. *b)*  i t. d.
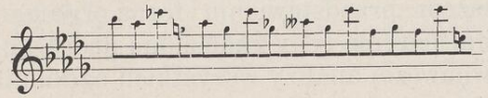
c)  i t. d.

nazywam zwrotami zygzakowatemi ze względu na ich obraz, który w graficznem przedstawieniu zbliżyłby się do linji zygzakowatej.

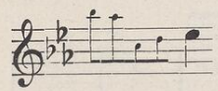
Salto — skok — oznacza sekwencję pewnego interwału. Np.:

120.  i t. d.
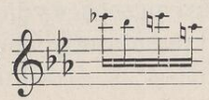
Salto oparte na nucie stałej (tutaj *ces*^{3}) przedstawia się jak następuje:
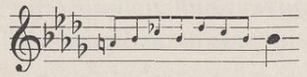
121.  i t. d.

Sekundami zbieżnemi nazywam parę sekund, z których pierwsza opada ku tonowi głównemu, druga wznosi się ku niemu. Punktem wyjścia pierwszej jest zazwyczaj kwinta górna, drugiej zaś tercja dolna tonu ozdobionego:
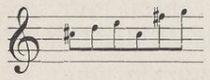
122. 

Sekundy zbieżne mają wspólne centrum: ton opisany; są przeto zwrotem koncentrycznym. Ponieważ jednak sekundy te są pospolite a bardzo charakterystyczne w melodjach chopinowskich, przeto wymieniam je osobno. Do grupy zaś zwrotów koncentrycznych zaliczam wszystkie inne zwroty takie, w których występuje jako centrum: jeden ton główny. Np.
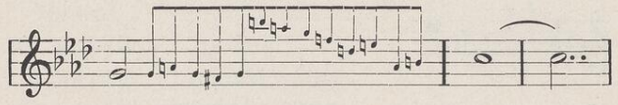
123. *a)*  t. j. sekunda górna mała, tercja obejmująca mała, centrum ton *b*

123. *b)*  t. j. obiegnik górny, toczek górny, centrum *b*.

W przeciwieństwie do koncentrycznych nazywam e k s c e n t r y c z n e m i zwroty takie, które nie grupują się dokoła jednego tonu, lecz opisują jakiś interwał, ozdabiając oba jego tony w ruchu rozbieżnym:

124.  opisanie kwinty zmniejszonej *cis-g*.

W powyższem przedstawieniu form ornamentalnych wyróżniam jedynie typy znalezione drogą uogólnienia z porównawczej analizy wszystkich ozdobników indywidualnych melodyki chopinowskiej. Aby typów tych nie pomnażać ponad konieczną potrzebę, nie wymieniam osobno warjantów, które w ten czy w ów sposób dadzą się sprowadzić do wymienionych form zasadniczych. Tak np. zakończenie ozdobnika:
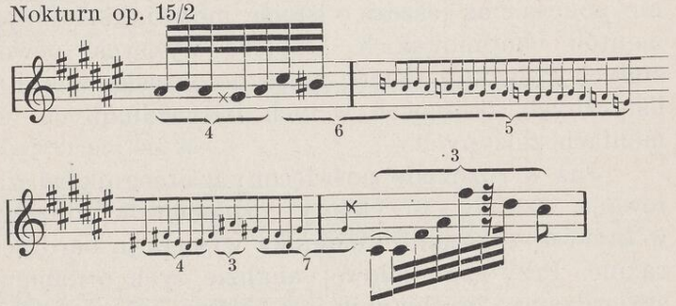
125. 

oznaczam jako sekundy zbieżne, jakkolwiek są ich trzy pary *(g-f, d-e, a-h)* i dwie ostatnie następują po sobie w tym samym kierunku, czyli możnaby je określić mianem sekund równoległych. Ponieważ jednak pojęcie „równoległości“ interwałów z powodu swego określonego znaczenia w polifonji i w harmonji mogłoby wywołać nieporozumienie, przeto wydaje mi się wskazanem uznać całą figurę za sekundy zbieżne, wzbogacone dodaniem sekundy d^2-e^2 w środku.
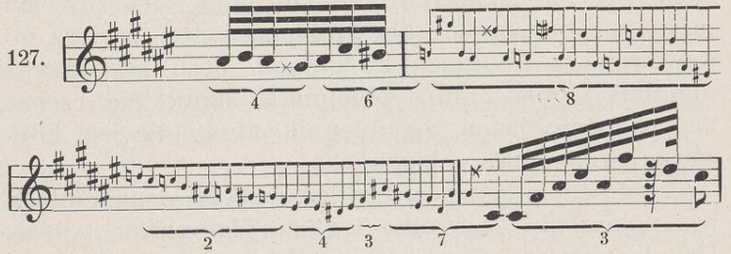
Zarówno potrącenie o interwał tercji *(f^2-d^2)*, jak i oddalenie się od toniki *(d^2-e^2)* dla opóźnienia jej wejścia — są znamiennemi szczegółami melodji chopinowskiej.

Rzecz prosta — iż bogactwo indywidualnych ornamentów Chopina nie wyczerpuje się ani w tych dwunastu elementach ornamentalnych ani w ich przeróżnych warjantach. Wyraża się ono naprawdę dopiero w ich połączeniach. Przykłady:
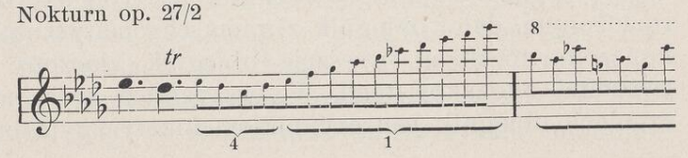
Nokturn op. 15/2
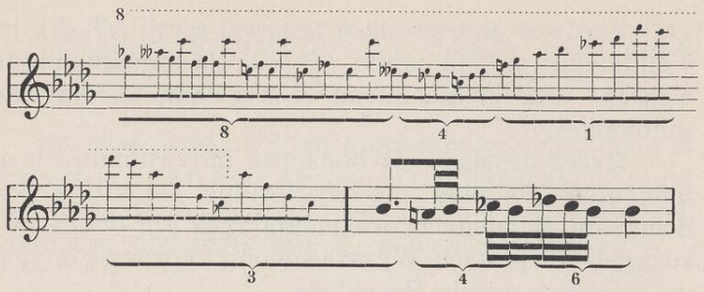
126. 

Nokturn op. 15/2

127. 

Nokturn op. 27/2

128. 
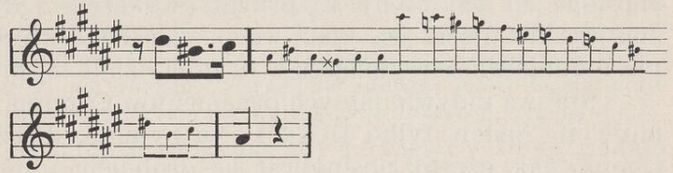


Ale i samo stwierdzenie bogactwa tych połączeń nie poucza nas jeszcze o istocie indywidualnych ornamentów chopinowskich. Dopiero wykrycie pewnych stałych związków pomóc może do określenia cech stylistycznych, tkwiących w tych indywidualnych ornamentach złożonych.

Już w rozdziale poświęconym obiegnikowi zacytowane zostały przykłady ornamentów złożonych, w których znaczenie obiegnika występuje bardzo wyraźnie. Przy szczegółowej analizie tych ornamentów stwierdzamy, że obiegnik jest bardzo ważnym dla nich elementem konstruktywnym. Ogromna większość ich jużto rozpoczyna się obiegnikiem, jużto zawiera go wewnątrz, w punktach zwrotnych. Jeśli zaś uprzytomnimy sobie naturę obiegnika, stanie się rzeczą bezpośrednio jasną, że obiegnik nigdy nie jest końcówką ornamentów złożonych.

Najpospolitszym związkiem w tych ornamentach jest połączenie obiegnika z gamą diatoniczną wgórę. Drugie miejsce zajmuje obiegnik złączony z akordem rozłożonym, dalej obiegnik z gamą chromatyczną, zakończoną toczkiem, wreszcie obiegnik złączony ze zwrotami zygzakowatemi. We wszystkich tych połączeniach obiegnik jest czynnikiem kinetycznym bądź

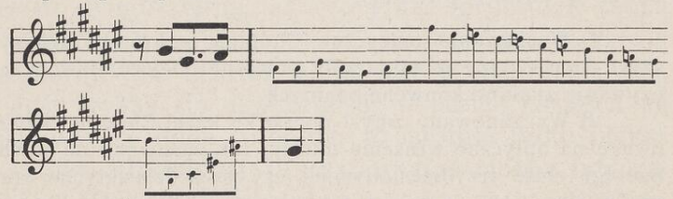
całej frazy zdobniczej, bądź jej części, jak to widoczne jest już na przykładach 126—128. Częsty, a tem samem charakterystyczny, jest również ozdobnik złożony z obiegnika, gamy chromatycznej i zwrotu zygzakowatego:

Impromptu op. 36

129. 

niekiedy z dodaniem w końcówce tonów akordowych:

Impromptu op. 36

130. 

Jak ozdobniki proste, tak i złożone ozdobniki indywidualne, i to w silniejszym jeszcze stopniu, niż tamte, współdziałają w konstrukcji formy. Rzecz prosta więc, że zjawiają się w punktach szczególnej wagi: w melodji, jako melizmaty w ścisłem znaczeniu wyrazu, opisują tony lub interwały, będące kulminacyjnemi punktami linji melodycznej, a występują tu zwykle jako czynnik techniki warjacyjnej. Te same punkty są i rytmicznie punktami ciężkości, zaś siła ich wzmaga się dzięki ozdobnikom. Harmoniczne znaczenie mają ozdobniki te szczególnie wówczas, gdy są biegnikami lub łącznikami modula-

cyjnemi. Nadto pospolita ich forma t. zw. kadencyj istotnie służy harmonji, wzbogacając lub wzmacniając zakończenie bądź całej kompozycji, bądź też większych jej części lub poszczególnych fraz.

Jak zaznaczyłam, złożone ornamenty indywidualne pospolicie są wcielone w melodję. To też przedstawione tu ich cechy są przygotowawczem jedynie stadjum do ujęcia ich właściwego znaczenia, któremu przypadnie właściwe miejsce w drugim dziale tej pracy.

Sprawą indywidualnych ornamentów Chopina zajmuje się jeden tylko Dunn[1]). Na pytanie, dlaczego Chopin tak często posługiwał się drobnemi nutkami w celu wyrażenia tego, co mógł był niedwuznacznie zapisać w sposób zwyczajny, daje Dunn odpowiedź ujętą w cztery punkty:

1) Wychowanie muzyczne Chopina, w którem dzieła starszych kompozytorów zajmowały poważne miejsce, faworyzowało używanie znaków konwencjonalnych.

2) Wyrafinowany zmysł porządku kazał Chopinowi zwracać uwagę na optyczne wrażenie muzyki tak samo, jak na słuchowe. Szeregi zbite trzydziestodwójek czy sześćdziesiątychczwartych raziły jego oko. Dlatego nuty swoich melodyj dzielił na dwie klasy: *a)* główne (tworzące szkielet dzieła) i *b)* poboczne (ornamenty i nuty bardziej ulotne od tamtych, stale z sobą złączonych). Pierwsze notuje znakami wielkiemi, drugie małemi, w ten sposób wyrażając optycznie znaczenie ich wartości względnej. Zdarzają się w dziełach Chopina kadencje, których tony można podzielić równo w stosunku do tonów akompanjamentu i które można było zapisać w sposób zwyczajny. A jednak Chopin posługuje się drobnemi nutami, jako symbolem drugorzędności tych tonów. Taka praktyka prowadzi czasem do pewnej dwuznaczności, lecz ta strona ujemna znajduje równowagę w pięknej jasności. Tak przezrocza jasność wśród bogatego przepychu nie ma równej sobie w muzyce.

[1]) Ornamentation s. 57 i n.

3) Notacja Chopina oddziaływa na wykonawcę. Instynktownie wykonywamy szczegóły akcesoryjne „lżejszą ręką“, niż byłoby to wtedy, gdyby przedstawiały się one oczom naszym w wielkich, zwykłych znakach. Czyż może być jakaś wątpliwość, że Chopin to właśnie pragnął osiągnąć?

4) Najważniejsze wszakże, iż niemożliwą byłoby rzeczą dla Chopina, nawet przy bardzo skrupulatnej notacji, wskazać owe rubata, owe mikroskopijne wzdłużenia i skrócenia nut, owo wzmaganie się i zwalnianie tempa, które jest istotne w interpretacji każdej stronnicy jego dzieł. Drukowane nuty mogą je tylko sugerować: nic ponadto uczynić nie zdołają; interpretację szczegółową pozostawić się musi smakowi i dyskrecji wykonawcy.

Z punktu widzenia wykonawcy Dunn podaje sumiennie wszelkie racje. Niebezpieczny jest wszakże trzeci punkt jego odpowiedzi, gdyż — jak to niejednokrotnie już wykazywaliśmy — uważanie ornamentu za rzecz drugorzędną, akcesoryjną, sprowadzić może na bezdroża, a wówczas nawet „smak“ czy „dyskrecja wykonawcy“ nie uratuje go od interpretacji fałszywej.

Jeśli zważy się okoliczności, w jakich kształcił się i rósł twórczy duch Chopina, to istotnie tylko pierwszy punkt odpowiedzi Dunna przyjąć można bez zastrzeżeń. Pod tym względem zgodne są również poglądy Dannreuthera i Beyschlaga, którzy zresztą na ornamenty indywidualne nie zwracają szczególnej uwagi. W muzycznem ujęciu kwestji ornamentyki chopinowskiej nie idzie też wcale o to, dlaczego Chopin tak a nie inaczej ornamenty zapisywał; nie idzie też o to, dlaczego je wogóle pisał. Na pytanie to możnaby dać *x* różnych odpowiedzi, z których każda mogłaby być względnie prawdziwa, mimo że żadna nie zawierałaby prawdy bezwzględnej. Zadaniem naszem jest tylko określenie ornamentyki, jako czynnika indywidualnego stylu chopinowskiego, i ten jedynie może być przedmiotem ścisłego badania naukowego.

III. PIERWIASTEK ORNAMENTALNY W MELODYCE CHOPINA

A) Część opisowa

Ustalenie pewnych szczególnych typów ornamentalnych w melodyce Chopina, które dałyby się określić jako indywidualne cechy stylu chopinowskiego, nie może oprzeć się na tej samej metodzie, jaką stosowaliśmy przy badaniu ozdobników. Syntetyzowanie musi tu być jakgdyby dwustopniowe: inna jest bowiem melodyka mazurków, inna nokturnów i t. d. Wszak przy jakiej takiej znajomości muzyki Chopina poznaje się kompozycję po raz pierwszy słyszaną nietylko jako dzieło Chopina: jest się nawet zdolnym do określenia z większem lub mniejszem prawdopodobieństwem, do której serji dzieło to należy. Niewątpliwie pomocną w tem określeniu jest rytmika. Z rytmiką jednak nierozłącznie związane są pewne a nie inne zwroty melodyczne; inne też są one w mazurkach, inne w nokturnach, walcach czy preludjach. Dlatego pierwszem stadjum naszego badania będzie określenie typów ornamentalnych w poszczególnych serjach, drugiem zaś dopiero określenie typów ornamentalnych w melodyce Chopina wogóle. Gdybyśmy zaniechali pierwszej fazy w uogólnianiu, pozbawilibyśmy się możności przedstawienia całego bogactwa ornamentyki

chopinowskiej. Typy bowiem ogólne nie odzwierciedliłyby tych wszystkich szczegółów, których możliwość w sobie zawierają. Podawanie zaś całych szeregów warjantów odebrałoby typom ogólnym ich wyrazistość.

Rozważanie ornamentalnego pierwiastka w melodyce objąć powinno „melos“ w znaczeniu szerszem, niż potoczne znaczenie „melodji“. Musimy zatem wziąć pod uwagę również „polimelodykę“[1], w której współdziałanie z sobą „melodyj“, bądź zamkniętych w sobie, bądź fragmentarycznych, tworzy „melos“ kompozycji. Ten sposób badania zastosujemy do rozważanych zosobna seryj utworów Chopina.

Szczegółowej analizie poddaję melodykę preludjów i etjud oraz nokturnów i mazurków. W innych dziełach ograniczam się już tylko do stwierdzania pewnych typów ornamentalnych, jakie w nich są zawarte. Gdzie niegdzie tylko bowiem, np. w walcach, znajdują się pewne zwroty odrębne, inne zaś kompozycje wykazują zastosowanie tych samych zwrotów ornamentalnych i tych samych sposobów opracowania melodji, które już na podstawie analizy wymienionych czterech seryj uznać można za typowe.

1. Preludja i Etjudy

a) Preludja.

Właściwe ozdobniki są w preludjach niezmiernie skąpe. Pod tym względem zbliżają się preludja do

[1] „Polimelodykę“ przeciwstawiam „polifonji“ w znaczeniu wokalnej wielogłosowości, operującej ściśle oznaczoną liczbą głosów samodzielnych. Por. Wójcikówna B., O polifonji Chopina. Kwartalnik Muzyczny I, 3.

etjud. Obie zaś te serje stoją na przeciwnym biegunie np. w stosunku do nokturnów.

Najsilniej reprezentowane jest w preludjach arpedżjo. Niewątpliwie jest w tem wyraz tradycji. Preludjum bowiem dawnego typu (wystarczy przypomnieć preludja Bacha, a zwłaszcza Händla) w szerokiej mierze posługiwało się arpedżjowaniem. Zjawia się ono bądź w akordach kończących kompozycję, bądź w akordach, w których wymaga tego rozległa pozycja. Wyjątkowe znaczenie mają arpedżja w Preludjum op. 28/10, gdzie początek każdego motywu w sekwencji motywicznej zaakcentowany jest przez arpedżjo.

Drugie miejsce po arpedżjo zajmuje przednutka krótka. Łączy się ona niekiedy z arpedżjem, niekiedy stanowi odbitkę końcowych akordów, najczęściej wszakże znaczenie jej jest ściśle melodyczne. Jako tercja tonu, po którym się zjawia (a sekunda górna tonu, który poprzedza), usuwa bądź tautologję, bądź rozziew (por. s. 46).

We wszystkich preludjach raz tylko spotykamy znak obiegnika (op. 28/4), który to obiegnik poprzedza skok melodji o interwał septymy (por. s. 69, przykład 92). Takie samo znaczenie ma obiegnik wypisany drobnemi nutkami w op. 28/21. Poza tem wypisane takiemiż nutkami obiegniki w op. 28/24 wzmacniają akcentowany dysonans nony, zaś w op. 28/15 wzbogacają odbitkę motywu, na którym spoczywa punkt ciężkości frazy.

Mordent, zawsze wypisany drobnemi nutkami, widzimy tylko w op. 28/11, gdzie jest on stopniowaniem przednutki przy powtórzeniu całego ustępu (por. s. 65).

Ozdobniki indywidualne znajdują się tylko w op. 28/24, i to w trzech formach: *a)* skala diatoniczna wgórę rozpoczęta obiegnikiem złożonym (por. s. 88), *b)* tony akordowe wgórę i *c)* tony akordowe wdół.

Tryl znajdujący się w preludjach (prócz op. 28, nr. 24) zawsze tylko w głosie basowym, użyty jest w sposób pospolity w budowie kadencji.

Ujęte tu syntetycznie spostrzeżenia, odnoszące się do ozdobników, zgóry przesądzają sprawę śledzenia korelacji ozdobników z ornamentalnemi zwrotami w melodyce preludjów. Skoro bowiem ozdobniki sporadycznie tylko znachodzi się w preludjach, to i niewiele nadarzy się sposobności do śledzenia tej korelacji, a nadto wnioski, wysnute z tak nielicznych spostrzeżeń, miałyby mały stopień prawdopodobieństwa ze względu na ogólny swój walor. Ubóstwo ozdobników wszakże nie przesądza w niczem istnienia ornamentalnych zwrotów w melodyce. Już pierwsze Preludjum z op. 28 przedstawia nowe zupełnie problemy w tej dziedzinie.[1]

Leichtentritt, pisząc o *Preludjum C-dur*, wyraża swą impresję w słowach: *Eine Arabeske von feinster Linienführung*[2]. W tym wypadku określenie jego nie jest pustym frazesem: przeniesienie symbolu wrażeń wzrokowych pewnego typu na wrażenia słuchowe jest zupełnie trafne.
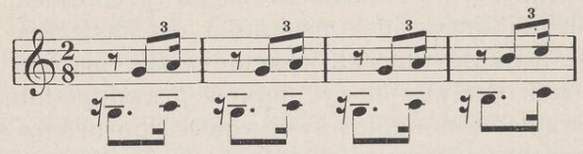
Arabeska oznacza rysunek lub rzeźbę ornamentalną, której istotą jest powtarzający się splot kilku różnych linij lub figur.

---

[1] Por. Wójcikówna Br., O polifonji Chopina. Kwartalnik Muzyczny I, 3. [2] Analysen I, s. 76.

Arabeska w muzyce oznaczać mogłaby analogicznie powtarzający się splot kilku linij melodycznych lub motywów. Niekażdy wszakże taki splot byłby arabeską. Boć polifonja jest zawsze połączeniem kilku różnych linij melodycznych. Nie wystarcza to jednak, by każdy utwór polifoniczny nazwać arabeską. Koniecznym warunkiem jest tu melodja ornamentalna oraz powtarzanie się tych samych motywów czy fraz, splatających się z sobą.

W Preludjum C-dur Chopina taką ornamentalną melodję na tenor, oraz imitujący go w interwale górnej oktawy — sopran.

131.
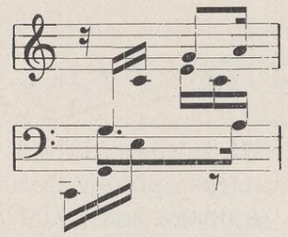


Przez całą kompozycję [siedm fraz czterotaktowych: (4 . 7) + kadencja (4 + 2)] powtarza się ów motyw trocheiczny (˗ ◡) we frazach czterotaktowych. Zaliczyć go należy do typu ornamentów trylowych: odzywa się w nim dawna forma ornamentalna, zwana *ribattuta*[1]. Dokoła tych dwu równoległych melodyj: tenoru i sopranu, oplatają się akordowe motywy basu i altu, łącząc się z niemi i z sobą w jeden przedziwny melos.

Czterogłosowość jest tu jedynie nominalna. Ale i efektywne współbrzmienie trzech głosów:

[1] Por. Beyschlag: s. 27, 41—43, 91, 148, 168, 199; Dannreuther I: s. 37, 143, II: s. 67, 88; Lach: s. 507, 509, 543—544, oraz Indeks *s. v.* ribattuta.

132.



traci na sile wskutek tego, że sopran powtarza w oktawie górnej leżący ton tenoru. Utrzymuje się w mocy dwugłos motywów ornamentalnych i akordowych, w ostatniej zaś frazie czterotaktowej — dwugłos powtarzanej przez tenor i sopran prymy toniki (z zachowaniem tego samego stosunku czasowego co we frazach poprzednich) oraz akordowych motywów basu i altu.
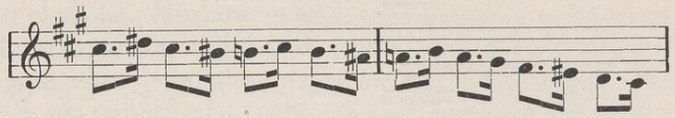
Podobnie jak w Preludjum *C-dur*, przedstawia się melos w *Preludjum fis-moll*, op. 28/8. Z wyjątkiem dwu taktów kadencji akordowej całe to preludjum jest trzygłosem ornamentalnym[1]. I do niego również możnaby odnieść określenie arabeski. Główną melodję, złożoną z motywów trocheicznych, ornamentalnych, na głos środkowy. Motywy te zachowują niezmiennie rytmikę ♪. 𝅘𝅥𝅯 melodycznie wszakże różnią się tak ze względu na interwał, jaki w sobie zawierają, jak i ze względu na kierunek. W ostatnich frazach tego preludjum motyw jest powtórzeniem jednego tylko tonu, toniki *cis*, w rytmie ♪. 𝅘𝅥𝅯 podobnie jak w Preludjum nr. 1.

Pierwszy czterotakt Preludjum nr. 8:

133.
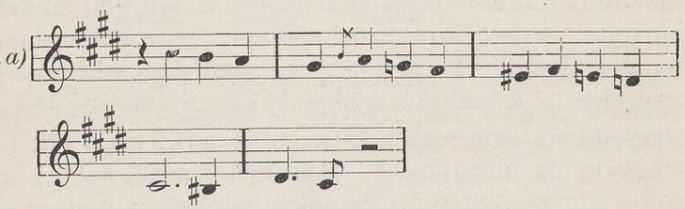


[1] Ponieważ wyraz „trójgłos“ używany jest pospolicie na oznaczenie harmonicznego pojęcia trójdźwięku (*dur* lub *moll*), przeto na wyrażenie pojęcia polifonji trzygłosowej (trifonji) używam wyrazu trzygłos.



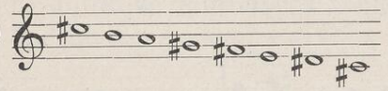
złożony jest z dwu części. Pierwsza zawiera dwukrotne powtórzenie tej samej frazy czterostopowej, złożonej z motywów trocheicznych (⏑ –), druga zaś jest frazą ośmiostopową, złożoną z takich samych motywów. Melodycznie pierwsza i druga opisują interwał kwinty *cis-gis*, trzecia zaś jest opisaniem gamy *cis-moll (dur)* opadającej. Nazwać możemy ją gamą stylizowaną ornamentalnie. Przedstawia ona pewien typ frazy, który powtarza się niejednokrotnie w melodyce Chopina. Znajdujemy ją również i w *Preludjum cis-moll*, op. 45. Czterotaktowa introdukcja tego preludjum:

134. *a)*



przedstawia tę samą gamę:

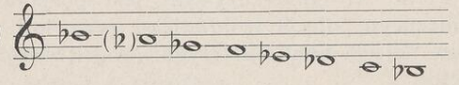
134. *b)*



w inny sposób stylizowaną przez ornamentalne opisanie.
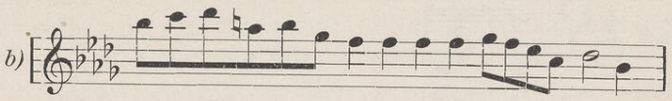
Podobnie w Nokturnie op. 9, nr. 1 gama *b-moll:*

135. *a)*



kryje się w pierwszej frazie melodycznej:

135. *b)*



stanowiącej istotę całej tej kompozycji.

Z preludjów także op. 28/12 zbudowane jest na gamie stylizowanej. Porównanie wznoszącej się (pierwszej) i opadającej (drugiej) części frazy pozwala na zaobserwowanie znaczenia chromatycznych alteracyj, jako czynnika napięcia.

Podobny typ przedstawia również Preludjum op. 28/9, zbudowane na tetrachordzie i w. i.

Wracając do preludjum ósmego z op. 28, widzimy, że te same frazy powtarzają się w warjantach w całej tej kompozycji, tworząc główną linję melodyczną, dokoła której oplatają się koncentryczne zwroty ornamentalne głosu górnego, oraz zygzakowate, akordowe motywy głosu dolnego. Jednakże trzygłosowość jest tu, podobnie jak w Preludjum *C-dur*, złudzeniem. Ów koncentryczny zwrot ornamentalny, opisujący każdy motyw głównej melodji, jest bowiem pozornie tylko głosem samodzielnym. W rzeczywistości łączy się z melodją głosu średniego w jedną linję melodyczną. Gdybyśmy ów zwrot ornamentalny odłączyli od motywu przezeń opisanego, to stwierdzimy, że wykazuje on ścisłą zależność od zmiany interwału w tym motywie. Niezmiennie zachowuje się w tym zwrocie ton pierwszy (i ostatni), który jest powtórzeniem w oktawie górnej obu tonów motywu głównego. W interwałach jednak wewnątrz zwrotu ornamentalnego widzimy szereg warjantów.

*

Pierwszą formę tego zwrotu:

136. 

wyrazić można cyfrowo[1]: 031—2, przyjmując *gis* = 0. Porządkując zaś wszystkie warjanty zależnie od tonu rozpoczynającego i kończącego, ująć możemy je w następujące typy:

gis = 0
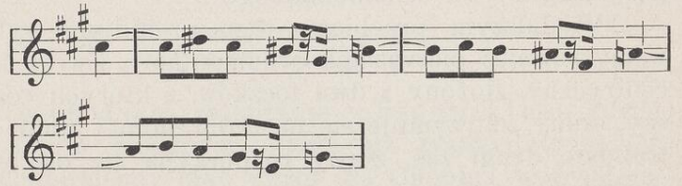
a)	*b)*	*c)*	*d)*	*e)*
0310	021—2	021—1	031—3	031—4
0320	031—2	031—1		
0530	032—2	032—1		
0540	042—2			

W tych 13 typach możnaby w osobną grupę ująć znów 8 typów, które rozpoczynają się tercją małą (3). Byłaby to liczebnie grupa najsilniejsza, gdyż na 128 zwrotów niespełna trzy czwarte (90) rozpoczyna się tą właśnie tercją. Przeważający i pierwotny jest właśnie ten zwrot, który zawiera w sobie tercję małą. Wszystkie inne są tylko jego modyfikacjami.

Powyższe zastawienie cyfrowe ma na celu wykazanie przewagi tercji w zwrotach ornamentalnych. Interwał ten, jak podkreśliłam już poprzednio, np. przy podwójnej przednutce, nadaje swoistego brzmienia melodjom Chopina, zwłaszcza że jest on zazwyczaj, jak w rozważanem obecnie preludjum, tylko chwilowem zboczeniem w kierunku przeciwnym od głównego kierunku melodji motywu. Interwał ten ma znaczenie energetyczne: oddalając od siebie tony ku sobie dążące, tem silniej wiąże je z sobą.

[1] Cyfry określają każdy interwał, podając liczbę półtonów, np. 3 = tercja mała. Znak — oznacza interwał dolny, licząc od tonu 0.

Bardzo charakterystyczne przykłady tego zjawiska obserwować możemy i w innych kompozycjach. Narazie cytujemy tu fragment z Mazurka op. 6/1, który doskonale ilustruje wypowiedziane powyżej twierdzenie:

137. 

Z melodycznym interwałem tercji małej *(gis-h, fis-a, e-g)*, opóźniającej chromatyczny bieg melodji *(his-h, ais-a, gis-g)*, współdziała tu jako czynnik energetyczny pauza wewnątrz motywu umieszczona.

Co do preludjum ósmego z op. 28, zaznaczyć jeszcze należy, że głos najniższy, powtarzający stale jeden motyw, rytmicznie niezmienny, melodycznie zachowujący ten sam kontur zygzakowaty:
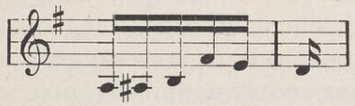


jedynie ze zmianami w interwałach, zależnemi od stosunków harmonicznych, współdziała z głosami górnemi w tworzeniu „arabeski“ dźwiękowej.

Jako pokrewne z preludjami *C-dur* i *fis-moll* przedstawiają się jeszcze preludja z op. 28 nr. 5, 11, 14 i 19. Wyrazem tego podobieństwa jest polifonja oraz pewne powtarzające się zwroty ornamentalne.

Preludjum D-dur, nr. 5, jest jakby minjaturowem rondem, którego refren, trzykrotnie powtórzony (fraza czterotaktowa pierwsza, piąta i dziewiąta), nazwać możnaby arabeską w znaczeniu powyżej określonem. Ornamentalnemu motywowi w głosie średnim towarzyszy głos górny i bas, oplatając dokoła niego swe ostinatowe figury, utworzone z tonów akordu dominantowego. Cały czar tego refrenu leży w synkopowaniu motywu ornamentalnego[1].

W dalszym przebiegu tego preludjum wykrywamy również pierwiastek ornamentalny. Zwrot koncentryczny, złożony z dwu toczków, z których pierwszy, dolny, zatrzymuje się na tercji dolnej tonu centralnego, drugi zaś, górny rozpoczyna się od tercji górnej:

138. 

zaliczyć należy do pospolitych w melodji chopinowskiej sposobów łączenia obu tercyj: górnej i dolnej, opisujących zwrotem koncentrycznym akcentowaną końcówkę motywu.
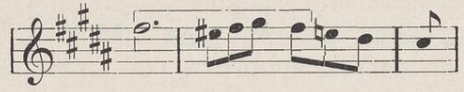
Oznaczając końcówkę tego motywu symbolem $k = 0$, wyrazimy przytoczony motyw cyfrowo: — 5 — 4 — 3 420. Warjanty jego są następujące:

a) — 5 — 40320
b) — 5 — 4 — 3530
c) 5 — 40320
d) 0 — 4 — 3420
e) 0 — 40320

[1] Por. Wójcikówna Br., Rytmika czy metryka? „Muzyka“ III, 3, Warszawa 1928.
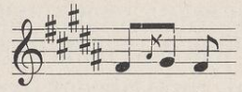
Zestawienie to pozwala śledzić zmiany wewnątrz motywu się dokonujące, a nadewszystko pozwala ująć znaczenie obu tercyj: wielkiej (górnej 4, dolnej —4) i małej (górnej 3, dolnej —3).

Preludjum H-dur, op. 28, nr. 11, dwugłosowe, w niektórych tylko taktach z dodanym głosem trzecim lub tonami akordowemi, wykazuje dwa zasadnicze motywy ornamentalne; pierwszy z nich:
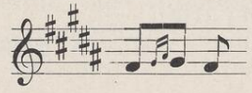
139. 

jest swobodnym rytmicznie obiegnikiem, z pięciu tonów złożonym, który już poprzednio (s. 74) obserwowaliśmy jako zwrot dla Chopina charakterystyczny. Zauważyć wszakże należy, że za przeważającą uznaliśmy kwintolę, zawierającą w sobie obiegnik dolny, w tej zaś widzimy obiegnik górny, rzadki zresztą w swej formie pierwotnej w melodyce Chopina.

Drugi motyw:



zjawiający się także w warjacji jako:
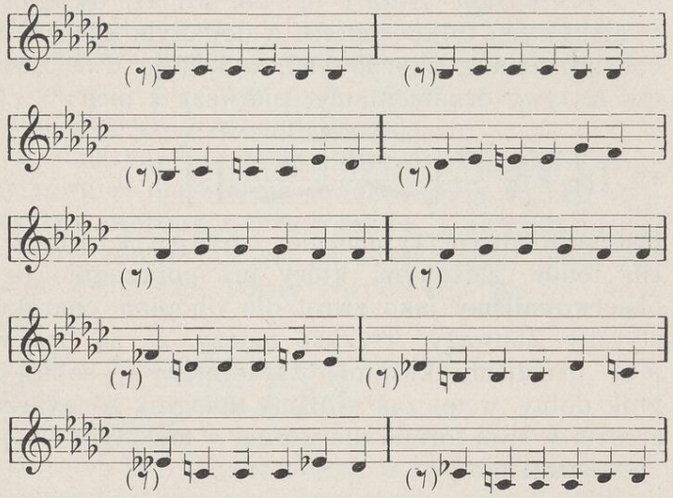


ma postać mordentu, ozdobionego przednutką (𝅘𝅥𝅯) lub znowu mordentem (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯). Tak przednutka, jak i mordent włączają tu w melodję interwał tercji, na co również zwróciłam już poprzednio uwagę.

Preludjum es-moll, op. 28/14, dwugłos w oktawie, zbudowane jest z motywu akordowego, zygzakowa-

tego. Cały ten motyw nie posiada znaczenia melodycznego: mają je tylko tony najwyższe, a to zawsze średni w każdej trioli pierwszej, pierwszy i trzeci w każdej trioli drugiej. Tworzą one melodję:
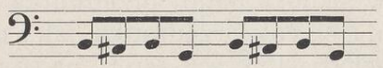
140.



typową, pierwotnie ornamentalną melodję, która uporczywie trwa przy jednym tonie, poruszając się krokami sekundowemi. Swój akcent dynamiczny zawdzięcza taka czterotaktowa fraza tylko interwałowi tercji w szóstej i w ósmej trioli

Podobnie melodja dolnych głosów w *Preludjum a-moll*, op. 28/2:

141.



przedstawia typ pierwotnie ornamentalny. W *Preludjum Es-dur* natomiast, op. 28/19, w którem melodja tworzy się z pierwszych, najwyższych tonów każdej

trioli, spotykamy naprzemian frazy akordowe, oraz frazy ornamentalne tego samego typu, co w Preludjum nr. 5 (s. 102), np. 0—1042—1, 0—2031—2, zawierające tercję bądź wielką, bądź małą. Melodja ta płynie jakby na powierzchni dwugłosu, tworzącego się wyłącznie z motywów akordowych.
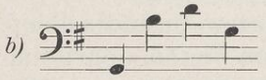
Jako dwugłos ściśle melodyczny przedstawia się *Preludjum G-dur*, op. 28/3. Pierwiastek ornamentalny znalazł tu zastosowanie w głosie basowym, który zachowuje niezmiennie przez 29 taktów ten sam zwrot — rzecz prosta — w transpozycjach. Widzimy w nim:

142. *a)*



to jest akord rozłożony:

142. *b)*



wyposażony ornamentalnem opisaniem tercji akordu przez melizmat, zawierający w sobie *circolo mezzo*[1], górne i dolne.

Ten sposób ornamentalnego opisania nut akordowych jest zupełnie indywidualną cechą stylistyki Chopina. Nie znajdujemy go u poprzedników, ani u współczesnych Chopinowi kompozytorów fortepianowych.

W wyzyskaniu możliwości tkwiących w trójdźwięku rozłożonym, jak i w sposobie tworzenia ornamentalnych melodyj, o typie pierwotnym, spostrzec dadzą się pewne cechy wspólne. A mianowicie: tak

[1] Dannreuther 67/II; Lach 83, 85, 501.

w pierwszym, jak i w drugim wypadku melodja opiera się na pewnych stałych, powtarzających się tonach, które stanowią niejako jej szkielet. W melodjach akordowych szkieletem tym są tony akordu, w melodjach ornamentalnych jeden ton, zazwyczaj pryma lub kwinta gamy. Dzięki takiemu jakoby utwierdzeniu w pewnej płaszczyźnie siła napięcia tych melodyj nie rozwija się statecznie, lecz oscyluje w pewnych granicach, powracając stale do punktu utwierdzenia. Popierają to spostrzeżenie także inne melodje Chopina, dotąd przez nas nierozpatrywane, a należące ze względu na swą melodykę bądź do jednej, bądź do drugiej grupy.

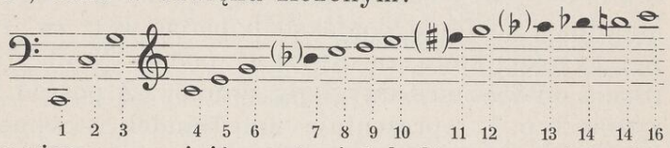
Preludjum e-moll op. 28/4 wykazuje cechy typu drugiego. Stałemi punktami jego melodji są kolejno: dominanta *(h)*, subdominanta *(a)*, dominanta dominanty *(fis)*, znów dominanta i dominanta dominanty, wreszcie tonika *(e)*. Typ ten wykrywamy w postaci mniej lub więcej czystej również w preludjach op. 28 nr. 7, 13, 15, 20. Z tych *Preludjum nr. 15*, oparte na nucie stałej, zbliża się tą cechą do preludjum nr. 6, również opartego na nucie stałej, należącego wszakże — ze względu na melodję basu — do typu pierwszego, liczniejszego. Reprezentują go preludja op. 28 nr. 6, 10, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, oraz Preludjum op. 45.

Wyodrębnienie tych dwu typów jest, być może, posunięciem się krok naprzód ku rozwiązaniu tajemnicy piękna chopinowskiej melodji, tego piękna, które możnaby nazwać „pięknem prostoty".

Muzyka artystyczna, jak wszelki twór kultury, przeciwstawia się w swej dziedzinie tworom natury. Przeciwstawienie się wszakże kultury naturze może być dwojakiego rodzaju: wszelki wytwór kultury jest bądź ewolucją, udoskonaleniem się natury dzięki intelektowi człowieka, bądź też, zerwawszy nici wiążące go z naturą, kształtuje się niezależnie od niej, staje z nią w sprzeczności i przeciwstawia jej w sposób jaskrawy swą odrębną fizjognomję.

W muzyce, naturą jest skala tonów harmonicznych[1], dana w dźwięku złożonym:

143.



Jako pierwszy, najniższy stopień kultury, uznać trzeba gamę, t. j. skalę tonów, którą człowiek ułożył, uporządkowawszy według wysokości tony harmoniczne, dane w naturze. Oparcie się bowiem w melodji na tonach harmonicznych nie wychodzi jeszcze poza granice określone przez naturę. Obydwa typy melodji, tak będącej wprost skalą (lub jej fragmentem), jak i trójdźwiękiem, spotyka się w twórczości ludowej. Bardziej pospolite jednak są melodje, które łączą w sobie element skali z elementem harmonicznym (akordowym). Na tych melodjach obserwować już można siłę i wagę pewnych tonów skali, wybijających się na plan pierwszy. Obok tonu zasadniczego gamy jest to przedewszystkiem kwinta, dalej tercja i obie nuty prowadzące, t. j. górna i dolna sekunda tonu zasadniczego.

W naszych melodjach ludowych spotykamy się z tem zjawiskiem co krok. W całej sile występuje ono także w melodyce Chopina. Przewaga interwałów, których stosunek wyraża się w liczbach pierwszych, nie-

[1] Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen. 5. Ausg., s. 37, 85 i n. — Riemann H., Handbuch der Akustik. 2. Aufl., s. 74.

wielkich, oraz poruszanie się melodji krokami sekundowemi decyduje o jej prostocie.

Zaobserwowanie i opisanie tu obok melodyj wybitnie ornamentalnych także pokrewnych im ze względu na ogólne prawa rozwoju melodyj tych dwu postaci, z których jedną nazwać możnaby gamową, drugą zaś akordową, znajdują poniekąd poparcie w t. zw. teorji typów, którą za RUTZEM[1] podaje NOHL[2]. Wyróżnia on w sztuce trzy typy twórców. Z pośród muzyków typ I reprezentuje np. Händel i Schubert, typ II np. Beethoven lub Schumann, typ III — np. Bach i Chopin. Istotę tych różnych typów twórczości objaśnia NOHL schematami graficznemi:

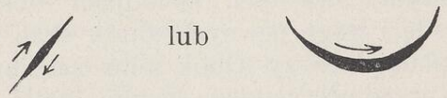
I.



II.



III.



lub

a poglądy swe wyraża mniej więcej tak:

„Jeśli słuchając muzyki, zwróci się uwagę na rytm — nie na abstrakcyjny, szkolny rytm, lecz na pulsującą życiem zmianę

[1] Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. [2] Typische Kunststile in Dichtung und Musik, s. 85—121, w dziele: Stil und Weltanschauung. — Cytuję tylko to, co odnosi się do muzyki, w szczególności do typu III. Por. WÓJCIKÓWNA Br., O typowych postaciach melodji Chopina, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie“ I, 4.

akcentów uczuciowych i znaczeniowych — i zechce się go taktować lub zapisywać, doświadczy się rzeczy osobliwej. Słuchając dzieł typu I, np. Schuberta, będzie można taktować względnie zapisywać w ten tylko sposób, że wszystkie nieakcentowane tony padną na „lekko do góry“, akcentowane na „silnie nadół“. W typie II, np. u Schumanna, energja tonów akcentowanych łączy się ze wznoszeniem się w górę, nieakcentowane zaś tony łączą się ze spadkami wdół. W typie III, np. u Chopina“ — co nas najbardziej interesuje — „wogóle tylko tony akcentowane wyrażają się jakimś ruchem. Ruch zaś złączony z drugim akcentowanym tonem jest przeciwieństwem ruchu pierwszego, a najsilniejszy akcent leży w środku“.

„To osobliwe doświadczenie określa wyraźnie dwa wpadające w oko fakty. Po pierwsze: zasadniczą różnicę typu I i II w stosunku do typu III. W typie I i II rytm w ciągłym jest biegu. Skupiwszy uwagę, słyszy się, że muzyka Schuberta płynie, Schumanna — przeze naprzód. Tu i tam zmieniają się nieakcentowane i akcentowane tony, a zmiana ich ma w sobie jakiś cel i kierunek“.

„Inaczej w typie III, np. u Chopina. Możnaby powiedzieć, że tu rytm stoi na miejscu. Ściślej mówiąc: porusza się sam w sobie, gdyż wszystko jest akcentowane równie silnie i właściwie możliwy jest tylko ruch zwrotny: naprzód i wtył, tam i sam, wgórę i wdół. Ruch opiera się jedynie na tonach akcentowanych, nieakcentowane nie mają żadnego znaczenia rytmicznego. Drugi akcentowany ton nie oddala się od pierwszego, lecz zwraca się ku niemu zpowrotem, zostaje przez niego wchłonięty, zwycięża go, dodaje mu mocy, zależnie od okoliczności“.

„Groos[1] tak charakteryzuje melodję Bacha: »Jest w niej przedewszystkiem pełnia akcentów, które udzielają siły nawet tonom słabym, jest dalej skłonność do rozpoczynania dwoma silnemi akcentami, stojącemi tuż obok siebie, wreszcie silnie akcentowane końcówki, złożone równie często — jak początek — z dwu akcentowanych tonów«.

„Groos interpretuje te właściwości formalne, odwołując się na prawdziwie męską osobowość Bacha. Ale właściwości te mają przedewszystkiem znaczenie typu. Przecież obraz nutowy dzieł

[1] GROOS K., Die Spiele der Menschen, s. 37 (cyt. według Nohla, l. c.).

tak zupełnie niemęskiego Brucknera pozwala obserwować stojące obok siebie akcenty. To »stanie rytmu na miejscu« potęguje się w muzyce aż do nuty pedałowej. Przypominam np. pierwszą inwencję Bacha jako jeden z jego najmniejszych utworów lub chór wstępny i końcowy z »Matthäuspassion«, dalej nuty pedałowe Brucknera i Regera".

„Niektóre nuty pedałowe mają jedynie tylko znaczenie przygotowawcze; one to znajdują się także w innych typach, są jakby skupieniem się sił. Tu wszakże, w typie trzecim, oznaczają właściwy punkt kulminacyjny, w którym wyładowuje się cała nagromadzona energja. Ruch zatrzymał się w zupełnej ciszy, a wśród jego potęgi rozkołysało się całe bogactwo życia muzycznego. Wywołuje to wrażenie potężnego falowania, pełni, która nie odpływa, lecz porusza się w sama w sobie. Brahms, twórca typu drugiego, stosuje nutę pedałową w swem *Requiem* przy tekście *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand.* Ton D grzmiący przez 36 taktów symbolizuje opiekuńczą rękę Boga. Ruch wszakże innych głosów jest postępującym naprzód ruchem typu drugiego. Dlatego — jak to Hanslick złośliwie zauważył — ma się wrażenie, jakgdyby jechało się pociągiem przez tunel zbyt długi... Stosunek ruchu tonów do stojącej na miejscu nuty pedałowej nie jest wewnętrzny, ruch ten nie żyje w niej, lecz przechodzi mimo niej".

„Te różnice ujęte zewnętrznie na rytmie sięgają w głąb życia twórców. W symfonji Beethovena lub Brahmsa jest rozwój i jego punkt szczytowy w pierwszej części symfonji zawsze pewnem rozstrzygnięciem, w którem pierwszy temat objawia się w postaci zmienionej i jakby oczyszczonej. W tym jakby moralnym rezultacie leży ostateczne znaczenie tej muzycznej roboty. W typie trzecim natomiast od początku ma się do czynienia z całością. Jest tylko ciążenie ku dysonansowi, ku przeciwieństwu, aby i w niem znaleźć coś dla siebie odpowiedniego, i by wzbogaciwszy się, znów powrócić do całości... Punkt kulminacyjny tego rodzaju muzyki leży przedewszystkiem w takiej nucie pedałowej, w której porusza się cała pełnia tonów, łącząca w sobie — w odniesieniu do nuty zasadniczej — wszelkie harmonje i dysharmonje".

„Typ trzeci charakteryzuje się nagromadzeniem dysonansów, które potęgują się nawzajem... Typ ten szuka dysonansu.

Dysonans bowiem jest właściwą jego siłą i aktywnością, jest narzędziem, którem ryje on w głąb".

„Typ trzeci staje naprzeciw świata tonów, jako czegoś objektywnego. Obcy i wspaniały jest dlań jego porządek, jest dla niego polem odkryć. Odkryciami temi są stosunki między tonami, ich przeciwieństwa i pokrewieństwa. Nawet melodja trzeciego typu jest jakby poszukiwaniem w obcym świecie. Dzięki coraz nowym dysonansom sięga on coraz dalej w głąb. Nie jest to bierne oddanie się, lecz praca z największą energją. Ale energja ta nie wyczerpuje się w swobodnem wyrażaniu się, lecz zużywa się cała na objektywnej rzeczywistości, a ból dysonansu jest najintensywniejszą czynnością tego typu. Napięcie w jego siłach niema równego sobie w sztuce. Pragnie on czegoś i pracuje. Wnikając w „prastosunki tonów", dusza jego rozszerza się na cały świat objektywny, ogarnia sobą całą treść jego stosunków. Typ ten rozwija w historji muzyki przedewszystkiem język muzyczny i harmoniczne systemy. Szczególny jest stosunek jego do formy tak objektywnej, jaką jest fuga; wystarczy porównać fugi Bacha i Regera z fugami Beethovena i Brahmsa".

„W typie trzecim dysonans ma znaczenie pozytywne".

Jak widać z przytoczonych ustępów, Nohl wychodzi wprawdzie od rytmu (w znaczeniu najogólniejszem t. j. w znaczeniu ruchu w muzyce), lecz pogląd swój rozszerza stopniowo na dzieła muzyczne jako całość, potrącając również o kwestje harmoniczne i melodyczne (dysonans).

Scharakteryzowany przez niego typ trzeci odznacza się temi cechami, jakie właśnie wykryliśmy już na podstawie analizy melodyki Preludjów Chopina. Tem silniej wystąpi on po zanalizowaniu melodyki innych dzieł i ujęciu melodji Chopina w pewne ogólne typy. Jeśli bowiem któraś cecha muzyki Chopina może nasunąć obraz „pełni, która faluje sama w sobie", to jest nią właśnie melodyka.

b) Etjudy.

Zaznaczyłam powyżej, że etjudy zbliżone są do preludjów z powodu skąpego zastosowania ornamentyki w znaczeniu zdobnictwa. Natomiast — jak to pokaże się przy analizie szczegółowej — zawierają one charakterystyczne zwroty ornamentalne, i to zarówno Etjudy z op. 10, jak i z op. 25.

Etjudy jeszcze wyraźniej, niż Preludja Chopina, potwierdzają uczynione wyżej spostrzeżenie istnienia obok melodyj typu ornamentalnego także melodyj, których istotą jest bądź gama, bądź trójdźwięk, względnie wielodźwięk rozłożony. Wszystkie te trzy rodzaje melodyj ujmuję jako rodzaje pokrewne z powodu rozwijania się ich na pewnym jakby stałym szkielecie, którym w pierwszym wypadku jest ton, tony lub interwał ornamentalnie opisany, w drugim gama, w trzecim — akordy.

Dokonując klasyfikacji Etjud na tej zasadzie, można wyłączyć z nich jako grupę ornamentalną następujące etjudy:

Op. 10: nr. 3, 4, 6, 7, 11; op. 25: nr. 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10; Trzy Etjudy (s. o.): nr. 1.

W innych etjudach wyraźniej zaznacza się jużto gamowy, jużto akordowy pierwiastek w melodji.

Nie należy wszakże sądzić, jakoby wyodrębnienie grupy ornamentalnej miało znaczenie bezwzględne, t. j. aby każda etjuda, do tej grupy zaliczona, przedstawiała typ czysty. Przeciwnie, znajdą się w etjudach grupy ornamentalnej pierwiastki akordowe i gamowe, ale z drugiej strony — w akordowych ornamentalne; jednem słowem: pierwiastki wszystkich trzech rodzajów grupować się mogą swobodnie i dowolnie, a podstawą podziału jest zawsze tylko pierwiastek przeważający.

Rozpoczynając przegląd od grupy ornamentalnej, stawiam na pierwszem miejscu *Etjudę es-moll*, op. 10/6. Jest to kompozycja polimelodyczna, podobnie jak np. Preludjum *C-dur*. O przynależności jej do grupy ornamentalnej decyduje głos tenorowy, zachowujący bez zmiany jednostajny ruch szesnastkowy, a powtarzający stale ten sam zwrot periheletyczny: 01—110—4.

W postaci tej pojawia się on na samym początku etjudy. Obok niej występuje postać: 02—120—3, a każda z nich wykazuje znów warjanty, co więcej nawet pochodne drugiego stopnia. Warjanty charakteryzują się tylko zmianą ostatniego interwału.

Warjantami pierwszej formy są: 01—110—3 (—5, —6, —7, —12), a pochodną formy 01—110—5 jest 01—2105.

Warjantami drugiej formy są: 02—120—4 (—5, —6, —7), pochodną zaś formy 02—120—5 jest: 02—2205.

Te zwroty periheletyczne wraz z warjantami przedstawiają dalsze stadjum rozwojowe obiegnika. Wystarczy porównać je z przykładami oboczności obiegnika chopinowskiego (s. 73), aby uchwycić nić łączącą te periheletyczne zwroty z obiegnikiem.

Na tej ornamentalnej osnowie średniego głosu snuje się — mówiąc przenośnią — wątek melodji głosu górnego i zaznacza się, jakby grubemi węzłami, melodja basu.

Jeśli przypatrzymy się dokładnie obu zasadniczym zwrotom periheletycznym Etjudy *es-moll*, to zauważymy przedewszystkiem, że każdy z nich można uważać za warjant drugiego. Interwały bowiem w nich
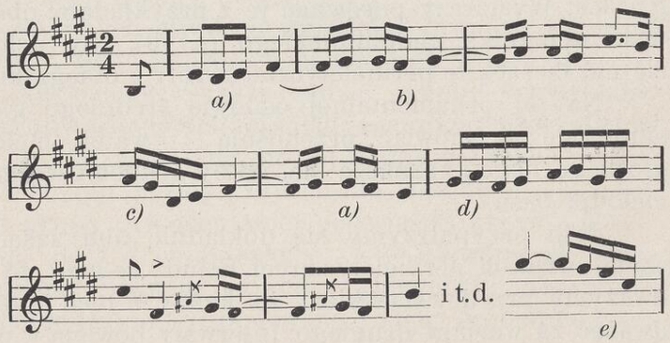
zawarte różnią się tylko rodzajem: sekundzie wielkiej odpowiada mała, tercji małej — wielka. Ton główny, opisany periheletycznie, zajmuje zawsze w tej sekstoli miejsce to samo, t. j. pierwsze i piąte. Po wtóre, zwrócić należy uwagę na znaczenie tercji, która w każdym zwrocie (z wyjątkiem warjantów, niezbyt zresztą licznych) zjawia się na miejscu ostatniem, a nadto, o ile obok tonu głównego występuje sekunda wielka górna, tercja mała daje się słyszeć jako drugi i trzeci interwał zwrotu periheletycznego (2—1; —12).
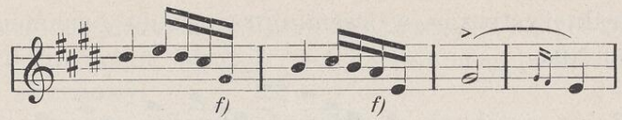
Ze względu na polimelodyczną technikę zbliża się do poprzedniej *Etjuda E-dur*, op. 10/3. I tu również głos średni, wspólnie z basowym, powtarzając stale pewne zwroty, rytmicznie i melodycznie zachowujące ten sam kontur, tworzą jakby podwójną osnowę, na której rozwija się melodja sopranu.

Odnosi się to do pierwszej i trzeciej części etjudy. Część środkowa, kontrastująca, zbudowana jest w inny sposób.

Główna melodja głosu górnego w całym swym przebiegu stosuje drobne motywy ornamentalne. Analiza jej:

144.
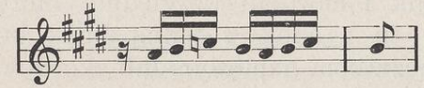




wykazuje użycie toczka *(a)*, mordentu dolnego *(b)*, sekund zbieżnych *(c)*, motywu zygzakowatego *(d)*, podwójnej przednutki, zawierającej obie sekundy: górną i dolną tonu opisanego *(e)*, tworzące w sumie interwał tercji, lub zawierającej sekundę górną i tercję dolną tonu opisanego *(f)*. Tak w jednym, jak i w drugim przypadku interwał tercji ma w tych zwrotach znaczenie przeważające.

Część środkowa tej etjudy wyzyskuje motywy zygzakowate (s. 85) opracowane dwugłosowo, przeważnie w sekstach, stosuje częste powtarzania tonów (końcówka jednego i początek drugiego motywu identyczne!), a nadto fragmentarycznie, jakby dla przygotowania punktu kulminacyjnego, pod koniec części środkowej zjawia się dwukrotnie motyw, będący rozszerzonym obiegnikiem:
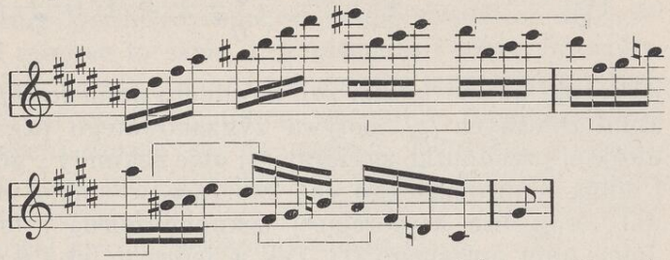
145.



Etjuda cis-moll, op. 10/4, całą treść swą zamyka w dwu motywach ornamentalnych. Pierwszy: sekundy zygzakowate, drugi: salto złożone z mordentu górnego, opartego o nutę stałą w górze. Z tych dwu motywów drogą progresji, z zastosowaniem podwójnego kontrapunktu, tworzy się cała kompozycja. Przejściowo zjawiają się w niej łączniki gamowe oraz akordowe,

*

charakterystyczne w swem opracowaniu ornamentalnem. Np.:

146. 

Zaznaczone klamrami tony przedstawiają sposób opisania tonu zapomocą tercji i sekundy dolnej oraz sekundy górnej (—3—220; —3—210; —3—120), oczywiście ze zmianą rodzaju interwału, zależnie od warunków tonalnych.

Etjuda op. 10 nr. 7 posługuje się tylko motywami zygzakowatemi i trylowemi w przystosowaniu do problemów technicznych.
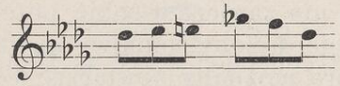
Nawskróś ornamentalna jest melodja dwugłosowej *Etjudy op. 25 nr. 2* obejmująca 69 taktów w ciągłym przebiegu *senza cadenza*. Zwroty koncentryczne i ekscentryczne, obiegnik i mordent (względnie motywy trylowe) łączą się tu z sobą w jedną linję, która wznosi się dzięki łącznikom gamowym lub akordowym i dzięki nim opada.

Etjuda następna, *op. 25/3*, dla oka czterogłosowa, przedstawia się w istocie jako dwugłos, operujący jednym tylko motywem, znanym z najdawniejszej już literatury muzycznej jako *salto*. Warjacją pierwotnej jego formy jest połączenie ze skokiem krótkiego trylu.

Etjuda op. 25/5 w części pierwszej i trzeciej jest przykładem zastosowania przednutki w znaczeniu właściwem ozdobnika, nie wchodzi przeto w zakres obecnych rozważań. W części swej środkowej przedstawia typ akordowy.

Słynna wirtuozowska *Etjuda tercjowa*, op. 25/6, zawiera znane już z zastosowania w innych etjudach następujące figury ornamentalne: *a)* tryl, *b)* obiegnik górny, *c)* motywy zygzakowate. Jako łącznik między niemi występuje gama chromatyczna, one zaś same również prawie w zupełności wywodzą się z gamy chromatycznej.

Blisko spokrewniona z etjudą tercjową jest *Etjuda sekstowa*, op. 25/8, *Des-dur*. Podobnie jak tamta, zawiera w swym przebiegu tryl, obiegnik, motywy zygzakowate i gamę chromatyczną, a nadto figury koncentryczne, np.:

147. 

Etjuda Ges-dur, op. 25/9, z górną oktawą melodji rozwijającej się w głosie średnim łączy jako ornament mordent, bądź górny, bądź dolny, lub toczek. Nadto pod koniec jej zjawia się zwrot —410, pospolity zwłaszcza w kadencjach Chopina.

Etjuda oktawowa, op. 25/10, również ornamentalna, przedstawia pod względem melodyki te same cechy, co etjudy op. 25 nr. 6 i 8.

Z trzech małych Etjud, s. o., pierwsza, *f-moll*, jest przykładem melodji *par excellence* ornamentalnej. W całości, kompozycja ta jest doskonałym obrazem typu twórczości, scharakteryzowanego powyżej (s. 111 i n.).

W innych etjudach, których melodyka nie jest nawskróś ornamentalna, zwroty ornamentalne

występują wyraźnie jako czynnik energetyczny. Dobitnie wyraża się to np. w *Etjudzie op. 10/2*, której materjał melodyczny stanowi gama chromatyczna.

Gama chromatyczna, sama w sobie, przedstawia stateczne następstwo napięcia i wyładowania. Ponieważ złożona jest z tych samych interwałów, niema w niej żadnego zróżnicowania wewnętrznego, niema punktów silniejszych ani słabszych co do napięcia, lecz stale powtarzające się napięcie półtonu. Prawda, że napięcia te sumują się, i że zależnie od długości szeregu tonów siła napięcia rośnie. Niemniej jednak wyładowanie nastąpić może w każdym punkcie szeregu, a intensywność jego znów zależna jest jedynie tylko od długości szeregu. Z tych przyczyn gama chromatyczna sama, bez współdziałania zwrotów melodycznych innego typu, nie zawiera w sobie potencji energetycznej[1]. Właściwe jej byłoby co najwyżej wznoszenie się i opadanie, które możnaby powtarzać w nieskończoność, bez wewnętrznej możności ukształtowania formy muzycznej w inny sposób. Obiegnik, motywy zygzakowate i trylowe spełniają w tej etjudzie chromatycznej rolę czynnika konstruktywnego. Podobne zjawisko obserwować można na chromatycznem Preludjum op. 28/12, gdzie taką samą rolę spełnia *portamento,* zastosowane jako powtarzanie tonu.
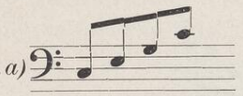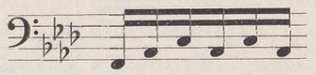
Znaczenie raczej ekspansywne, niż architektoniczne, mają w innych etjudach: *vibrato,* względnie *tremolo,* i obiegnik. Tak np. w op. 10/9 i jeden i drugi zwrot widzimy w miejscach najwyższego napięcia, na szczytowych punktach linji melodycznej.

[1] Przez potencję energetyczną rozumiem cechę motywu lub frazy, zezwalającą im na rozwinięcie się w większą jednostkę formy muzycznej.

Interesujące połączenie melodji ornamentalnej (w której głównym elementem jest obiegnik) z arpedżjowaniem, a więc z praktyką zdobniczą, przedstawia *Etjuda op. 10/11.* Jest ona typowym obrazem chopinowskiego lubowania się w dźwięku i wyzyskiwania wszelkich możliwości w nim tkwiących.
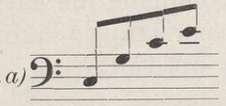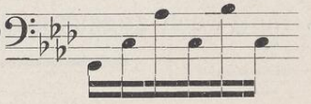
W etjudach opartych na akordzie rozłożonym, które stanowią poważną liczebnie grupę, zwrócić należy uwagę na szczególne, Chopinowi tylko właściwe wyposażenie ornamentalne akordu rozłożonego. Wskazaliśmy to już przy omawianiu Preludjum G-dur, etjudy zaś dostarczą nowych w tej mierze spostrzeżeń.

Przedewszystkiem trójdźwięk rozłożony podaje Chopin, zastępując tercję — decymą[1]. Zamiast więc np. formy takiej:

148. *a)*  lub 148. *b)* 

widzimy formę:

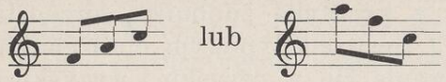
Etjuda op. 10 nr. 1 Etjuda op. 10 nr. 9

149. *a)*  lub 149. *b)* 

To szerokie rozpięcie akordu stwarza możliwość do wyzyskania pełni dźwiękowej. Zwraca na ten szczegół uwagę Leichtentritt[2]. Dalej — o ile w rozłożo-

[1] Por. Wójcikówna Br., Problemy formy (*sc.* muzyki romantycznej). Monografja zbiorowa „Romantyzm w muzyce".
[2] Analysen II, 85.

nym trójdźwięku tercja znajduje się na właściwem miejscu, słyszymy zamiast np.:
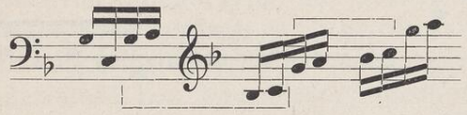
150.  lub

figurę taką:

151.  lub 

w której interwał tercji ornamentalnie zmieniony został w toczek (Etjuda op. 10/8). O ile zaś mamy do czynienia z rozłożonym akordem septymowym, wówczas septyma stale obok prymy umieszczona, złączona jest wraz z nią w jednym czterotonowym toczku. Np.:

Etjuda op. 10/8

152. 
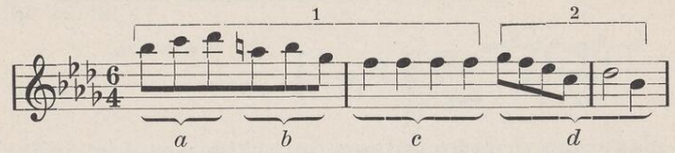
Najbogatsze, najbardziej różnorodne wyzyskanie rozłożonych akordów zawiera wspomniana już Etjuda op. 10/11, a nadto op. 25/1 i 11, rozwiązująca akordy w motywach zygzakowatych, oraz op. 25/12.

2. Nokturny
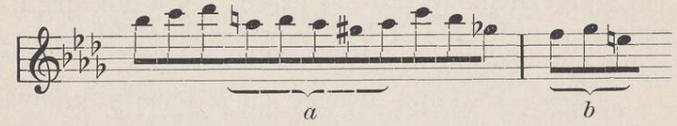
Nokturny są skarbnicą wszelkiego rodzaju zwrotów ornamentalnych, a nadto przybrane są bogato w ozdobniki, których przykłady cytowane były już w części pierwszej.

Nokturn op. 9/1. Pierwszym tematem tego nokturnu jest stylizowana gama, o której była mowa po-
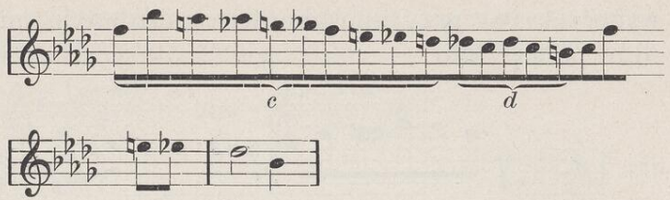
wyżej (s. 98) przy sposobności analizowania preludjów. Temat ten:

153. 

daje się rozłożyć na cztery zwroty ornamentalne: *a* — toczek, *b* — zwrot ekscentryczny, *c* — *vibrato*, *d* — zwrot koncentryczny. Wyodrębnienie tych czterech zwrotów nie jest równoznaczne z podziałem frazy na cztery motywy. Motywicznie dzieli się ona na dwie części: motyw pierwszy (1), wzdłużony[1], obejmuje 7 ćwierci, motyw drugi (2), skrócony, 5 ćwierci całej dwutaktowej (12-ćwierciowej) frazy. Zwroty ornamentalne współdziałają tu z harmoniką. Dzięki zwrotom *a*, *b* i *d* podkreślone jest znaczenie harmoniczne toniki *(b)* i medjanty *(des)*; zwrot *c* akcentuje dominantę *(f)*. Głos basowy towarzyszy melodji akordem rozłożonym, wprowadzając w charakterystyczny sposób decymę w miejsce tercji. Powtórzenie pierwszej frazy:

154. 

[1] Motywem w z d ł u ż o n y m nazywam motyw obejmujący więcej jednostek czasowych, niż wskazuje podział metryczny, miara taktowa, np. 7/4 w takcie 6/4; motyw s k r ó c o n y obejmuje ich mniej, np. 5/4 w takcie 6/4; motyw n o r m a l n y zawiera tyle jednostek czasowych, ile ich przypada na takt, a więc np. 6/4 w takcie 6/4.
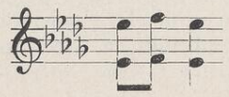


jest tylko ornamentalnem jej wzbogaceniem przez dodanie obiegników *(a, d)*, sekund zbieżnych *(b)* i gamy chromatycznej *(c)*.

W następniku 8-taktowego okresu pierwszego widzimy zastosowane *vibrato* i obiegnik dolny (w kadencji).

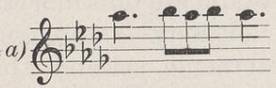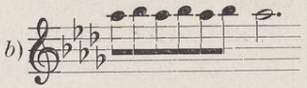
Trzecie powtórzenie frazy pierwszej różni się od jej pierwszej postaci tylko dodaniem po a^2 przednutki c^3 przed toniką b^2, wskutek czego tonika ta zjawia się w towarzystwie obu swych prowadzących, które tworzą razem interwał tercji. Czwarte powtórzenie frazy zasadniczej wprowadza natomiast pierwiastek akordowy.

W powtórzeniu następnika (takt 12—17) widzimy prócz tych samych sposobów stosowania warjacyjnej techniki ornamentalnej także użycie ozdobników właściwych, przedewszystkiem przednutki o znaczeniu energetycznem. W trzeciej części tego nokturnu, napisanego w formie *A-B-A*, powtarzają się te same sposoby opracowania tematu.
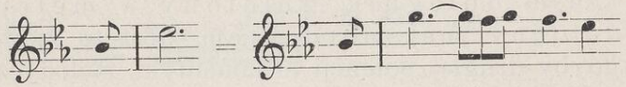
Część środkowa tworzy się z tematu kontrastującego z tematem pierwszym zarówno w melodyce, jak i rytmice. Elementem ornamentalnym melodji tego tematu drugiego jest powtarzający się zwrot:

155. 

równy w istocie swej mordentowi. W dalszym rozwoju części *B* (takt 51 i n.) zwrot ten potęguje się, przyjmując formę:

156. *a)*  lub 156. *b)* 

Nokturn op. 9/2, w pierwszej swej frazie melodycznej kryje treść całej kompozycji. Fraza ta jest ornamentalnem opisaniem interwału kwarty, mianowicie przejścia z kwinty akordu tonicznego na jego prymę. Przejście to dokonywa się przez decymę (wstępującą jak zwykle w miejsce tercji) i przez opisanie mordentem górnym nuty prowadzącej do prymy:

157. 

Obserwować tu można znowu właściwe Chopinowi sięganie poza ton, będący celem, końcówką, miejscem wyładowania się napięcia, poto jedynie, by przez oddalenie się od niego tem silniejszym uczynić jego związek z tonem, będącym punktem wyjścia motywu czy frazy.

Pierwsze czterotaktowe zdanie tego nokturmu zawiera dwukrotne opracowanie tej samej idei tematycznej, każdym razem coraz to silniejsze, dzięki sięganiu ku dalszym interwałom górnym. Współdziała tu obiegnik, w takcie drugim przepisany znakiem konwencjonalnym. Obiegnik ten ma tem większą siłę rzutu, że złożony jest z samych półtonów. Takie współdziałanie chromatyki z ornamentyką jest w melodyce Chopina bardzo częste, a i poza nią od-

grywa ono ważną rolę w dziejach melopei. Historycznie przedstawia tę sprawę LACH [1].

W zakończeniu pierwszego zdania czterotaktowego zużyty jest do ornamentalnego opisania końcówki zwrot koncentryczny, złożony z obiegnika i toczka, przedstawiający rozszerzenie sekund zbieżnych [2].

Następne cztery takty przynoszą warjacyjne opracowanie tematu. Najbardziej charakterystyczny jest w tem takt 5:
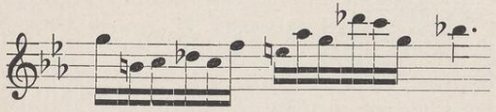
158.



w którym obiegnik, wcielony w melodję, ozdobiony jest mordentem. Jest to zjawisko jakgdyby drugiej potencji ornamentyki melodycznej, a równocześnie przykład korelacji melodji ornamentalnej z ozdobnikiem.

W takcie 6, zamiast rzutu o decymę w górę, zastosowane jest stopniowe wznoszenie się motywami trocheicznemi, sekundowemi:

159.
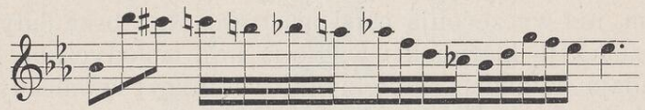


Motywy takie znane już były Czernemu, jako pewnego rodzaju ornament [3].

Takty 8—12, wprowadzające nowy materjał motywiczny, posługują się wibratem, które łączą w końcówce z obiegnikiem dolnym.

---

[1] S. 258, 269, 280 i n. [2] Patrz s. 86. [3] Dannreuther II, 122.
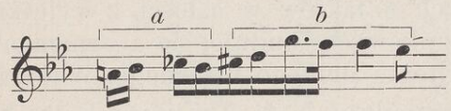
W dalszym przebiegu nokturnu zwrócić jeszcze należy uwagę na zmiany warjacyjne, jakim podlegają cytowane wyżej zwroty ornamentalne. I tak: zwrot, złożony z obiegnika i toczka (s. 124) przyjmuje nową postać taką (takt 16):

160.



dzięki wprowadzeniu doń chromatyki i elementu akordowego. Pierwszy interwał kwarty (s. 124) zjawia się w nowej szacie ornamentalnej (takt 21):

161.

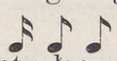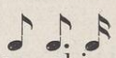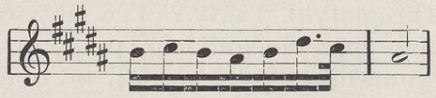


łączącej obiegnik dolny *(a)* ze zwrotem koncentrycznym *(b)*, zawierającym obie sekundy: górną i dolną, końcówki *es*. Modyfikacją dalszą tego zwrotu jest takt 24, gdzie ornament wzbogacony jest silniejszem jeszcze zużyciem chromatyki. Takty 25 i 26 motywami trylowemi, w połączeniu z obiegnikiem, przepisanym znakiem ∾, przygotowują skok melodji o oktawę w górę, takt 27 czyni to samo w stosunku do skoku o decymę zapomocą obiegnika wcielonego w melodję a ozdobionego mordentem. W taktach 29 i 30 powtarza się zjawisko podobne. Stopniowanie zostaje osiągnięte dzięki wprowadzeniu mniejszych wartości rytmicznych.

Kadencja zawiera trzykrotne powtórzenie motywu zygzakowatego, zakończone, po czterotonowym toczku

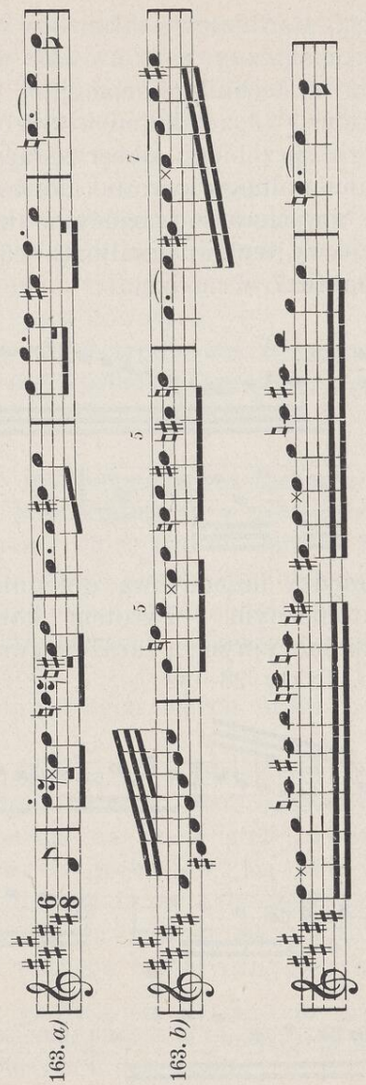
chromatycznym i zmienionej nieco figurze zygzakowatej, zwrotem sekund zbieżnych, opisujących tonikę *es*.

Nokturn Es-dur, jak z powyższego widać, jest kompozycją nawskróś ornamentalną. Nie jest to ornamentyka, którą możnaby ująć w konwencjonalne znaki. To też i nazwy, jakie nadaliśmy poszczególnym zwrotom, nie wyczerpują całej ich treści. Zgrubsza jedynie zaznaczają kierunek i wygięcia linji melodycznej. Nie oddają natomiast subtelnych dystynkcyj rytmicznych, w których niewątpliwie leży punkt ciężkości tego uroku i czaru, jaki wywiera na nas ornamentalna linja melodyczna Chopina.

Nokturn op. 9/3. Po skoku sekstowym wgórę, melodja pierwszych 8 taktów w całości, z wyjątkiem kilku tonów łącznikowych, buduje się z ornamentalnego zwrotu mordentu dolnego i górnego. W takcie 1 mordent ten ma rytmikę:  w takcie 4:  w obu zaś co dwa mordenty łączą się w jeden obiegnik. Takt 7 wprowadza obiegnik z typową melodycznie i rytmicznie końcówką:

162. 

takt 8 zaś toczkiem diatonicznym prowadzi do warjacyjnego powtórzenia tematu. Zaraz też widzimy w tej warjacji zamianę na obiegnik zwrotów mordentowych, które łączyły się w obiegnik w temacie samym. Nie jest to obiegnik konwencjonalny, lecz jego forma pochodna, w melodyce Chopina typowa, którą nazwaliśmy obocznością obiegnika (s. 73). Tony łącznikowe taktu 2 ukazują się w takcie 9 jako toczek chroma-
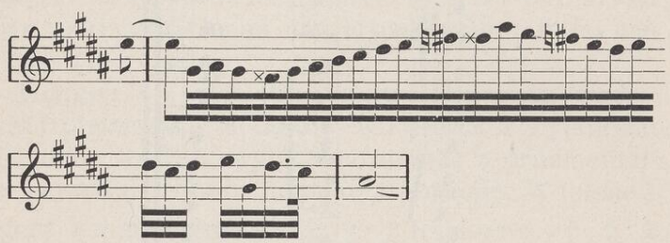


163. *a)* 163. *b)*

tyczny; zwroty mordentowe taktu 3 w takcie 10 jako melizmat chromatyczny z końcówką akordową. Do uzmysłowienia tej techniki warjacyjnej wystarczy porównanie taktów 1—4 z taktami 9—12 (p. s. 127).
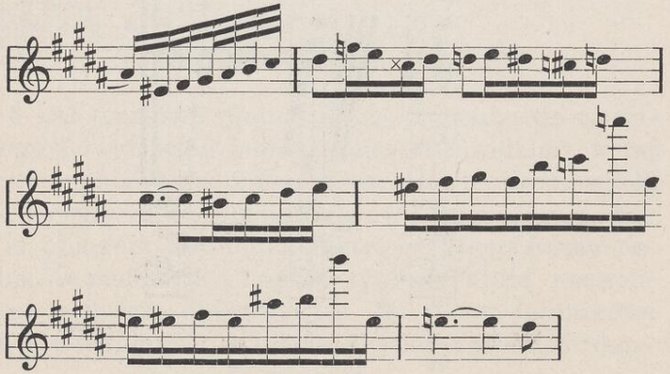
W dalszym przebiegu obserwować możemy połączenie ornamentalnego zwrotu (mordentu) z ozdobnikiem, nowe opracowanie warjacyjne taktu 3, wprowadzające motywy trylowe i salto (t. 23), rozwinięcie obiegnika z taktu 7 w melizmat:

164.



zawierający między innemi dwa obiegniki, połączone toczkiem diatonicznym i zwrotem koncentrycznym w punkcie kulminacyjnym, a zarazem zwrotnym punkcie melizmatu. Takty 28—32:

165.



znów należy porównać z taktami 1—4 oraz 9—12, aby przekonać się o stosowaniu ornamentyki jako czynnika ornamentalnej warjacji w melodji już ornamentalnej.

W podobny sposób, jak rozpatrywane tutaj ustępy nokturnu, mającego formę *A-B-A*, rozwijają się dalsze powtórzenia tematu tak pierwszej, jak i trzeciej części. Zakończenie stanowi, podobnie jak w nokturnie poprzednim, *cadenza* ornamentalna, złożona z salto, opartego na nucie stałej, i z chromatycznego łańcucha motywów zygzakowatych.

Melodyka części środkowej *B* kontrastuje z częściami środkowemi prostotą krótkich, wyraźnie artykułowanych motywów, oraz opracowaniem polimelodycznem.

Podobnie jak pierwszy i drugi, także i ten trzeci nokturn z op. 9 posługuje się w głosie basowym akordami rozłożonemi, które tworzą osnowę bardzo regularną dla swobodnego, ornamentalnego wątka melodji. Sposoby rozkładania i ornamentalnego wyposażania trójdźwięków rozłożonych są podobne, jak w Preludjach i Etjudach.

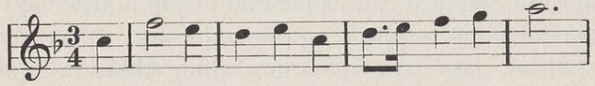
Odmiennie od tych trzech nokturnów przedstawia się:

Nokturn F-dur, op. 15/1. Ze względu na swe opracowanie polifoniczne (czterogłosowe) oraz ciągłe niemal oparcie na nucie stałej, zbliża się on raczej do niektórych preludjów. Na podłożu głosu tenorowego, trwającego przez całą część pierwszą i trzecią przy tym samym rytmie 3/4 i tym samym motywie melodycznym[1], rozwija się me-

[1] Pierwszy ton trioli jest sekundą lub tercją dolną (wyjątkowo oktawą, raz septymą, raz kwartą) tonu drugiego; trzeci jest zawsze powtórzeniem drugiego.

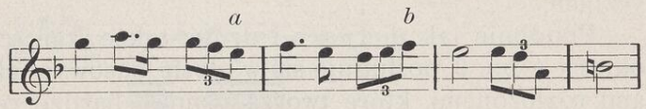
lodja sopranu, z którą współdziała głos altowy. Rozdział partyj głosowych jest tu tak ściśle przeprowadzony, że słusznie przyrównywa LEICHTENTRITT ten Nokturn do kwartetu smyczkowego[1]. Pierwsza czterotaktowa fraza:

166.



typu pierwotnie ornamentalnego, w którym przewagę ma interwał sekundy, przedstawia ornamentalne opisanie trójdźwięku z decymą w miejsce tercji. Tej wznoszącej się frazie, jako poprzednikowi, odpowiada druga fraza czterotaktowa opadająca:

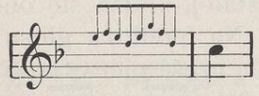
167.



więcej ożywiona rytmicznie a bogatsza melodycznie dzięki użyciu obiegników: dolnego *(a)* i górnego *(b)*.

W powtórzeniu warjacyjnem tego ośmiotaktowego okresu, rozszerzonem do 14 taktów (przyczem takt ostatni łańcuchowo łączy się z pierwszym następnego powtórzenia), mają zastosowanie jako zwroty zdobnicze: mordent górny w połączeniu ze skokiem, obiegnik dolny i obiegnik z końcówką akordową:

168.



nadto zjawia się tu przednutka, mająca znaczenie harmoniczne, a spełniająca rolę odbitki motywu[2]. Z pośród tych zwrotów zwrócić należy uwagę szczególnie
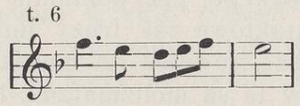
[1] Analysen I, 10. [2] Por. s. 38.

na obiegnik z końcówką, który podobnie jak cytowany na s. 67 obiegnik należy do typowych, Chopinowi właściwych przekształceń pierwotnej formy tego ornamentu, stosowanych bardzo często w ozdobnikach indywidualnych, jak: dłuższe melizmaty, koloratury i kadencje.
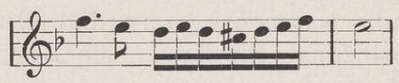
W części trzeciej nokturnu (będącej powtórzeniem pierwszej) pozostają do zanotowania trzy zwroty ornamentalne, które są warjacyjnem spotęgowaniem form pierwotnych. Dla ujęcia ich stosunku i związku zestawiam odpowiednie takty nad sobą:

t. 6

169. *a)* część I
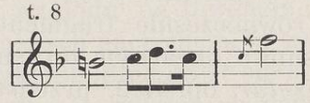


169. *b)* „ III
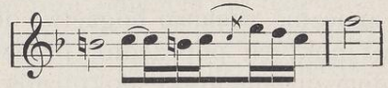


t. 8

170. *a)* część I

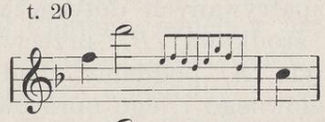


170. *b)* „ III

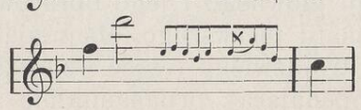


t. 20

171. *a)* część I



171. *b)* „ III



Zakończeniem nokturnu jest kadencja D^7T, przyczem arpedżjowany akord dominantowy umieszcza

*

septymę obok prymy, trójdźwięk toniczny zaś decymę w miejsce tercji, w sposób typowy.

Środkowa część Nokturnu F-dur, również opracowana polifonicznie, różni się jednak bardzo silnie od części skrajnych. Głównym czynnikiem tej różnicy jest agogika, obok niej wszakże pełnia dźwiękowa osiągnięta dzięki zbliżeniu się głosów ku sobie. W częściach skrajnych nokturnu mimo zachowania czterogłosowości możnaby bowiem mówić o melodji solowej z towarzyszeniem trzygłosu. Seksty pochodzenia akordowego, tworzące w tem trio nokturnu akompanjament melodji głosu basowego, przypominają praktyki etjud i preludjów. Dwutaktowe zaś frazy melodyczne, lecz tylko dwie pierwsze, również do tamtych kompozycyj się zbliżają. Frazy te są melizmatami, łączącemi w sobie obiegnik, fragmenty gamy (diatonicznej) oraz trójdźwięk rozłożony. Zjawiające się od taktu 5 do 12 i 17 do 24, bądź w tenorze, bądź w sopranie, bądź w obu głosach równocześnie fragmenty melodyczne zbliżone są w rysunku linearnym do tematu nokturnu.
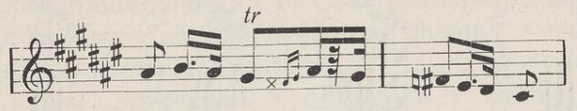
Nokturn Fis-dur, op. 15/2, przedstawia w melodyce swej znacznie większe bogactwo ornamentalnych zwrotów, niż nokturn poprzedni, przewyższa też pod tym względem ornamentykę nokturnów z op. 9.

Jak w rozpatrywanych dotychczas nokturnach, tak i tu część środkową *(B)*, przeciwstawiającą się częściom skrajnym *(A)*, poddamy zbadaniu po omówieniu tematu głównego i jego opracowań.

Idea tematu pierwszego, obejmującego 8 taktów, wyraża się w trójdźwięku (część wznosząca się) i w gamie (część opadająca), ornamentalnie opisanych. Po trzykrotnem powtórzeniu frazy głównej (t. 1—2) ze

zmianami warjacyjnemi, zjawia się jako zakończenie tematu fraza:

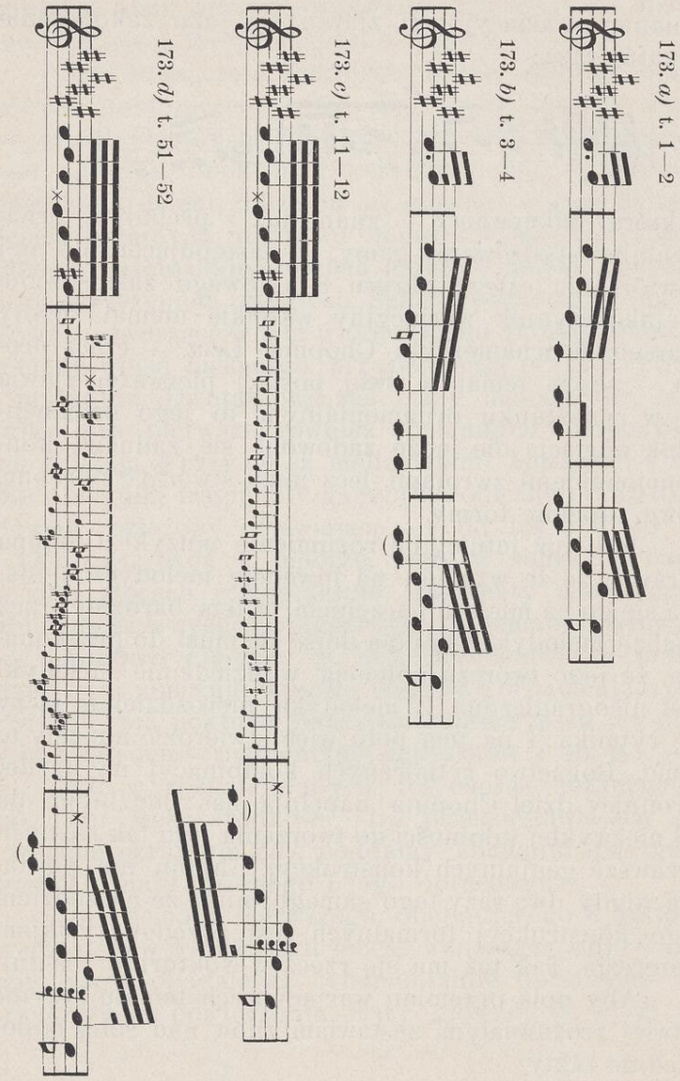
172.



w której odkrywamy — znane już z preludjów ornamentalne stylizowanie gamy. W następującem po niej powtórzeniu całego okresu 8-taktowego zastosowane są jako czynnik warjacyjny wszelkie niemal zwroty z arsenału ornamentyki Chopina. Lecz — rzecz prosta — skoro temat w swej postaci pierwszej zjawia się w rynsztunku ornamentalnym, to jego ornamentalna warjacja nie może zadowolić się żadnemi konwencjonalnemi zwrotami, lecz musi stworzyć odrębne, nowe zupełnie formy.

Jeśli już intuicyjne rozumienie muzyki Chopina sprawia, że ze względu na inwencję melodyczną stawia się go na miejscu naczelnem, to tem bardziej przez analizę melodyki Chopina dojść się musi do przekonania, że jego twórcza potencja w dziedzinie melodyki jest nieograniczona. Z melodyką nierozdzielnie łączy się rytmika. I na tem polu więc stwierdzić musimy to samo. Bogactwo rytmicznych kombinacyj na każdej stronnicy dzieł Chopina napełnia nas podziwem dla tej niezwykłej zdolności do tworzenia tylu tak różnych a zawsze genjalnych konstrukcyj. Chopin nie powtarza nigdy dwa razy tego samego, mimo że narzędziem jego konstrukcyj formalnych jest przedewszystkiem progresja. Tak też ma się rzecz w Nokturnie Fis-dur.

Aby opis przemian warjacyjnych tematu uczynić łatwiej zrozumiałym, zestawiam znów nad sobą odpowiednie takty:



173. *a)* t. 1—2

173. *b)* t. 3—4

173. *c)* t. 11—12

173. *d)* t. 51—52

Pierwszy motyw *(ais-h-ais)* przybiera postać obiegnika z charakterystyczną końcówką, znów różną nieco od podanych na s. 67 i 130. W miejsce rozłożonego akordu zjawia się raz melizmat, złożony z mordentu i toczka chromatycznego (od h^1 do e^1), następujących po sobie naprzemian, z obiegnika z końcówką i ze zwrotu ekscentrycznego, opisującego wraz z przednutką gis^1 ton cis^1. Drugi raz melizmat zawiera w sobie salto chromatyczne, którego tony tworzą dwa mimo siebie biegnące szeregi chromatyczne, dalej gamę chromatyczną i obiegnik, zakończony w ten sam sposób, co pod *c)*. Stosunek czterech zwrotów kończących frazę tłumaczy się sam przez się przez porównanie analogiczne do poprzedniego.

Pod koniec części pierwszej (takt 17) zjawia się jakby nowy temat, który jednak jest tylko modyfikacją i odwróceniem tematu pierwszego. Z form zdobniczych stosuje on toczek chromatyczny, obiegnik rozszerzony (t. 22) i obiegnik z końcówką w postaci toczka rozpoczynającego się od tercji górnej ostatniego tonu obiegnika (t. 23). Z tego tematu pobocznego wywodzi się melodyka polifonicznej części środkowej [1], którą możnaby podobnie jak *Preludjum C-dur* lub *fis-moll*, nazwać arabeską [2]. Do Preludjum C-dur zbliża się ona o tyle, że podobnie jak tam sopran i tenor, tak tu sopran i alt imitują się w odległości oktawy w drobnych, dwutonowych motywach, przyczem imitacja, zawarta w sopranie, różni się od wzoru

[1] Zwraca na to również uwagę Leichtentritt (Analysen I, 14), który naogół niewiele miejsca poświęca melodyce, zajmując się przedewszystkiem analizą konstrukcji formalnej i analizą harmoniczną. [2] Por. s. 95 i n. — Wójcikówna Br., O polifonji Chopina. Kwartalnik Muzyczny I, 3.
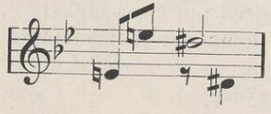
rytmiką. Na motyw  odpowiada ale że drugi ton imitacji odzywa się równocześnie z drugim tonem wzoru, można tu mówić o imitowaniu się wzajemnem, gdyż granicy ścisłej między głosem imitującym a imitowanym poprowadzić nie można. Naprzykład:

174. 

W przykładzie powyższym motywy zostały sztucznie wyeliminowane ze splotu polimelodycznego; alt bowiem podaje ponadto jeszcze samodzielne motywy, które dają złudzenie trzeciego głosu, gdy tymczasem wszystkie razem łączą się właściwie w jedną melodję, w której pewne tylko tony (końcówka imitowanych motywów) odzywają się w podwojeniu oktawowem.

Jeśli jednak całą tę część nokturnu rozważa się jako polimelodykę, wówczas mamy do czynienia z melodją sopranu pierwotnie ornamentalnego, złożoną z motywów trocheicznych  i z analogiczną melodją altu, przerywaną wszakże motywami pozornego głosu trzeciego. Mimo polimelodyki i polirytmiki całość przedstawia się jako homofoniczna, harmoniczna kompozycja, w czem leży odrębność „polifonji“ Chopina, która jest właśnie taka, a nie inna, gdyż wyrosła z natury fortepianu, którego duszą jest harmonja.
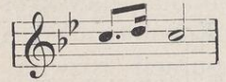
Nokturn G-moll, op. 15/3, ma fizjognomję melodyczną surową, zwłaszcza jeśli porówna się go z jego bezpośrednim poprzednikiem. Długie, 4-taktowe końcówki frazy, sekwencja motywu ornamentalnego:

175. 

zwrot stosowany w warjacyjnem opracowaniu motywu:

176. 
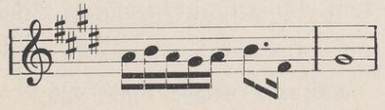
oraz odbitka:

177. 

oto wszystkie ornamentalne cechy tej kompozycji.

Inaczej przedstawia się następny *Nokturn cis-moll*, op. 27/1. Zarówno forma trzyczęściowa, jak i akordy rozłożone w głosie basowym zbliżają go do nokturnów z op. 9.

Ideą pierwszego tematu jest trójdźwięk *cis-moll*. Temat obejmuje 4 takty; powtórzony jest pięciokrotnie z zastosowaniem progresji i warjacji, bądź w rozmiarze pierwotnym, bądź skrócony, bądź też wzdłużony. Kontur melodji, rozwijający się w pochodzie sekundami, z jedynym rzutem o kwintę w górę, przedstawia się jako typ pierwotnie ornamentalny. Ten rzut umożliwiony jest współdziałaniem rytmu punktowanego, energji kinetycznej nuty prowadzącej *his*[1], oraz zwrotu ornamentalnego: *cis-his-cis*, który przedstawia się tu jako czynnik energetyczny. Zakończenie frazy stanowi typowa końcówka: triola, zawierająca tercję małą, punktowaną sekundę i dwukrotne powtórzenie prymy. W dalszym przebiegu zanotować należy w odbitce motywu (t. 22) obiegnik, opisujący tercję górną końcówki:

178. 

Ta typowa kwintola chopinowska zjawia się tu w głosie środkowym, który już od t. 20 fragmentarycznie współdziała z sopranem i basem w tworzeniu melodji. W 6 takcie części trzeciej kwintolę tę poprzedza jeszcze przednutka.

W części środkowej ornamentalna nawskróś figuracja basu zużywa zwroty trylowe, obiegnik i pierwiastki akordowe. Na tle tej figuracji rozwija się w krótkich motywach, pochodzenia akordowego, melodja głosu górnego. Powtarzanie tych samych tonów, w t. 13 i 15 przechodzące nawet w wibrato, nadaje jej charakter ornamentalny. Takty 39, 43, 47, identyczne, pozwalają śledzić znaczenie mordentu jako czynnika energetycznego.

Zakończeniem części środkowej jest *cadenza* melizmatyczna, wykazująca elementy gamy chromatycznej i diatonicznej, mordent w punkcie zwrotnym i motywy zygzakowate w zakończeniu.

Nokturn Des-dur, op. 27/2, jest *par excellence* typowym przykładem ornamentalnej techniki warjacyjnej Chopina: dorównywa mu w tym względzie niewiele kompozycyj. Doskonałym jego odpowiednikiem jest przedewszystkiem *Berceuse*, op. 57, również Des-dur, która w całym charakterze swym zbliża się zresztą do nokturnów.
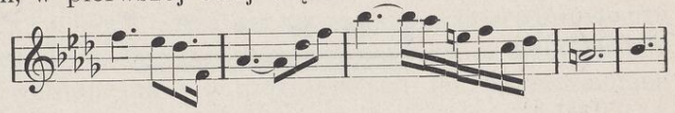
W swej analizie nokturnu *Des-dur* wspomina LEICHTENTRITT o „pełni eleganckich (!) i pomysłowych ozdobników, koloratur“ [1], co dowodzi, że nawet jego uwagę ściągnęła na siebie ornamentalna strona tego nokturnu. Stałe, niezmienne oparcie znajduje

[1] Analysen I, 23.

melodyka jego, opracowana częścią dwugłosowo, na rozłożonych akordach głosu basowego.
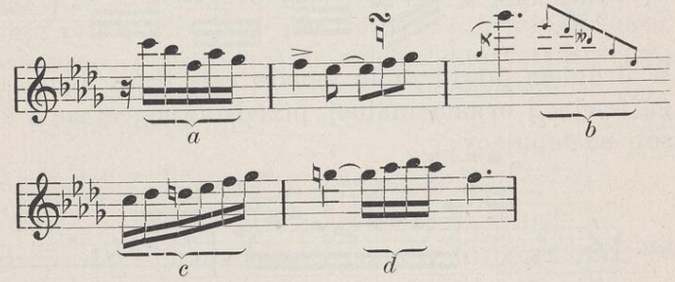
Temat pierwszy rysuje się szerokim, śmiałym gestem, w pierwszej swej części:

179.



wprowadzając tylko ornamentalny zwrot sekund zbieżnych przed końcówką. Druga część natomiast:

180.
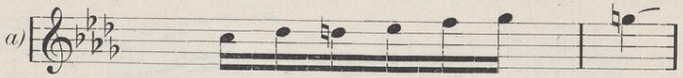


w całości jest ornamentalna; wykazuje ona zwrot koncentryczny *(a)*, melizmat akordowy *(b)*, toczek chromatyczny *(c)*, zwrot mordentowy *(d)*, a nadto obiegnik i przednutkę krótką. Temat ten powtórzony jest jeszcze dwukrotnie w Nokturnie, mającym formę ronda *ABABA + coda*. W pierwszem powtórzeniu tematu melizmat akordowy *(b)* wypisany jest znakami normalnemi. O ile ten szczegół ortograficzny, podany przez Mikulego [1], zgodny jest z autografem Chopina, możnaby przypuszczać, że pisownia była Twórcy nokturnów istotnie rzeczą obojętną: czy w ten, czy w inny sposób napisany melizmat jest organicznie związany z melodją.

[1] Tak samo: Scholtz, Mertke.

Prócz tego pierwsze powtórzenie tematu wykazuje interesującą przemianę toczka chromatycznego na salto chromatyczne:
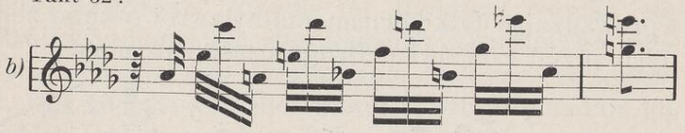
Takt 8:

181. *a)*
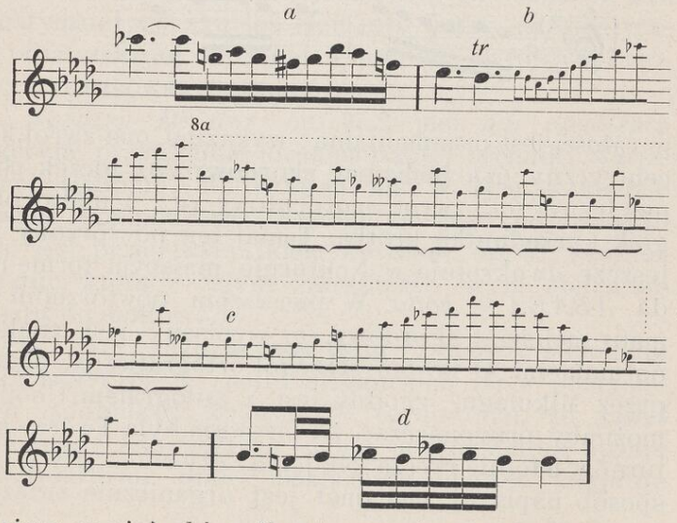


Takt 32:

181. *b)*



W drugiem powtórzeniu tematu cała fraza druga ulega warjacji ornamentalnej, przedstawiającej się w sposób następujący:

182.
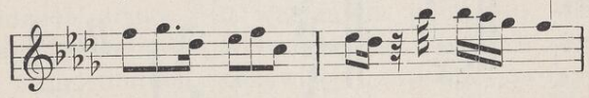


Widzimy w niej obiegnik z typową końcówką *(a)*, tryl zakończony melizmatem, zawierającym w sobie: obiegnik dolny *(b)*, gamę, salto oparte o nutę stałą *ces*, obiegnik *(c)*, znów fragment gamy, rozłożony akord septymowy, opisanie końcówki b^1 typową formą obiegnika *(d)*.

Na tem kończą się przemiany warjacyjne tematu pierwszego. Temat drugi jest zarówno w swej postaci pierwotnej, jak i w późniejszych jej opracowaniach bogatszy w zwroty ornamentalne.

Aby nie przytaczać *in extenso* całego tematu drugiego wraz z późniejszem opracowaniem w powtórzeniu, podaję tylko frazę jego pierwotną (i to jednogłosowo), a wybieram z późniejszych najcharakterystyczniejsze zwroty ornamentalne (również jednogłosowo).

Forma pierwotna:

183.



ukazuje się w przemianach, podanych na str. 142.

Widzimy w nich:

pod *a)* przednutkę krótką w połączeniu z mordentem, dającą zwrot obiegnika,

„ *b)* w odbitce obiegnik, w samym temacie obiegnik połączony z mordentem,

„ *c)* w odbitce wibrato, pierwszy akcentowany ton opisany obiegnikiem, w dalszym ciągu przednutkę i mordent,

„ *d)* obiegnik ozdobiony mordentem, w końcówce toczek,

„ *e)* zwrot mordentowy, opisany mordentem, w sumie tworzące obiegnik.

Bogactwo zróżniczkowania rytmicznego występuje w powyższem zestawieniu bezpośrednio w sposób wyraźny.

184. *a)*



184. *b)*



184. *c)*



184. *d)*

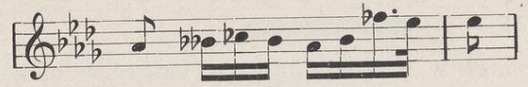


184. *e)*
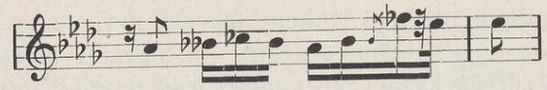


Z dalszego przebiegu przytaczam następujące formy obiegnika:
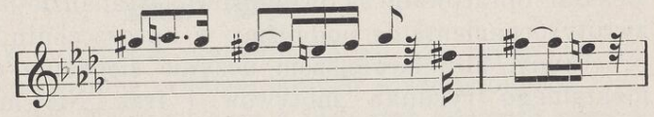
185. *a)*



185. *b)*
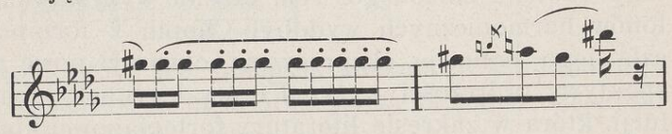


185. *c)*



z których druga jest warjantem pierwszej, wskutek dodania przednutki, w trzeciej zaś obiegnik złączony jest z mordentem, oczywiście zupełnie swobodnym w rytmice.
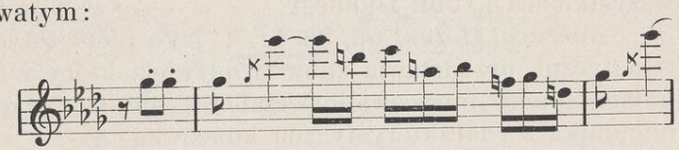
Ponadto wymienić jeszcze należy wibrato, przygotowujące skok:

186.
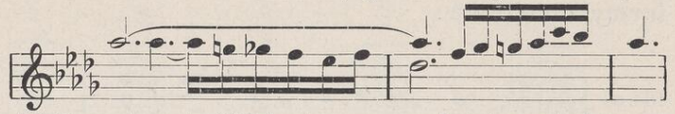


a także podobne wibrato, zakończone zwrotem zygzakowatym:

187.



trylowe motywy w odbitce motywu, oraz typowy zwrot toczka chromatycznego z tercją w końcówce,
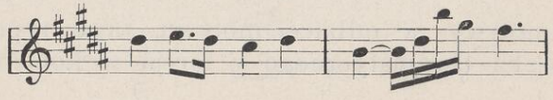
pod koniec Nokturnu Des-dur, opracowany *al dialogo*:

188. 
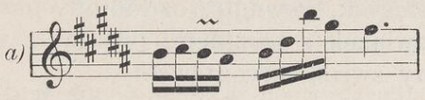
Melizmat w t. 60, będący w całości rozłożonym akordem, nie nasuwa żadnych nowych spostrzeżeń. Przednutki krótkie w takcie 66—68 mają znaczenie harmoniczne a są równocześnie odbitkami motywów.
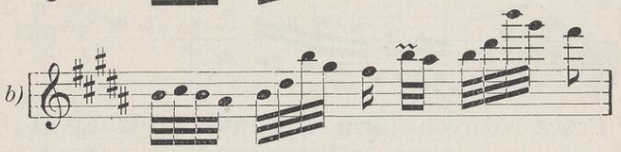
Jak zaznaczyłam powyżej, pewne partje Nokturnu Des-dur opracowane są dwugłosowo. W analizie naszej zwroty ornamentalne podaliśmy w uproszczeniu z tej przyczyny, aby łatwiejszem uczynić śledzenie ornamentalnego rysunku motywów i fraz. Nie można wszakże tracić z oczu tego zjawiska, że towarzyszenie tercjowe lub sekstowe, jakiem w przeważnej mierze zaopatrzona jest melodja drugiego tematu, ma również znaczenie w ornamentyce. Wyraża się w niem owo prymitywne lubowanie się w dźwięku, które pragnie już wyzyskać nie jeden ton, lecz wszystkie składowe tony dźwięku złożonego. Tem właśnie wyzyskiwaniem tonów harmonicznych wydobył Chopin z fortepianu całą jego potencję ekspresywną, otworzył nowe perspektywy twórczości, wytknął nowy kierunek jej ewolucji, którą w zakresie literatury fortepianowej konsekwentnie do dalszego rozwoju doprowadził przedewszystkiem Claude Debussy.

Nokturn H-dur, op. 32, nr. 1, jako pierwszą ideę tematyczną przedstawia znów trójdźwięk, który w ornamentalnem opracowaniu zmienia się w formułę obiegnika z charakterystyczną końcówką:
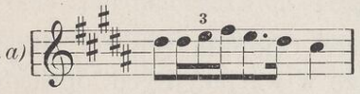
189. 

Ta typowa w melodyce Chopina końcówka zjawia się w nokturnie w warjantach następujących, wykazujących zastosowanie mordentu i obiegnika:

190. *a)* 

190. *b)* 
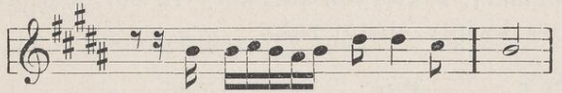
W nokturnie tym objawia się nam znów całe bogactwo zwrotów ornamentalnych, w szczególności typu obiegnika. Najprostszym z nich jest obiegnik górny:

191. *a)* 
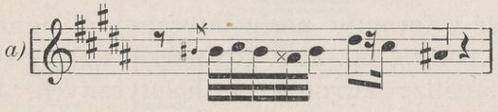
powstały z opisania interwałów:

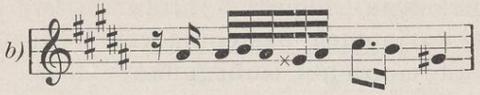
191. *b)* 

Drugim zkolei jest obiegnik stosowany jako odbitka przed końcówką, na której spoczywa punkt ciężkości frazy. Najprostsza jego postać:
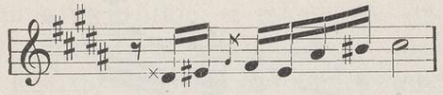
192. 

wykazuje następujące warjanty:

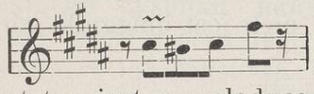
193. *a)* 

193. *b)* 

Ponadto jeszcze obiegnik, wewnątrz ozdobiony przednutką, wchodzi w związek z toczkiem, tworząc z nim razem jeden złożony zwrot ekscentryczny:

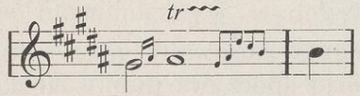
194. 

Prócz różnych form obiegnika widzimy w tym nokturnie ozdobienie mordentem górnym motywu, który sam jest mordentem dolnym:
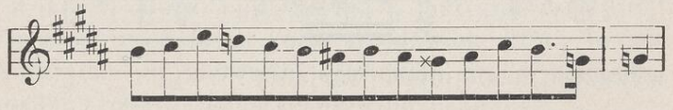
195. 

Zwrot ten jest w melodyce Chopina typowy. Między innemi znajduje się także w warjacyjnych opracowaniach drugiego tematu w Nokturnie Des-dur.

Prócz opisanych ornamentów zastosowane jest jeszcze w Nokturnie H-dur wibrato, arpedżjo, tryl:

196. 
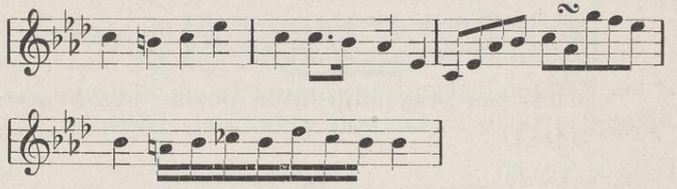
zakończony obiegnikiem w jego typowej formie, oraz dwa melizmaty, z których pierwszy (t. 60) jest gamą *H-dur* bez kwinty, drugi zaś:

197. 

da się wywieść z formuły periheletycznej obiegnika.

Nokturn As-dur, op. 32/2. Rozpocząć należy zbadanie go od analizy zwrotów periheletycznych. Już
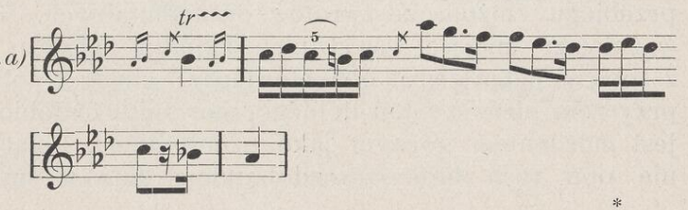
bowiem pierwsza czterotaktowa fraza stawia nas wobec dwukrotnego zastosowania obiegnika, raz w odbitce motywu, drugi raz w żeńskiej końcówce tego samego motywu, który jest zakończeniem i punktem ciężkości całej frazy:

198. 

I jeden i drugi obiegnik ma podobną końcówkę (toczek wdół), różnią się tylko kierunkiem w samym zwrocie periheletycznym: obiegnik przepisany znakiem rozpoczyna się od sekundy górnej, czyli jest obiegnikiem dolnym, wypisany zaś w całem brzmieniu ozdobnik jest obiegnikiem górnym (s. 36). Porównanie obu tych zwrotów daje interesujące spostrzeżenia, odnoszące się do energji kinetycznej obiegnika. O ile pierwszy (dolny) jest jakby punktem najsilniejszego napięcia energji melodycznej, objawiającego się w rzucie do septymy górnej, o tyle drugi (górny) jest już punktem wyładowania energji, momentem spoczynku.

Pierwszy z tych obiegników zjawia się w dwu warjantach:
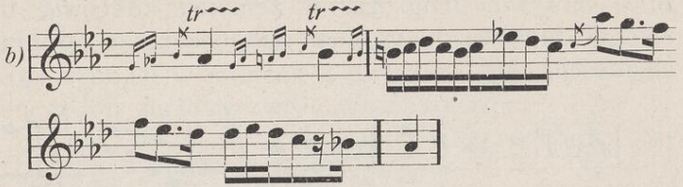
1) w połączeniu z trylem (t. 7, 15, 23, 55, 63):

199. *a)* 

*

2) w połączeniu z trylem i rozszerzony przez dodanie końcówki (t. 71):

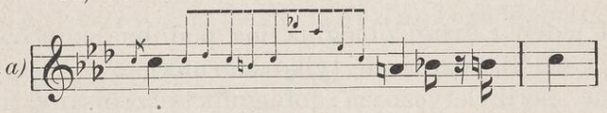
199. *b)*



Drugi zaś przyjmuje inną postać przez dodanie końcówki:

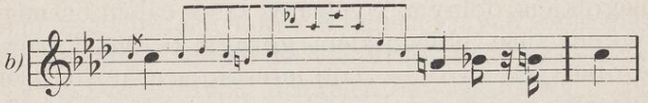
t. 12, 60:

200. *a)*



t. 20, 68:

200. *b)*



Wreszcie w ostatniem pojawieniu się tematu (t. 69) każdy ton tematu opisany jest figurą periheletyczną typu:

201.



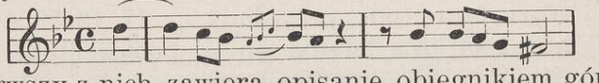
który uznać trzeba za oboczną formę obiegnika.

Melodja tria Nokturnu Es-dur jest w całym swym przebiegu złożona ze zwrotów ornamentalnych. Najważniejsze miejsce wśród nich zajmują łączące się z sobą w jeden zwrot oba mordenty: górny i dolny, przyczem pierwszy ton dolnego mordentu ozdobiony jest mordentem górnym jako ozdobnikiem. Połączenie obu tych figur z ozdobnikiem daje w sumie

figurę periheletyczną, będącą znów jakby rozszerzonym, swobodnie rozwiniętym obiegnikiem. Współdziałanie przeto ornamentalnej melodji z ozdobnikiem prowadzi do stworzenia nowych, złożonych zwrotów ornamentalnych.

Nokturn g-moll, op. 37/1, treść swą tematyczną kryje w tetrachordzie lidyjskim opadającym: *d-c-b-a* [1], który zjawia się w przeróżnem wyposażeniu ornamentalnem, nigdzie nie ukazując swej postaci czystej, pierwotnej. Pierwsze dwa takty powstały z sekwencji tego motywu:
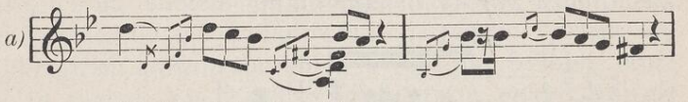
202.



Pierwszy z nich zawiera opisanie obiegnikiem górnym przetrzymanego przed koncówką dysonansu. Wskutek tego dysonans *b* ulega profilacji, a tem samem zwiększa się energja kinetyczna tonu *b*, jako małej sekundy, ciążącej ku *a*. W drugim takcie tylko pierwszy ton motywu jest dwukrotnie powtórzony. Oba te takty ulegają następującym przemianom:

t. 5—6, 21—22, 72—73:

203. *a)*
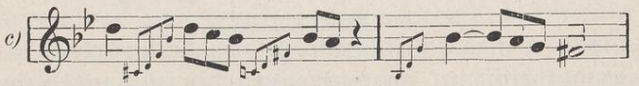


t. 17—18, 33—34, 84—85:

203. *b)*



t. 37—38, 87—88:

203. *c)*
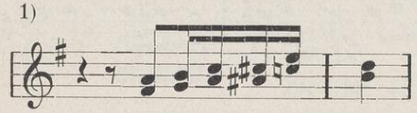


[1] Por. Leichtentritt, Analysen I, 32.
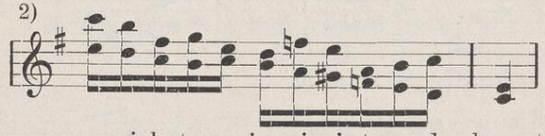
w których użyte są podobne, jak gdzie indziej, ozdobniki. Nokturn ten jest znamienny wogóle stosowaniem przeważnie konwencjonalnych form zdobniczych: obiegnika, mordentu, arpedżja, wypisanych drobnemi nutkami. W każdym niemal takcie znajdują się te zwroty. Wyjątek stanowią dwa dłuższe melizmaty indywidualne (t. 36 i 87), oraz zwrot omówiony już poprzednio w ustępie, traktującym o przednutce [1]. Zwrot ten, charakterystyczny sięganiem do tercji górnej przed wprowadzeniem górnej sekundy, jako prowadzącej do tonu opisanego, zjawia się w Nokturnie g-moll trzykrotnie (por. przykłady nr. 17, 18, 19, s. 31). Każdym razem przedstawia on w połączeniu z poprzedzającym go ozdobnikiem typową dla Chopina figurę periheletyczną. Ponieważ rola i znaczenie dla melodyki zwrotów zdobniczych konwencjonalnych zostały już wyjaśnione w części pierwszej, przeto Nokturn ten nie nastręcza sposobności do czynienia nowych spostrzeżeń w tym kierunku.

Nokturn G-dur, op. 37/2, w formie ronda: *ABA'BA'* + *coda (B')*, w refrenie *A* wykazuje dwa zasadnicze zwroty ornamentalne:

1)

204. 

2)

205. 
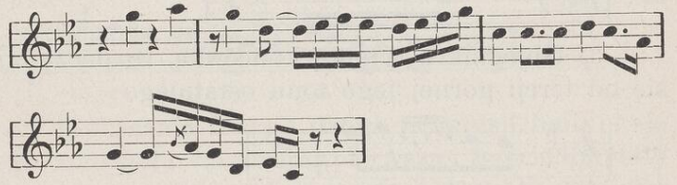
Pierwszy z nich to opisanie interwału kwarty z zastosowaniem obu nut prowadzących, obejmujących tercją

[1] Por. s. 31 i n.

końcówkę, drugi — to zwrot zygzakowaty. Szczególnie podatnym do wszelkiego rodzaju przemian warjacyjnych okazuje się motyw pierwszy.

W jego odwróceniu częściowem, jak i odwróceniu zupełnem, odzywa się zwrot mordentowy, w innych obiegnik.

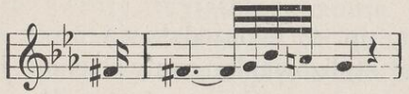
Nokturn c-moll, op. 48/1, przedstawia nowy sposób ornamentalnego stylizowania gamy: temat jego bowiem nie jest niczem innem jak gamą *c-moll* w granicach półtorej oktawy: od kwinty (duodecyny) do toniki. Postać tematu:

206. 

wykazuje opisanie kwinty tonacji sekundą górną, po zejściu zaś na sekundę górną toniki wstrzymanie jej rozwiązania zwrotem ekscentrycznym (obiegnik i toczek), a tem samem wzmożenie napięcia między tonami *d* i *c*. To też wyładowanie napięcia wyraża się trzykrotnem powtórzeniem *c*, które nie byłoby możliwe (a raczej: nie byłoby konieczne), gdyby ton *d* wprost przeszedł na ton *c*. Jeszcze jeden powrót do *d*, rozwiązującego się na *c*, poczem zygzakowaty zwrot akordowy prowadzi do toniki. Ze zmian warjacyjnych tego tematu zanotować należy dodanie mordentu nad obiegnikiem, przyczem — rzecz prosta — zmienia się on w zwrot mordentu dolnego i dopiero z dodanym mordentem górnym tworzy razem periheletyczną figurę, podobną do obiegnika.

Z innych typowych zwrotów ornamentalnych wymieniam następujące:
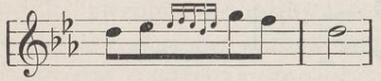
1) Złączenie nuty prowadzącej z tercją i sekundą górną, a przez odroczenie jej rozwiązania, wzmożenie energji kinetycznej tejże nuty prowadzącej:

207. 
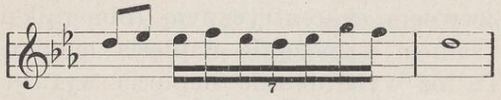
2) Opisanie końcówki motywu zwrotem koncentrycznym, zawierającym w sobie obie tercje:

208. 

3) Obiegnik z typową końcówką, rozpoczynającą się od tercji górnej jego tonu ostatniego:

209. 

W trzeciej części nokturnu, będącej warjacją części pierwszej, ów obiegnik przyjmuje postać:
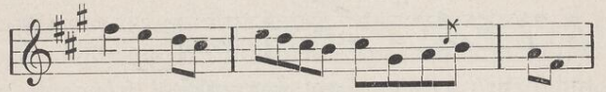
210. 

jest więc tu i dla oka także wcielony w linję melodyczną.
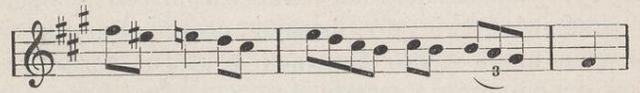
Część środkowa łączy w swej melodyce element ornamentalny, wyrażający się zwrotem równym w rysunku obiegnikowi, z elementem akordowym. Ponadto od taktu 15 posługuje się drobnemi motywami ornamentalnemi, które zużytkowuje, łącząc je z sobą drogą progresji. Kilka zwrotów zygzakowatych oraz arpedżjo wyczerpują poza tem środki ornamentalne Nokturnu c-moll.

Nokturn fis-moll, op. 48/2, we wstępnej kadencji na dominancie podaje zwrot obserwowany już w nokturnie poprzednim, a łączący z nutą prowadzącą tercję i sekundę górną prymy.

Tematem tego nokturnu jest stylizowana gama *fis-moll*. Bezpośrednio z pierwszą frazą:
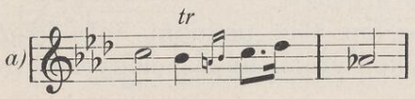
211. 

łączy się jej warjacja:

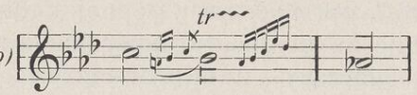
212. 

Drogą odwracania frazy i drogą progresji buduje się z tego materjału cała część pierwsza i trzecia. Zmiany warjacyjne w tych jej dwu postaciach są bardzo nieznaczne. Zacytować należy jeszcze tylko złączenie gamy z obiegnikiem, który stanowi jej odbitkę. Tryle i kadencja końcowa części trzeciej tłumaczą się jako ozdobniki we właściwem znaczeniu wyrazu.

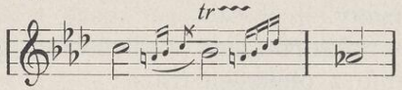
Nokturn f-moll, op. 55/1, w temacie swym przedstawia znów gamę stylizowaną, podzieloną jednak wyraźnie na dwie części: takty 1—4 dwukrotnie opisują piąty stopień gamy, takty 5—8 stylizują gamę *f-moll* w jej pochodzie wdół, profilując interwał tercji małej, przejście wdół z kwinty na tercję toniki. Ornamentalna warjacja tej gamy występuje najwyraźniej w punkcie profilacji tercji. Oto jej przykłady:

213. *a)* 

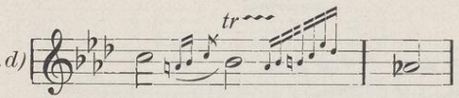
213. *b)*



213. *c)*



213. *d)*



Do obiegnika, którym we wszystkich formach tego zwrotu jest zakończenie trylu, przyłącza się tu charakterystyczna końcówka w trzech różnych postaciach. W przeciwieństwie do drugiej części tematu, część pierwsza ulega tylko figuracji, z którą łączą się typowe ornamentalne zwroty, poprzedzające zawsze końcówkę motywu. W drugim temacie części pierwszej, mającym znaczenie poboczne, zwraca na siebie uwagę odbitka motywu o rysunku ornamentalnym (obiegnik i toczek, przedstawiające w sumie zwrot ekscentryczny, znany już z poprzednich nokturnów).

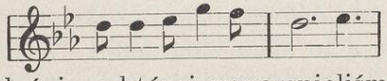
W części środkowej nokturnu występują znów dwa tematy: pierwszy, akordowy, w połączeniu ze zwrotem ornamentalnym w oktawach. Zwrot ten składa się z figury periheletycznej i zygzakowatej. Temat drugi w swej idei głównej wyzyskuje połączenie obu mordentów, tworzących razem złożoną figurę periheletyczną.

W codzie nokturnu obserwujemy salto częścią chromatycznie postępujące, częścią oparte na nucie stałej, oraz biegniki, oparte na rozłożonych akordach. Zakończenie stanowi arpedżjo.

Nokturn Es-dur, op. 55/2, podobnie jak *Des-dur*, op. 27/2, szerokiemi konturami linji melodycznej rozwija temat swój na tle akordów rozłożonych głosu basowego. Nokturn ten jest kompozycją polimelodyczną w znaczeniu polimelodyki Chopina; do sopranu, w którym słyszymy głos główny, i do basu, bez przerwy snującego osnowę dla melodji, przyłączają się fragmentarycznie głosy: drugi i trzeci, które wszakże nie mają znaczenia głosów indywidualnych, gdyż melodyczne ich fragmenty łączą się z sopranem w jedną całość meliczną. W nokturnie tym obok progresji trylowej (t. 34), uskuteczniającej stopniowe wzmaganie się napięcia, mamy do czynienia z trylem, towarzyszącym w głosie średnim melodji sopranowej, i to właśnie w jej części ornamentalnej. Jest to znamienny znów przykład współistnienia melodji ornamentalnej z ozdobnikiem.
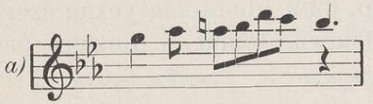
Ornamentalny charakter posiada druga fraza tematu:

214.
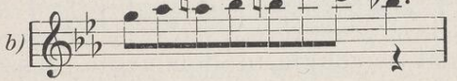


ta właśnie, o której wspomnieliśmy powyżej w związku z trylem. Ze zwrotów ornamentalnych głosu górnego wymienić należy typową figurę:

215. *a)*
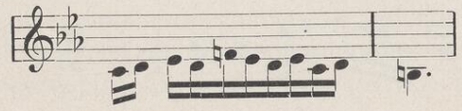


w warjacji:

215. *b)*



w głosach niższych zaś kilka zwrotów typu:

216.
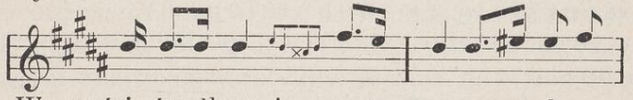


ze zmianami zależnie od wprowadzenia elementu chromatycznego, oraz figurę periheletyczną:

217. 

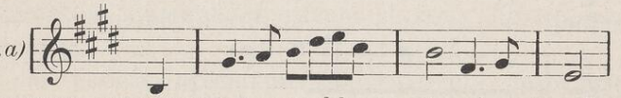
powtarzaną w progresji.

Nokturn H-dur, op. 62/1, w swej polimelodycznej strukturze przedstawia typ ten sam, co nokturn poprzedni. Odznacza się on także zużyciem ozdobników właściwych, w szczególności arpedżja i trylu oraz dłuższych melizmatów. Istotą jego tematu jest tetrachord dorycki, opadający *h-ais-gis-fis.* Zwroty ornamentalne skąpe, zjawiają się tylko tu i ówdzie w odbitkach motywów dla wzmożenia akcentu końcówki. Naprzykład:

218. 
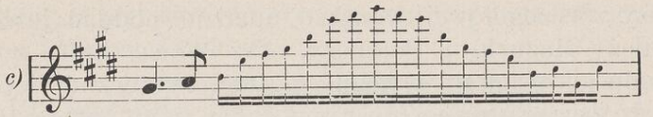
W części środkowej zwroty ornamentalne typu obiegnika dolnego mają to samo znaczenie. W codzie warjacja tematu jest figuracją ornamentalną, w której obok obiegnika z typową końcówką najważniejszym jest zwrot, postępujący progresywnie sekundami.

Nokturn E-dur, op. 62/2, ideę tematyczną czerpie z trójdźwięku, a przedstawia temat w postaci ornamentalnej:

219. *a)* 

przyczem ornament uwypukla tu dominantę. Jeszcze silniej występuje to w warjacjach, np.:

219. *b)* 

219. *c)* 

Część druga Nokturnu, polimelodyczna, wprowadzająca w basie figurację ornamentalną, buduje melodję tematu z krótkich ornamentalnych figur, w których toczek i sekundy zbieżne zajmują najważniejsze miejsce, co nie wyklucza istnienia ani znaczenia innych.

Nokturn op. 72/1, według biografów jedno z młodzieńczych dzieł Chopina, wydany przez FONTANĘ z puścizny pośmiertnej, wykazuje podobne cechy, co nokturny późniejsze. Akordy rozłożone jako akompanjament basowy, z charakterystycznem użyciem decymy w miejsce tercji, ornamentalna warjacja jako środek kompozycji — oto jego cechy wspólne z innemi nokturnami. Zwroty ornamentalne, nieliczne zresztą w tej krótkiej kompozycji, należą do typu bądź periheletycznych figur, łączących się niekiedy z toczkiem, bądź do figur zygzakowatych. Z pośród ozdobników znalazła w nich zastosowanie najważniejsze przednutka.

3. Mazurki i Polonezy

W szczegółowej ze względu na zawartość pierwiastków ornamentalnych analizie melodyki nokturnów wykryliśmy cały szereg typowych zwrotów, które bez trudu wskazać potrafimy w innych kompozycjach. To też analiza nasza w dalszym przebiegu, to jest analiza innych, zwłaszcza większych dzieł Chopina, będzie mogła poprzestać na rejestrowaniu zwrotów zdobniczych, celem zgromadzenia w należytej obfitości materjału spostrzeżeniowego dla późniejszej syn-
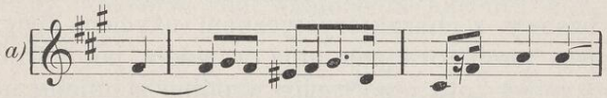
tezy. Szczegółowej wszakże analizie poddać jeszcze należy Mazurki i Polonezy, oraz Walce, które z powodu określonej wyraźnie postaci rytmicznej wykazują pewne szczególne typy także i w postaci melodycznej.

a) Mazurki

1. Cztery Mazurki op. 6, nr. 1—4
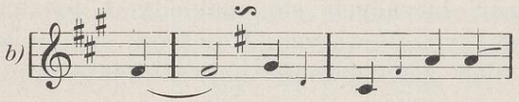
Mazurek fis-moll, odznacza się tematem, łączącym w sobie dzięki ornamentalnemu opracowaniu dominantę i tonikę gamy. Jego melodyczny kontur:

220. *a)*



możnaby przy pomocy semantyki ornamentalnej wyrazić w przybliżeniu w sposób następujący:

220. *b)*



Wówczas jednak dowolność interpretacji rytmicznej (znaki te bowiem nie określają rytmu dokładnie) mogłaby ograbić temat z jego cechy istotnej, jaką jest triola, będąca ze względu na swą cechę meliczną mordentem górnym, pozbawić go rytmu punktowanego i pauzy wewnątrz motywu.

Prócz tej trioli, tworzącej z następnemi tonami zwrot periheletyczny, wymienić jeszcze należy motywy typu:

221.



oraz: 222.



z których pierwszy należy do grupy periheletycznej, drugi zaś jest toczkiem.

Trio tego mazurka, w którem znalazła zastosowanie przednutka krótka, zostało omówione już powyżej (s. 36 i n.).
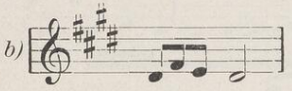
Mazurek cis-moll wykazuje oprócz trioli mordentowej:

223. *a)*



także trzy inne triole, spełniające rolę odbitki motywów, a mianowicie:
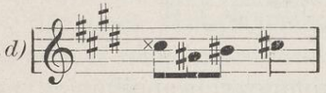
223. *b)*



223. *c)*



223. *d)*



Triola mordentowa zjawia się nadto w postaci:

223. *e)*
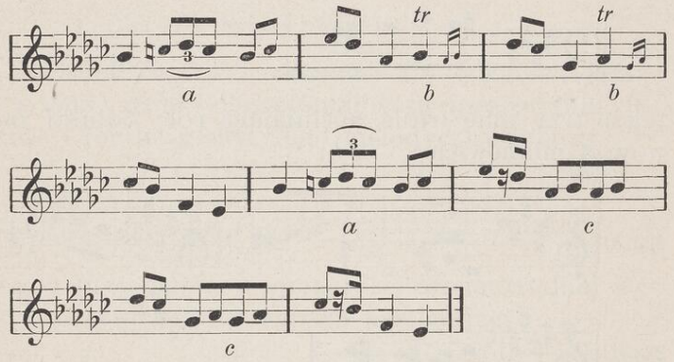


w której przednutka i pauza łatwo się tłumaczą, jeśli zważy się różnicę napięcia interwałowego kwarty (w warjancie) i sekundy małej (w postaci pierwotnej). W trzech innych triolach stwierdzamy znane już, typowe cechy ornamentów Chopina: w pierwszej (*b*) sięganie do tercji górnej, w drugiej (*c*) — toczek złączony z przednutką, w trzeciej (*d*) — element chromatyczny.

Mazurek E-dur stosuje tę samą triolę, co poprzednie, a nadto posługuje się mordentem w znaczeniu tem samem, co triolą,

Mazurek es-moll wprowadza jako stopniowanie trioli *(a)* tryl krótki z końcówką *(b)*, równający się obiegnikowi, lub tylko zwrot trylowy *(c)*, będący mordentem długim. Np.:

224.



Mazurek ten, jako kompozycja polimelodyczna (czterogłosowa), przedstawia typ szczególnej polifonji Chopina, podobnie jak Preludjum *C-dur* (s. 95 i n.), środkowa część Nokturnu *Fis-dur* (s. 135 i n.) i w. i.

2. Pięć Mazurków op. 7, nr. 1—5
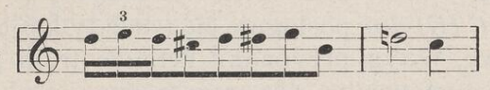
Mazurek B-dur zawiera w temacie gamę, którą przebiega dwukrotnie, każdym razem w odmiennem stylizowaniu, wznosząc się raz od kwinty gamy *(f)* ku oktawie toniki *(b)*, drugi raz ku decymie *(d)*. W granicach tematu pierwszego (t. 1—12) zastosowane są ozdobniki: *tr* i ∾, które spełniają rolę tę samą, co triola mordentowa. Znak ∾, umieszczony w odbitce motywu,

zawierającej toczek, tworzy wraz z nim zwrot periheletyczny.

W drugim temacie mazurka tryl krótki, bez końcówki, a więc równy mordentowi długiemu, ukazuje się w wariacji jako stopniowanie trioli. Odwrotny stosunek obserwujemy w temacie trzecim, gdzie po *tr* lub ∾, umieszczonych w poprzedniku (punkt napięcia), zjawia się w następniku triola (punkt wyładowania).

Mazurek a-moll, oprócz trioli obserwowanej dotychczas we wszystkich poprzednich mazurkach, zawiera nadto triolę w postaci toczka, bądź górnego, bądź dolnego, a także charakterystyczne połączenie trioli mordentowej ze zwrotem chromatycznym:

225.
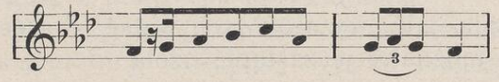


które stwarza typową figurę periheletyczną.
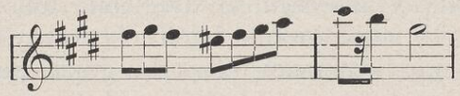
Mazurek f-moll pozwala na czynienie dalszych obserwacyj trioli mordentowej. Samo jej istnienie i powtarzanie się we wszystkich niemal mazurkach nie przesądza jeszcze jej znaczenia jako czynnika stylistycznego. To też i narazie stwierdzanie jej obecności jest pierwszem stadjum badania, stadjum analizy. Dopiero wykrycie na podstawie wyników analizy szczególnych związków, w jakie ta triola wchodzi, a następnie ustalenie typów jej połączeń, czyli typowych zwrotów ornamentalnych, zawierających triolę mordentową, pozwoliłoby na określenie jej roli jako czynnika stylistycznego w melodyce Chopina.

W Mazurku f-moll widzimy triolę w zwrocie:

226.



Jest on jakby przeciwieństwem zwrotu rozpoczynającego Mazurek fis-moll (por. s. 158), lub powtarzającego się w Mazurku E-dur (op. 6/3) połączenia:

227. 

lub cytowanego zwrotu z Mazurka es-moll (s. 160) czy wreszcie Mazurka a-moll (s. 161). Tryl krótki i mordent użyte są w tym Mazurku w znaczeniu zamiennem.

Mazurek As-dur w temacie pierwszym łączy triolę z podobnym rozwojem melodycznym, co np. Mazurek E-dur (op. 6/3).
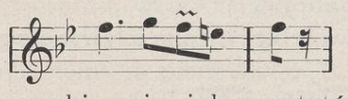
Mazurek C (G)-dur posługuje się triolą tylko jako odbitką motywu. W tym przypadku rytmika trioli potęguje energję potencjalną towarzyszącego jej akordu *D*, który w końcówce motywu rozwiązuje się na akord *T*.

3. Cztery Mazurki op. 17, nr. 1—4

Mazurek B-dur nie zawiera charakterystycznej trioli, natomiast znajduje tutaj zastosowanie mordent (𝆔 lub 𝆕) i to zawsze wewnątrz motywu w połączeniu takiem, które stwarza figurę periheletyczną:
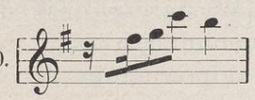
228. 

lub

229. 
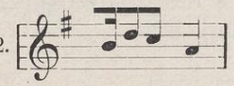
Oba znaki mają, jak z cytatów tych widać, znaczenie identyczne, a możnaby je zastąpić triolą.

Mazurek e-moll, obok mordentu, zastępującego triolę na początku motywu, powtarza triolę jako toczek przed końcówką, i to bądź wypisaną normalnemi znakami, bądź drobnemi nutkami. Poza tem w melodyce jego wykrywamy inne znane już skądinąd zwroty ornamentalne, jak toczek chromatyczny, motywy trylowe i charakterystyczne końcówki motywów, np.

230. 

231. 

lub

232. 

Mazurek As-dur można ze względu na ornamentalną melodję tematu postawić narówni z nokturnami. Odnosi się to do tematu pierwszego:

233. 

który — nawet dla oka — przedstawia się jako linja falista, wijąca się między poziomem oznaczającym ton c^2 a poziomem tonu as^1, z jednem wzniesieniem się ku es^2 (przez f^2) i z jednym spadkiem ku jego dolnej oktawie.

W pierwszej części tematu słyszymy figurę periheletyczną, jakby złożoną z dwu obiegników, zakończonych w sposób typowy, w drugiej części również obiegnik z końcówką indywidualną.

W dalszym przebiegu temat ten ulega warjacji ornamentalnej, stosującej typowe zmiany w rytmice
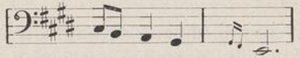
*

i melodyce, przedstawione szczegółowo w analizie nokturnów.

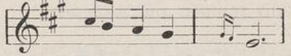
Mazurek a-moll, podobnie jak poprzedni, wykazuje w temacie ornamentalne opisanie trójdźwięku. W warjacjach tematu ornamentyka jego jest wszakże znacznie bogatsza. Po poprzednich wywodach, zwłaszcza w rozdziale poświęconym nokturnom, szczegółowe analizowanie każdego zwrotu ornamentalnego wydaje mi się już zbytecznem. Wystarczy, jeśli dla uzmysłowienia przepychu ornamentalnego tego mazurka, zestawimy porównawczo odpowiednie zwroty (patrz: przykład 234, przy s. 164).

Trio tego mazurka pokrewne, a nawet identyczne w głównej swej idei z Mazurkiem op. 6/3:

235. *a)* op. 6/3



235. *b)* op. 17/4



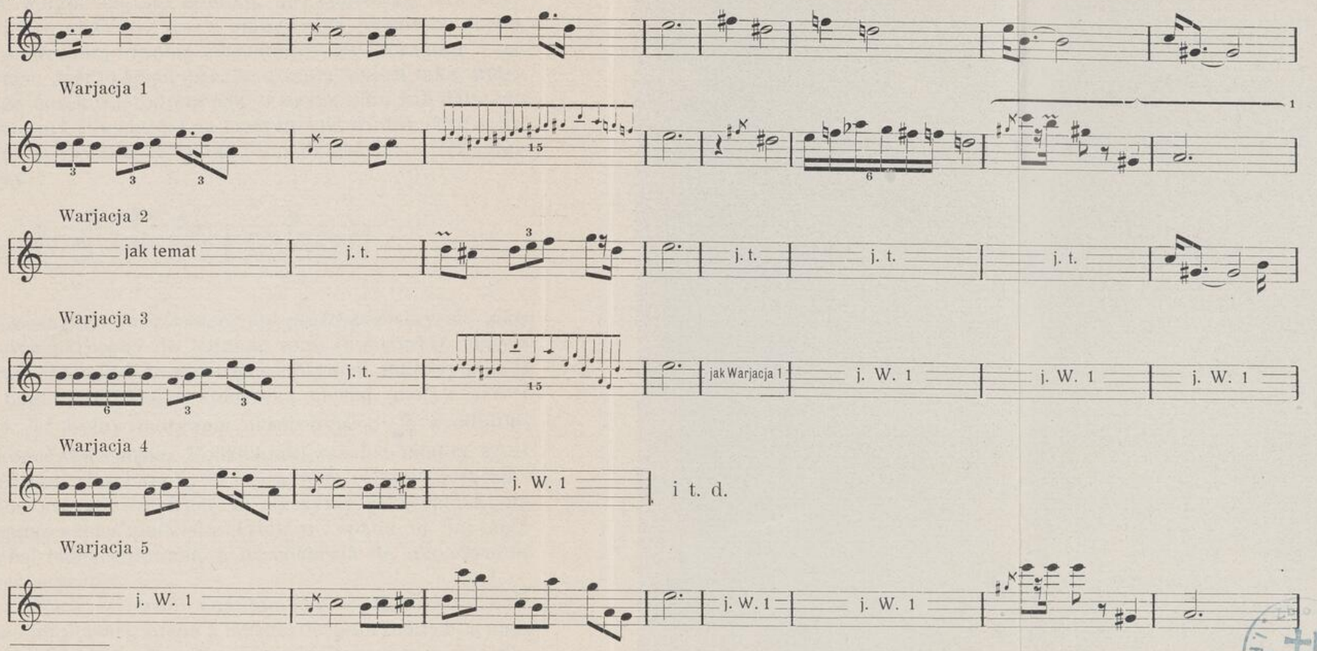
prócz zacytowanego w przykładzie powyżej podanym toczka w końcówce, nie zawiera pierwiastka ornamentalnego, co jest zrozumiałe ze względu na konstrukcję całości, wymagającej od części środkowej kontrastu w stosunku do części skrajnych.

4. Cztery Mazurki op. 24, nr. 1—4

Mazurek g-moll, podobnie jak mazurki wcześniejsze z op. 6 i 7, cały temat drugi buduje z trioli mordentowej, umieszczanej stale na początku motywu, jako odbitka.

Mazurek C-dur, silniej od innych wykazujący związek z muzyką ludową (tonacja lidyjska, puste

234. Temat

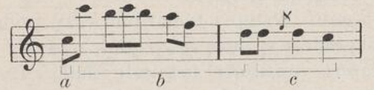


[1] Te dwa takty nie są warjacją, lecz samodzielną końcówką następnika.

Do strony 164

kwinty równoległe w akompanjamencie) w szczególny sposób włącza triolę w linję melodyczną tematu. Nie jest w nim ona ani odbitką, ani końcówką, lecz znajduje się wewnątrz frazy, stanowiącej jednostkę ruchu, a opatrzonej dwoma akcentami: na początku i na końcu. Jest to fraza niesamodzielna, to jest taka, która każe oczekiwać odpowiedzi w następniku lub dalszego rozwoju[1]. Podział jej na motywy jest trudny. Możnaby, idąc za rytmiką Riemanna[2], podzielić ją na trzy motywy:

236.



Wówczas motyw pierwszy *(a)* przedstawiałby się jako motyw skrócony do jednego tonu (końcówki), motyw drugi *(b)* byłby kompletnym motywem taktowym (3/4) z bogatą odbitką i końcówką męską, motyw trzeci zaś *(c)* byłby motywem skróconym o ♪, z odbitką i końcówką żeńską. Podział taki wszakże miałby znaczenie raczej optyczne, a więc tylko teoretyczne. W istocie bowiem frazę tę słyszymy jako całość, nie dopuszczającą podziału. Triola przypada na jej część słabą, nieakcentowaną, a przedstawia się jako czynnik energetyczny.

Obok tej trioli znajdują się w Mazurku C-dur inne jej postaci, znane z mazurków poprzednich, a nadto tryl krótki użyty w znaczeniu tem samem, co poprzednio.

---

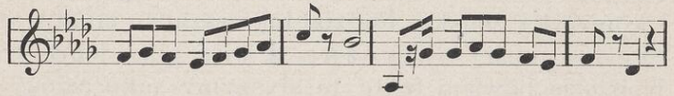
[1] Wiehmayer, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, s. 92. [2] System der musikalischen Rhythmik und Metrik.

Mazurek As-dur zawiera w odbitce motywów triolę. Jej znaczenie energetyczne, wobec końcówki motywu, którą osiąga się skokiem, tłumaczy się samo przez się. Jako typową figurę ornamentalną zanotować należy w tym Mazurku:

237. 

a nadto pierwotnie ornamentalną melodję tria, zbudowanego z sekwencji motywu: *es-des-c* (tercja mała wdół z półtonem na drugiem miejscu).

Mazurek b-moll. Wstęp i temat pierwszy polimelodyczny i polirytmiczny zawiera drobne motywy ornamentalne *(aabb)*, opisujące sekundę małą. Temat drugi wyzyskuje salto, częścią oparte na nucie stałej, częścią postępujące chromatycznie wdół. Trio zużywa triolę mordentową w całej pełni, we frazach dwutaktowych, łączących się w zdanie czterotaktowe. Fraza pierwsza, wzdłużona, rozpoczyna się triolą, fraza druga zawiera ją w odbitce:
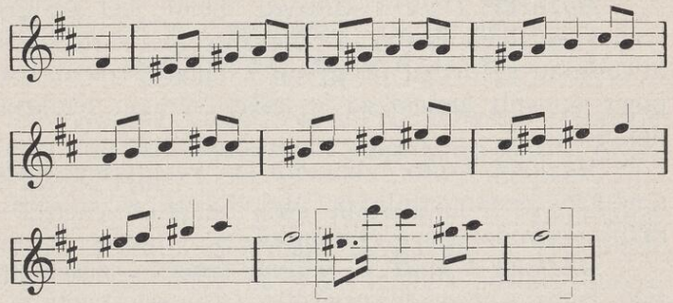
238. 

Całe trio jest progresją tych dwu fraz, których jedyną warjacją jest zastosowanie przednutki przed triolą. W powtórzeniu tematu triola mordentowa, jako odbitka zastosowana w sekwencji motywu, współdziała w tworzeniu się formy i we wzmaganiu się napięcia.

5. Cztery Mazurki op. 30, nr. 1—4

Mazurek c-moll wydatnie posługuje się przednutką krótką i mordentem jako jej stopniowaniem, w sposób omówiony powyżej (s. 65).

Mazurek h (fis) moll, w sposób typowy rozpoczyna motywy tematu pierwszego triolą. Podwójna przednutka w temacie drugim spełnia tę samą rolę, co triola mordentowa. Z ornamentalnych zwrotów tego mazurka szczególnie znamienna jest stylizowana gama *fis-moll*, wracająca dwa razy jako refren, każdym razem w dwukrotnem powtórzeniu, nieznacznie różniącem się w końcówce:

239. 

Gama ta przedstawia progresywne połączenie figury periheletycznej, z typowem zakończeniem w ostatniem jej powtórzeniu.

Mazurek Des-dur stosuje w ośmiotaktowym prologu znaną triolę mordentową jako środek stopniowania agogicznego, poza tem posługuje się mordentem w zwrotach, mających postać mordentu dolnego, tworząc z nim typową figurę periheletyczną.

Mazurek cis-moll, zbudowany z drobnych periheletycznych motywów, typu obiegnika górnego i dolnego w ich postaci pierwotnej, wykazuje przedewszystkiem łączenie tych motywów z mordentem, wskutek czego tworzą się złożone figury periheletyczne. Obok mordentu przednutka, tryl i motywy trylowe oraz arpedżjo składają się na wyposażenie tego nawskróś

ornamentalnego mazurka, będącego przykładem korelacji ornamentu w znaczeniu ozdobnika z melodją ornamentalną.

6. Cztery Mazurki op. 33, nr. 1—4

Mazurek gis-moll łączy z mordentem zwroty podobne do tych, które gdzie indziej łączą się z triolą mordentową.

Mazurek D-dur, którego temat jest progresją tych samych motywów, a cała część pierwsza i trzecia utworzone są drogą progresji z tematu, również w typowy sposób umieszcza w każdej frazie triolę mordentową.
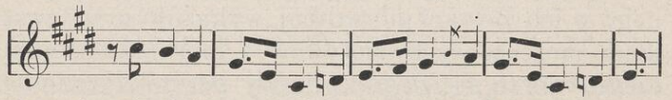
Mazurek C-dur odznacza się rysunkiem melodji nawskróś ornamentalnym. Melodja ta w sposób wyraźny wywodzi się z obiegnika.

Mazurek h-moll w drugim temacie części pierwszej znów wprowadza zwroty z typową triolą w odbitce, w pierwszym temacie zaś wydatnie posługuje się mordentem. W ornamentalnej melodji tria mordent współdziała w tworzeniu zwrotów periheletycznych. Intermezzo, łączące trio z częścią trzecią, wprowadza motywy trylowe w rytmie punktowanym.

7. Cztery Mazurki op. 41, nr. 1—4

Mazurek cis-moll w całym rysunku swej linji melodycznej pełen jest zwrotów ornamentalnych, właściwych Chopinowi. Sam temat pierwszy:
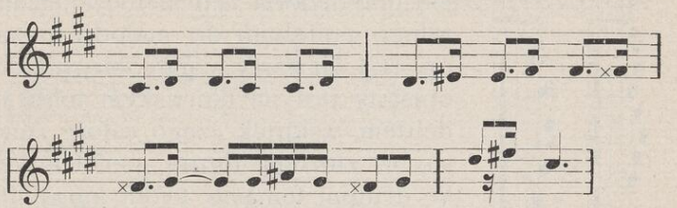
240.



przedstawia się jako rozwinięty zwrot ekscentryczny, oscylujący między tonami cis^2 i e^1. Drugi temat zużytkowuje periheletyczne figury w rytmie ósemkowym, podając je w warjacji triolkami.

W trio zjawia się jako temat uboczny znów gama stylizowana drogą ornamentalnego wyposażenia:

241.



Porównanie części trzeciej z pierwszą wykazuje identyczność stosowania trioli i mordentu (patrz: przykład 242, s. 170).

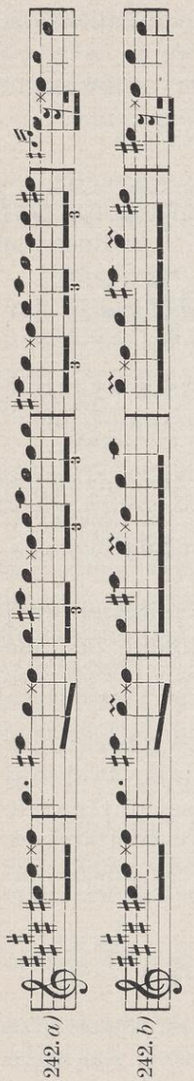
Mazurek e-moll, poza pierwotnie ornamentalną strukturą tematu głównego, wykazuje z typowych zwrotów ornamentalnych tylko triolę w postaci toczka, będącą odbitką motywu.

Mazurek H-dur, przypominający prostotą swej struktury mazurki op. 24/2 i 33/2, podobnie jak one w głównym temacie swym zawiera zwroty typowe z triolą na początku.

Mazurek As-dur nie wykazuje typowych zwrotów ornamentalnych, niemniej w całym rysunku swej linji melodycznej składa się z motywów ekscentrycznych, o szerszym konturze, owijających się dokoła stałych punktów utwierdzenia, czyli opisujących pewne interwały.

8. Trzy Mazurki op. 50, nr. 1—3

Mazurek G-dur w drugim temacie wprowadza znów typowe zwroty z triolą mordentową, zaś coda



242. *a)* 242. *b)*

jego posługuje się tą triolą jako odbitką motywów dla wzmożenia akcentu końcówki.

Mazurek As-dur w głównym temacie przedstawia typ melodji ornamentalnej, podobnej do melodji mazurka op. 41/1. Zawarty w niej obiegnik dolny opisany jest na pierwszym tonie mordentem, wskutek czego całość zmienia się w złożoną figurę periheletyczną. W drugim temacie triola mordentowa zastosowana jest w sposób typowy. Trio, mimo opracowania akordowego i charakterystycznej rytmiki, wykazuje w rysunku głosu górnego wybitnie ornamentalny typ melodji.

Mazurek cis-moll, pełen swoistego czaru wskutek polimelodycznego opracowania tematu głównego i bogatej chromatyki, stosuje z typowych zwrotów ornamentalnych triolę mordentową.
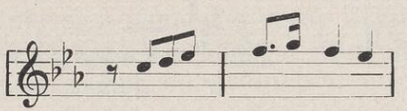
9. Trzy Mazurki op. 56, nr. 1—3

Mazurek H-dur, znów w temacie pierwszym polimelodyczny, przeciwstawia mu jako temat drugi figurację ornamentalną.

Mazurek C-dur w drugim temacie stosuje typowe zwroty z triolą, poprzedzające końcówkę, trzeci zaś temat, kanonicznie opracowany, złożony jest z motywów gamowych, zwrotów periheletycznych i zygzakowatych. Temat pierwszy posługuje się mordentem i arpedżjem.

Mazurek c-moll, znów polimelodyczny i w każdym zwrocie ornamentalny, wykazuje jako zwroty najbardziej typowe obiegnik górny, poprzedzony toczkiem:

243.



oraz motyw:

244.



który możnaby nazwać zwrotem pętlicowym, a nadto zwroty zygzakowate w przeróżnych odmianach.

10. Trzy Mazurki op. 59, nr. 1—3

Mazurki a-moll i *As-dur* przedstawiają się jako indywidualne zupełnie kompozycje, które z typowych zwrotów ornamentalnych skąpy tylko czynią użytek.
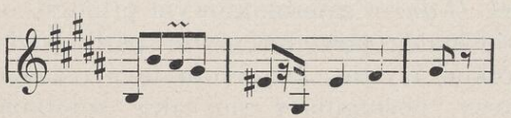
Mazurek fis-moll w przeciwieństwie do nich główną treść swą zawiera w trioli mordentowej, która w połączeniach typowych ukazuje się w mazurku samym, jak i w jego trio.

11. Trzy Mazurki op. 63, nr. 1—3

Mazurek H-dur, w melodyce bardzo indywidualny, ujawnia wszakże pewne zwroty typowe, jak:
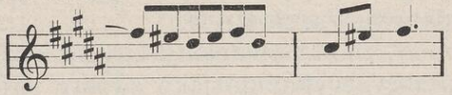
w temacie 1:

245.
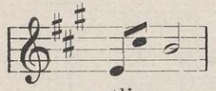


umieszczenie mordentu na środkowym tonie toczka diatonicznego

w temacie 2:
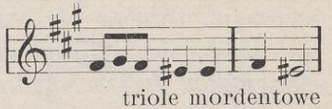
246. 

zwroty periheletyczne

247. 
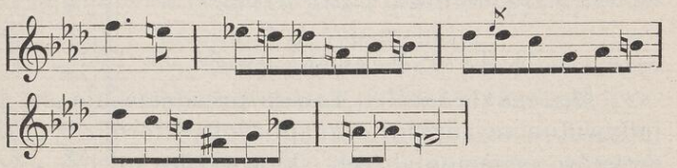
pętlice

w trio: i

248. 

triole mordentowe

Mazurek f-moll, znów kompozycja indywidualna, częścią opracowana polimelodycznie, w szerokim konturze linji melodycznej tematu, wykazuje zakończenie ornamentalne okresu, będące jakby nową postacią gamy stylizowanej:

249. 

Mazurek cis-moll ideę tematyczną kryje w obiegniku górnym, zakończonym w typowy sposób górną tercją małą ostatniego jego tonu. Z tej idei tematycznej wywodzi się cała, nawskróś ornamentalna istota kompozycji pierwszej części mazurka i części ostatniej, która w dwugłosowej codzie dołącza do tematu imitację w głosie altowym.
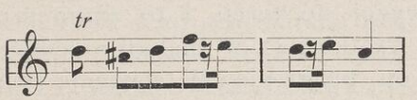
12. Cztery Mazurki op. 67, nr. 1—4

Mazurek G-dur w czterotaktowym prologu, opartym na nucie stałej, powtarza zwrot periheletyczny, opisany krótkim trylem. Ze zwrotu tego rozwija się temat pierwszy, posługujący się jako ozdobnikiem

mordentem w sposób analogiczny do trylu w prologu. Temat drugi wykazuje typowe motywy z triolą mordentową, a nadto motywy sekundowe w rytmie  znane już z nokturnów.

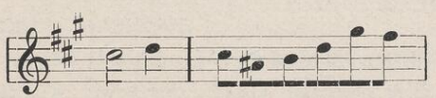
Mazurek g-moll, tylko w części środkowej, kontrastującej z tematem, czyni użytek z typowej trioli mordentowej, spełniającej funkcję odbitki motywu. Jako melizmat indywidualny, noszący na sobie wybitne cechy chopinowskiej ornamentyki (triola mordentowa w warjacji motywu, chromatyka, zakończenia trylowe) przedstawia się łącznik między triem a częścią trzecią.

Mazurek C-dur w temacie głównym wykazuje zwroty ornamentalne pętlicowe, łączące się z trylem krótkim w warjacji motywicznej. Nadto motywy, kończące okresy:

250. 

a zawierające w sobie tryl krótki, pozwalają ponownie na stwierdzenie analogji w użyciu trylu krótkiego i trioli mordentowej.

Mazurek a-moll zawiera tylko typowe zwroty ornamentalne tak w temacie pierwszym, jak i drugim. W trio charakterystyczne motywy:

251. 

należące również do indywidualnych form zdobniczych Chopina.
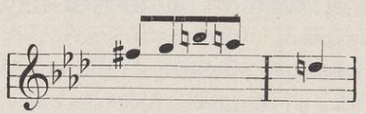
13. Cztery Mazurki op. 68, nr. 1—4

Mazurek C-dur — triola i toczek są jedynemi zwrotami ornamentalnemi.

Mazurek a-moll posługuje się jako odbitką motywów trylem krótkim z końcówką, wskutek czego tworzą się zwroty periheletyczne, nadające całej kompozycji charakter miękki a linji melodycznej śpiewność.

Mazurek F-dur w przeciwieństwie do poprzedniego energiczny w rytmie, pozbawiony jest elementu ornamentalnego. Jedynie w trio wykazuje zygzakowate zwroty akordowe.

Mazurek f-moll, ostatnia kompozycja Chopina, *senza fine*, w całym swym przebiegu ornamentalny, w typie indywidualnej ornamentyki Chopina, nie dającej ująć się w niezmienne schematy ani znaki. Melodja mozolnie porusza się około jednego tonu, półtonami dochodząc co najwyżej do tercji, i to zmniejszonej *(c-ais, b-gis)*; tryl krótki jest w melodji elementem ruchu; umożliwia on progresję. W warjacji tematu zwroty pętlicowe i zygzakowate. W zakończeniu, przed *da capo* typowe motywy:



opracowane polifonicznie, *al dialogo*, jak w Nokturnie Des-dur, op. 27, nr. 2.

14. Dwa Mazurki s. o.

Mazurek a-moll (Notre temps, nr. 2) elementu ornamentalnego prawie nie zawiera. W temacie przeprowadza w sposób schematyczny frazy z typową triolą wewnątrz motywu.

Mazurek a-moll pierwszą część tematu, wybitnie ornamentalną, umieszcza w głosie basowym. Część druga tematu stosuje w sopranie typową triolę w odbitkach motywów. Trio, opracowane w oktawach, wykazuje w melodji motywy, będące bądź toczkiem, bądź pętlicą. Codę, opartą na nucie stałej w głosie górnym, opisanej trylem, stanowi okres dwuczęściowy, ornamentalny.

b) Polonezy

Twórczość Chopina nie przedstawia problemów w dziedzinie formy w pospolitem, a więc ogólnem znaczeniu tego wyrazu[1]. Większość kompozycyj Chopina, i to zarówno drobnych, jak wielkich, wyraża się najprostszą formułą trzyczęściowej formy *ABA*. Obok niej istnieje forma dwuczęściowa *AB*, a nadto forma ronda *ABABA* i t. d., będąca ewolucją formy trzyczęściowej. Poza temi schematami pozostają tylko formy cykliczne: sonata i koncert, oraz niektóre preludja, etjudy i i., snujące całą „formę“ z jednego motywu, bez przerw, bez stosowania elementów kontrastu.

Mazurek i polonez są z punktu widzenia „formy“ w powyższem znaczeniu — identyczne. A jednak mazurka nie można zamienić w polonez, ani poloneza w mazurek, mimo że zewnętrznie, formalnie, nic temu nie stoi na przeszkodzie, bo bez trudu wielkiego udałoby się skrócić rozmiary poloneza lub rozszerzyć wymiary mazurka.

Rozważając porównawczo mazurek i polonez, możnaby wysunąć jako główny argument przeciwko przemianie jednego w drugi — rytmikę. Obydwa bo-

[1] Por. Wójcikówna Br., Problemy formy („Romantyzm w muzyce“).

wiem, jako formy taneczne, mają odrębne, określone, sobie tylko właściwe cechy rytmiczne. W tem jednak nie wyczerpuje się istota rzeczy. Drugą równie istotną jak rytmika sprawą jest melodyka. Fraza melodyczna, temat, decyduje o rodzaju kompozycji. Z tego punktu widzenia można, mając choćby niezupełnie jasno określone przedstawienie poloneza i mazurka, przypuszczać już zgóry, że melodyka poloneza inną być musi od melodyki mazurka. Co więcej, przypuszczać można, w jakim kierunku będą zaznaczały się różnice między niemi.

Przedewszystkiem — kontur i rozmiar tematu. Jeśli w mazurku niejednokrotnie krótki, z kilku tonów złożony temat kryje w sobie treść całej kompozycji, to w polonezie jest tematem większa całość, w której wyczuwa się — używając porównania — głębszy, pełniejszy oddech. Powtóre — sprawa ornamentyki, co zgóry można już przypuszczać, przedstawi się inaczej w polonezie, niż w mazurku.

Polonez to nie nastrojowy nokturn, ani też mazurek, pełen niekiedy tej dziwnej melancholji, jaką stwarza powtarzanie tego samego *senza fine*. Ornament więc nie może być istotą jego melodyki. Z ornamentyki zaczerpnie on tylko to, co posłużyć mu może jako środek do uwypuklenia, uplastycznienia pewnych, szczególnie ważnych momentów, i to, co nadać może kompozycji blasku i przepychu.

Czy istotnie przypuszczenie takie można wypowiedzieć w formie twierdzącej, o tem przekona analiza. Poddajemy jej najpierw polonezy fortepianowe, następnie polonez op. 22 (z orkiestrą).

1. Dwa Polonezy op. 26

Polonez cis-moll. Jako dalsza konsekwencja twierdzeń Lacha o trzech momentach ornamentyki w muzyce (s. 17) nasuwa się twierdzenie, że ornamentalną jest również melodja powstała drogą powtarzania tych samych, względnie tego samego motywu. Jeśli bowiem pierwotna radość rozkoszowania się jednym tonem, jako tworzywem, znajduje wyraz w powtarzaniu tego tonu, w opisywaniu go w ten czy w inny sposób przy pomocy tonów sąsiednich, to podobnie — lubowanie się w pewnym motywie, powtarzanie go dosłowne czy stylizowane nie dowodzi nic innego, jak tej samej właśnie radości zmysłowej, którą twórca znajduje w tworzywie swej sztuki. Z tego punktu widzenia rozszerza się pojęcie ornamentyki również na sekwencję motywiczną.
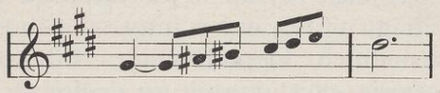
Przyjąwszy wszakże takie rozszerzenie znaczenia ornamentyki, można pójść jeszcze dalej i w zakres tego pojęcia włączyć także współbrzmienia, akordy. Czemże bowiem jest arpedżjo, czem są rozłożone akordy, stanowiące tak często akompanjament melodyj Chopina, jeśli nie wyrazem rozkoszowania się dźwiękiem, a więc momentem ornamentyki?

Jednakże i jedno, i drugie zjawisko, to jest tak sekwencja motywów, jak i rozłożone akordy nie są momentem tylko pierwotnym, są również momentem architektonicznym. Momentem prymitywnym są bodaj wtedy tylko, gdy łączą się z nutą pedałową. Progresywne zaś powtarzanie motywu stwarza linję melodyczną; sekwencja akordów rozłożonych tworzy połączenia harmoniczne. W obu zatem wypadkach powstają pewne elementy formy muzycznej. Tak jedno,

jak i drugie zjawisko obserwować można zarówno w preludjach i etjudach, jak w nokturnach i mazurkach. Występują one jeszcze dobitniej w polonezach.

W Polonezie cis-moll temat pierwszy jest sekwencją tonalną motywu *cis-dis-eis*, w rytmie ♫♪. O zakończeniu takiej sekwencji decydują stosunki harmoniczne. Z typowych zwrotów ornamentalnych wykazuje on jako odbitkę przed kadencją:

252.



oraz
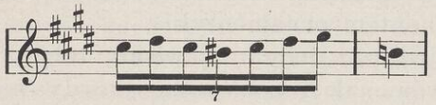
253.



W ostatnim zwrocie znamienne jest umieszczenie figury periheletycznej (mordent dolny, ozdobiony mordentem górnym) na drugiej ćwierci taktu, poprzedzającego końcówkę.
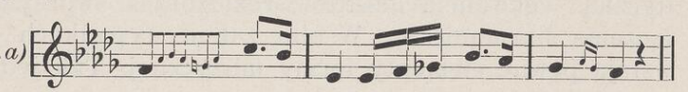
Poza tem druga część tematu zawiera jako odbitkę typową septymolę:

254.
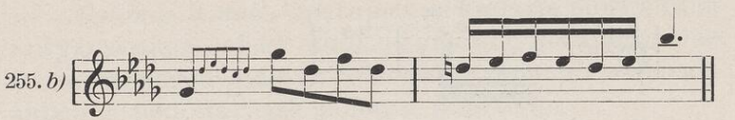


Trio tego poloneza w każdym niemal motywie posługuje się typowemi zwrotami ornamentalnemi, dzięki którym akcenty motywów tem większej nabierają mocy. Naprzykład:
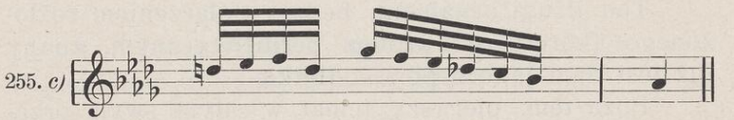
255. *a)*



255. *b)*



255. *c)*



255. *d)*



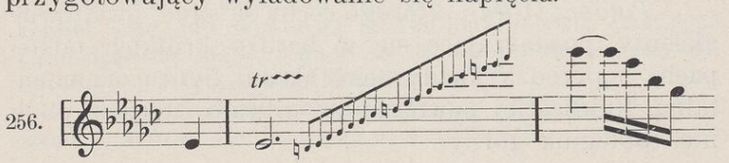
Polonez es-moll po introdukcji, w której sekwencja motywu ornamentalnego i wibrato akordowe dochodzą do kwinty tonacji, dostarcza w takcie 10 przykładu użycia trylu, zakończonego biegnikiem gamowym, prowadzącym do tercji toniki *es*. Na przykładzie tym stwierdzić można wielokrotne funkcje ornamentu. A mianowicie:

1. Tryl ten jest odbitką motywu, skupiającego w swym tonie akcentowanym maksymum napięcia całego tematu.

2. Tylko dzięki niemu możliwe jest tak szerokie rozpięcie tematu (rzut w górę o 2 oktawy + tercja) bez stracenia związku z poprzednim rozwojem kompozycji.

3. Ornamentowi, poprzedzającemu najwyższe napięcie, odpowiada w linji spadku drugi ornament, przygotowujący wyładowanie się napięcia.

256.
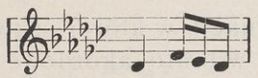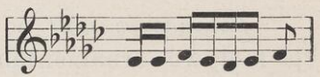


*



Ten drugi ornament, będący połączeniem rozłożonego akordu ze zwrotem periheletycznym, znany już jest nam jako typowa odbitka.

Poza tem, pierwszy temat w całym swym przebiegu posługuje się sekwencją motywiczną. Drugi temat, tworzący się w sposób podobny, wyzyskuje w ścisłym rytmie poloneza przeważnie zwroty:

257.  i 258. 

względnie

259. 

a więc zwroty typowe. To samo można powiedzieć o materjale tematycznym tria. Naprzemian z motywami podobnemi do pierwszego tematu poloneza, zużywa ono jako materjał figurę periheletyczną:

260. 

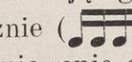
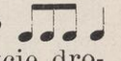
2. Dwa Polonezy op. 40

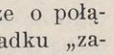
Polonez A-dur, którego cechą są silne, gwałtowne akcenty, powtarzające się w bardzo krótkich odstępach, poprzedza każdy taki akcent figurą ornamentalną. Najczęściej powtarza się wibrato i toczek, obok nich obiegnik górny.

Polonez c-moll, operujący sekwencją motywiczną i wyzyskujący efekt nuty pedałowej, posługuje się zwrotem ornamentalnym obiegnika dolnego w sposób zupełnie podobny, jak polonez poprzedni.

3. *Polonez fis-moll,* op. 44, z interwału tercji, ornamentalnie opisanej typową figurą:



rozszerzając go do interwału kwinty i zmieniając rytmicznie ( przedstawia w stosunku do  stopniowanie agogiczne), buduje całą introdukcję drogą progresji. Temat pierwszy akcentowaną końcówkę ozdabia trylem, nadając jej przez to blasku. Siła jej bowiem jest dostatecznie przygotowana przez poprzedzające ją motywy anapestyczne (⏑ ⏑ –), zachodzące na siebie[1]. To samo znaczenie co tryl, powyżej wy-

[1] „Anapestyczny“ oznacza cechę rytmiczną motywu, złożonego z 3 tonów: dwu krótkich, nieakcentowanych, jednego długiego (lub krótkiego) akcentowanego, np.  (motywy typowe w polonezie!). „Zachodzące na siebie“ oznacza meliczną cechę motywów. Rozumiem przez to motyw taki, jak np. *eis-fis-gis, fis-gis-a,* a więc motyw powtarzany w ten sposób, że zawsze dwa (lub jeden) tony pierwsze powtórzenia są równobrzmiące z dwoma (lub jednym) ostatniemi tonami motywu poprzedniego. Ten typ motywu definjuję jako szczególny typ obok motywu rozbieżnego, np. *eis-dis-cis, dis-eis-fis,* lub zbieżnego *fis-eis-dis, cis-dis-eis,* jakkolwiek i te dwa typy mają co dwa tony wspólne. Określenie „zachodzące na siebie“, odnosi się jednak zawsze do motywów, zwróconych w tym samym kierunku.

Przy wszystkich trzech określeniach idzie zawsze o połączenia motywów. Nie nastręcza to wątpliwości w wypadku „za-

mieniony, mają także dłuższe biegniki gamowe, znajdujące się w głosie basowym. Inne tryle natomiast, jak np. w takcie 46 i 72, towarzyszące spadkowi linji melodycznej, stają w sprzeczności z jej tendencją, gdyż przygotowują właśnie nowy wzrost napięcia, który już w następnym takcie znajduje wyraz z sekwencji motywicznej.

Nawskróś ornamentalny typ kompozycji przedstawia w tym polonezie intermezzo, oparte na nucie pedałowej, łączącej się z motywem:



i tonami akordowemi.

Temat główny tria, będącego mazurkiem, wywodzi się drogą augmentacji i zmian rytmicznych z introdukcji poloneza.

4. *Polonez As-dur, op. 53,* nie wprowadza żadnych nowych środków ornamentalnych, silniej tylko niż w innych polonezach występuje w nim chromatyka, współdziałająca z ornamentem. Jego intermezzo ostinatowe jest odpowiednikiem nuty pedałowej w Po-

chodzenia na siebie", ponieważ tu już samo określenie przyjąć musi w założeniu istnienie co najmniej dwu motywów, chociaż może ich być cały szereg. Natomiast w wypadku „rozbieżności" i „zbieżności" musi rozróżnić się między jednym motywem a połączeniem motywów, co najmniej (i co najwyżej) dwu. Dla odróżnienia tych pojęć używam wyrazów „koncentryczny" i „ekscentryczny", na oznaczenie jednego motywu ornamentalnego, mającego w swym rysunku melodycznym bądź jedną, bądź drugą cechę (por. s. 85 i 86).

lonezie fis-moll, op. 44. Ustęp następujący po ostinato w figuracji głosu górnego złożony jest w całości z typowych zwrotów ornamentalnych.

5. *Polonez-Fantazja op. 61, As-dur,* wyjątkowe zajmuje miejsce wśród polonezów. W melodyce swej, w sposobie warjacyjnego opracowania tematów, w posługiwaniu się polimelodyką, zbliża się on raczej do nokturnów, niż do polonezów. Jedynie tylko powtarzanie rytmu charakterystycznego przypomina polonez; wprowadzenie zaś czterech tematów pozwoliło na rozwinięcie „wielkiej formy" poloneza w miejsce krótkiego nokturnu. Tę wielką formę zapowiada już prolog kadencjami, częścią melizmatycznemi, opartemi na tonach harmonicznych, a przebiegającemi śmiałym ruchem od najniższych ku najwyższym rejestrom tonalnym.

W polonezie tym mieści się szczególny rodzaj trylu, omówiony na s. 80.
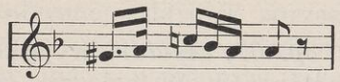
6. Trzy Polonezy op. 71, nr. 1—3. Polonez H-dur s. o.

Polonezy te są między sobą spokrewnione tem, że przedstawiają typ zupełnie różny od polonezów omówionych powyżej. Rytm polonezowy i związane z nim szczególne motywy melodyczne (np. powtarzanie jednego tonu, progresja motywów zachodzących na siebie) nie są ich żywiołem. Zaledwie tu i ówdzie rytm ten się odzywa. Mimo tego wspólnego rysu posiadają wszakże te cztery polonezy pewne rysy swoiste, które decydują o ich różnicach między sobą.

Polonez d-moll (op. 71/1) wykazuje niektóre cechy typowe. Na początku kilkakrotnie powtórzony

toczek, przy każdem następnem powtórzeniu przebiegający coraz to więcej tonów; zakończenie motywów, jak:

261.
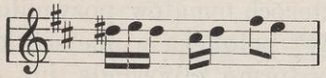


262.
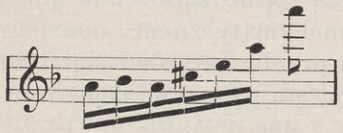


rozpoczynanie motywów triolą mordentową:

263.



264.



wszystko to są zwroty u Chopina pospolite. Całe jednak opracowanie poloneza, a zwłaszcza stosowanie figuracyj żywo przypomina styl dawniejszych polonezów, także i Webera.

Polonez B-dur (op. 71/2) w całym swym przebiegu zawiera znacznie więcej elementu ornamentalnego, niż poprzedni, szczególnie figury periheletyczne.

Polonez f-moll (op. 71/3) pozwala na czynienie podobnych spostrzeżeń. Jednakże pewne szczegóły, jak np. charakterystyczne motywy sekundowe, frazy o szerokim konturze linji melodycznej zbliżają go do sześciu wielkich polonezów.

Polonez gis-moll zbliża się swym elementem wirtuozowskim do Poloneza d-moll, a wraz z nim do poprzedników Chopina na polu twórczości w dziedzinie tej formy.

7. *Polonez Es-dur, op. 22* (z towarzyszeniem orkiestry) poprzedza introdukcja *G-dur*, charakterem swym w zupełności zbliżona do nokturnów. Składają się na to akordy rozłożone, tworzące akompanjament basowy, warjacyjne opracowanie tematu głównie przy pomocy periheletycznych zwrotów ornamentalnych, częścią polimelodyczne opracowanie tematu, przeciwstawienie drugiego tematu bardzo prostego i skromnego w rysunku melodyjnym, wolnego niemal zupełnie od wyposażenia ornamentalnego. Wyjaśnienie wszelkich zjawisk, zawartych w tej introdukcji, a należących do kategorji zjawisk ornamentalnych, znajduje się w rozdziale poświęconym analizie nokturnów (s. 120—157).

Jakgdyby introdukcja ta oddziaływała i na sam polonez, widzimy w nim również zwroty oraz sposoby opracowania warjacyjnego typowe, właściwe ornamentyce nokturnów. Do tego wszakże przyłącza się ornamentyka poloneza w tem znaczeniu, w jakiem podaliśmy ją na s. 177 i n., oraz pierwiastek wirtuozowski (akordy rozłożone, przebiegające całą niemal klawjaturę, frazy zygzakowate w sekstach lub tercjach, salto w przeróżnych kombinacjach i t. d.), właściwy etjudom. Z tych przyczyn Polonez op. 22, podobnie jak Polonez fantastyczny, nie może reprezentować typu poloneza; należą one raczej do dzieł takich, jak ballady, scherza, fantazje, poszczególne części sonat i koncertów, których bogata treść muzyczna pozwala na zużytkowanie wszelkich typów ornamentyki.

4. Walce
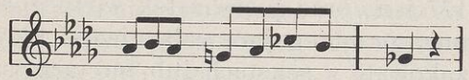
1. *Walc Es-dur,* op. 18, wprowadza nas odrazu w dziedzinę podobnych zagadnień ornamentyki, na jakie natknęliśmy się przy analizie nokturnów lub ma-

zurków. Czterotaktowa introdukcja, będąca urytmizowanem powtarzaniem dominanty tercji *Es-dur*, ma walor tonalny i rytmiczny. Temat pierwszy jest sekwencją motywu *d-es-f*, opartą na dominancie, jako nucie stałej, w pierwszej swej części; druga jest sekwencją opadającą tego samego motywu w odwróceniu. Temat drugi, podrzędny, mający poniekąd znaczenie łącznika, łączy powtarzanie jednego tonu z motywem akordowym, wyzyskując w kadencjach motywy tematu pierwszego. Pojawia się tu również triola mordentowa, znana z mazurków a pełniąca funkcję czynnika energetycznego. Trio pozwala obserwować przednutkę krótką, będącą tylko ozdobnikiem. W drugiej jego części pojawiają się natomiast typowe zwroty periheletyczne, jak:

265.



266.
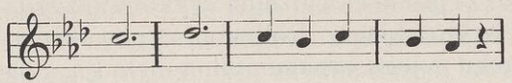


Powrót tematu i dalsze jego opracowanie nie wykazuje żadnych nowych środków ornamentalnych.

2. Trzy Walce op. 34

Walc As-dur, brillante jak poprzedni, zużywa też podobnie, jak tamten, to wszystko z zakresu zdobnictwa, co przydać może kompozycji błyskotliwości. Urytmizowane powtarzanie jednego tonu, rozległe biegniki oparte na akordach rozłożonych, biegniki gamowe, poprzedzone mordentem jako odbitką — wszystko

to znajduje się w nim w obfitości. Sam temat główny wszakże:

267.



ma rysunek linji melodycznej wybitnie ornamentalny, który tylko wskutek połączenia z rytmem walca nie może rozwinąć się w dalszych warjacjach w sensie ornamentyki nokturnów.

Ostatni ustęp tego walca przed codą ma wszelkie cechy warjacji ornamentalnej, wskutek utworzenia melodji ze zwrotów typowych. Na wyróżnienie zasługuje tu zwrot:

268.
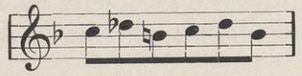


powtarzany progresją, który występuje również w innych walcach, a w Walcu cis-moll, op. 64/2, jest tworzywem tematu drugiego.

Walc a-moll. Pierwszy temat, wyraźnie ornamentalny, łączy się z nutą pedałową, temat drugi jest w powtórzeniu ornamentalną warjacją, posługującą się typowemi figurami.

Walc F-dur. Powtarzanie jednego tonu, sekwencja figury periheletycznej:

269.



łączenie toczka z pętlicą w jeden zwrot zdobniczy, motywy akordowe, poza tem — posługiwanie się przednutką i trylem w znaczeniu ozdobnika właściwego — oto wszystkie cechy ornamentalne tego walca „błyskotliwego“ podobnie jak op. 18 i 34/1.

3. *Walc As-dur,* op. 42, rozpoczyna trylem swą prawdziwie wirtuozowską grę. Jest ona wirtuozowską nietylko z punktu widzenia wykonawczego, lecz także kompozytorskiego. Polirytmja pierwszego tematu w związku z jego ornamentalną melodją, opisaną nadto zwrotami ornamentalnemi, przedstawia się tu jako problem rozwiązany przez Chopina w sposób naprawdę wirtuozowski. Ze zwrotów ornamentalnych pozostawałaby do zanotowania triola jako odbitka motywu, triola tworząca z następnym motywem figurę periheletyczną z typową końcówką, obiegnik górny z końcówką oraz motywy trylowe powtarzane progresją.

4. Trzy Walce op. 64

Walc Des-dur. Temat pierwszy, *perpetuum mobile,* zbudowany wyłącznie z ornamentalnych zwrotów. Przewagę wśród nich mają: 1) koncentryczny zwrot sekundowy, 2) triola mordentowa, tworząca z pierwszą sekundą koncentrycznego zwrotu figurę periheletyczną.

Temat tria pozostaje w kontraście z tematem walca pod względem agogicznym; wyzyskuje przednutki i tryl, podobnie jak walce poprzednie.

Walc cis-moll. Cały temat drugi, wywodzący się z motywu:

270. 

jest również ornamentalnem *perpetuum mobile.* Trio używa tylko odbitek ornamentalnych dla wzmocnienia akcentu końcówki.

Walc As-dur składa się w całej swej melodyce z krótkich zwrotów ornamentalnych: zygzak, akord, toczek, pętlica — są jego materjałem, przyczem zwrócić należy uwagę na typowe połączenia zwrotu zygzakowatego z rozłożonym akordem oraz toczka z pętlicą.

5. Dwa Walce op. 69

Walc As-dur, wykazuje więcej niż inne pierwiastka ornamentalnego. W temacie jego co drugi takt, i to zawsze takt t. zw. lekki (czyli zawierający w sobie odbitkę motywu dwutaktowego, które właściwe są wszystkim walcom Chopina) jest ornamentalny. Jest to zgodne z istotą ornamentu Chopina, jako tworzywa melodji. Ornament, zwłaszcza wszelkie zwroty periheletyczne, są wyrazem skupiania się i wzmagania siły, która wyładowuje się w końcówce, mającej stąd swój akcent.

Warjacja ornamentalna, której ulega temat, stosuje wszystkie środki i sposoby właściwej sobie techniki.

Walc h-moll, zasadniczo podobny jest do poprzedniego pod względem dysponowania środkami ornamentalnemi. O ile jednak tam przeważały zwroty periheletyczne, o tyle tu najważniejsze znaczenie ma motyw, omówiony już przy Walcu cis-moll, jako zwrot dla walca chopinowskiego charakterystyczny. Trio natomiast treść swą czerpie z rozszerzonej formy obiegnika, a więc ze zwrotu periheletycznego.

6. Trzy Walce op. 70

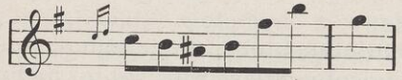
Walc Ges-dur mógłby ze względu na ustawiczne powtarzanie się zwrotów z typową triolą na początku być zaliczonym do rzędu mazurków, oczywiście gdyby nie rytmika, która temu stoi na prze-

szkodzie. Trio tego walca zbliża się do cech, na jakie wskazywaliśmy w walcach op. 18 i 34, a to wskutek motywów powtarzających jeden ton oraz sekund zachodzących na siebie a zachowujących rytm punktowany.

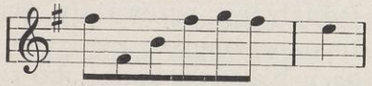
Walc f-moll w melodyce wykazuje przebieg motywów ornamentalnych różnego typu, podobnie jak op. 64, nr. 3.

Walc Des-dur. W polimelodycznym temacie pierwszym melos tworzy się przez współdziałanie ornamentalnych motywów sopranu i altu. W drugiej części tematu, opracowanej wzorem etjud tercjami i sekstami, przewagę mają motywy trylowe.

7. *Walc e-moll,* s. o., w ośmiotaktowym wstępie dostarcza przykładu ornamentalnego wyzyskania akordu, będącego nutą stałą. W temacie zwroty takie, jak:
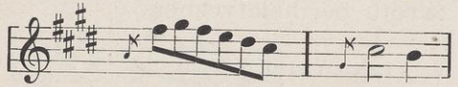
271. 

272. 

273. 

uznać należy za typowe.

W trio znów odzywa się motyw:

274. 
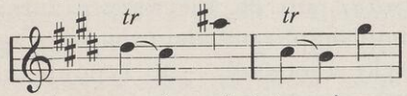
typowy tylko dla melodyki walców.

8. *Walc E-dur,* s. o., w przeciwieństwie do czternastu poprzednich zawiera w sobie elementy rzeczywistego tańca, przypomina więc pod tym względem walce Schuberta. Poza tem zresztą i w innych walcach te jakby refleksy tanecznej muzyki Schuberta są dość częste. Raczej jednak niektóre walce Schuberta, choć wcześniejsze od walców Chopina, mają w sobie jakby ślady elementu słowiańskiego, przez co wydają się nam swojskie, przypominające Chopina.

I w tym walcu wszakże zwroty takie, jak:

275. 

przypominają typowe zwroty melodyczne Chopina, zaś sekwencje takie, jak:
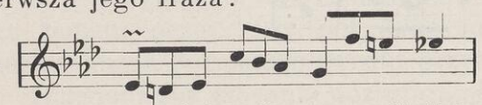
276. 

wskazują na pokrewieństwo jego z innemi walcami.

5. Impromptu, Fantazje, Varia

1. Cztery Impromptu

Impromptu As-dur, op. 29. Temat pierwszy, oparty na rozłożonych akordach akompanjamentu basowego, jest od początku do końca melodją ornamentalną. Pierwsza jego fraza:

277. 

przedstawia się jako figura periheletyczna wyższego rzędu. Można ją za taką uznać dlatego, że opisuje sobą dwa tony, pozostające do siebie w stosunku oktawy. Na ornamentalne opisanie dolnego *es* składa się zwrot mordentu dolnego, ozdobiony mordentem górnym (razem: obiegnik) i typowa końcówka (toczek
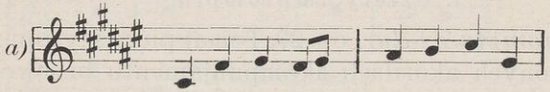
od *c* do *g*); górne *es* natomiast opisane jest pętlicą typową as^1g^1-f^2e^2. Oba te ornamenty, to jest należący do tonu dolnego i do tonu górnego, wykazują połączenie łańcuchowe, t. zn. końcówka jednego *(as-g)* jest początkiem drugiego. Dlatego też podział całej figury złożonej na dwie ma znaczenie wyłącznie teoretyczne, abstrakcyjne. W rzeczywistości bowiem tworzą one jedną, nierozerwalną całość. W rozwoju kompozycji fraza ta ulega zmianom rozlicznym, głównie przez włączenie pierwiastka akordowego, a w powtórzeniu tematu także chromatyki.

Trio posługuje się w taktach lekkich dłuższemi melizmatami, typu warjacji ornamentalnej.
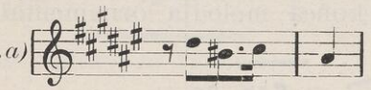
Impromptu Fis-dur, op. 36. Pierwszy a zarazem główny temat tego impromptu przedstawia dwa zagadnienia dla ornamentyki. Pierwsze — to typowe dokonywanie warjacji przy powtarzaniu tematu zapomocą zwrotów ornamentalnych. Naprzykład:

pierwotnie:

278. *a)*



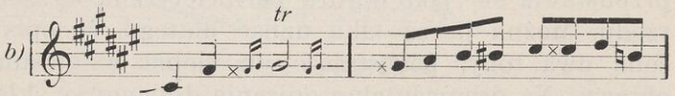
279. *a)*
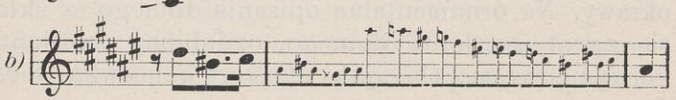


albo:

w powtórzeniu:

278. *b)*



279. *b)*



Ten sposób stosowania ornamentu jako czynnika warjacji, szczegółowo poznaliśmy przy analizie nokturnów, gdyż tam najwydatniej jest zużytkowany. W Impromptu Fis-dur mamy wszakże do czynienia ponadto jeszcze z warjacją ornamentalną w potocznem tego wyrazu znaczeniu, przyjętem przez naukę o formach. A więc z tą techniką warjacyjną, jaką posługiwali się w dziedzinie kompozycji fortepianowej, w passacagliach, chaconnach, wszelkiego rodzaju „double“ już wirginaliści angielscy i claveciniści francuscy, jaką po nich stosował Jan Sebastjan Bach i Händel, później Karol Filip Emanuel Bach, wreszcie Haydn, Mozart i częściowo Beethoven. Niemniej także spotykamy się z nią u romantyków, a nawet u Brahmsa i Regera, jakkolwiek stworzona przez Beethovena tak zwana warjacja charakterystyczna uzyskała stopniowo przewagę nad warjacją ornamentalną.

Zasadą warjacji ornamentalnej, która jest zazwyczaj tylko warjacją melodyczną i rytmiczną, jest:

1. pod względem r y t m i c z n y m — rozłożenie wartości czasowo dłuższej na szereg wartości krótszych z zachowaniem przyjętego podziału przez całą warjację,

2. pod względem m e l o d y c z n y m — opisanie tonu tematu przez tony pokrewne lub sąsiadujące z zachowaniem przyjętego zwrotu przez całą warjację.

Harmoniczne stosunki pozostają w takiej warjacji niezmienione. Pospolita jest tylko zamiana *dur* na *moll*, lub naodwrót.

Temat, który ulega tego rodzaju warjacji, jest zazwyczaj bardzo prosty. Zaznacza tony główne melodji, wynikające ze struktury harmonicznej, czyli tony akordowe, harmoniczne. Wszelkie inne tony: przej-
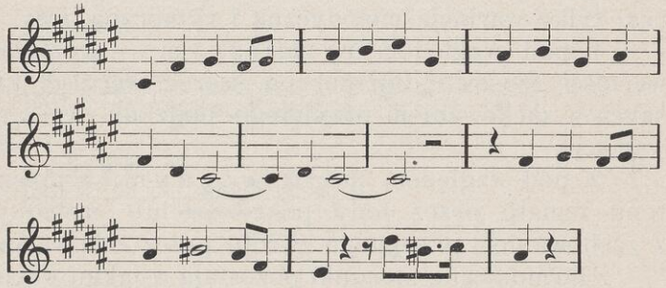
ściowe, zamienne, opóźniające, wyprzedzające, a więc tony ściśle melodyczne, — są mu obce. Dopiero warjacja je wyzyskuje.

Rzecz prosta, że podane tu zasady charakteryzują typ czysty, idealny. W rzeczywistości jest on dość rzadki.

W warjacjach Chopina prawie czysty typ takiego tematu widzimy w temacie dzieła zatytułowanego „Variationen über ein deutsches Thema", który autor zaopatrzył uwagą: *semplice, senza ornamenti.* Oczywiście: „bez ornamentów", gdyż w przeciwnym razie sam temat byłby już ornamentalną warjacją melodji.

Wiemy wszakże na podstawie dotychczasowej analizy, zwłaszcza nokturnów, że bardzo często tematy chopinowskie przybrane są rysunkiem ornamentalnym, że — co więcej: melodja nie ornamentalna nie jest typową, lecz wyjątkową tylko melodją Chopina. Podobnie rzecz się ma z melodją Impromptu Fis-dur. Postać tematu:

280.



w którym ostatni motyw powtórzony jest raz jeszcze w ornamentalnem wyposażeniu, wykazuje zużycie także innych tonów obok tonów akordowych. Diatoniczne przejście wszystkich tonów w obrębie kwinty tonacji: *fis-cis*, jest już tego wyrazem; tak samo np. zamienna *dis* przed *cis*. Powstaje więc na podstawie

obserwacji zjawiska „ornamentalnej warjacji tematu ornamentalnego" zapytanie, jakiemi środkami będzie posługiwała się taka warjacja. Najprostszy bowiem, a tak pospolity sposób opisania każdego tonu zwrotem, zawierającym w sobie jedną lub obie jego zamienne, znaleźć tu może wskutek samej konstrukcji tematu zastosowanie dość ograniczone.
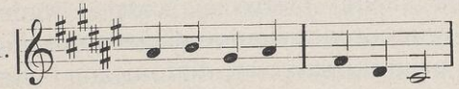
Impromptu Fis-dur składa się z 5 ustępów i cody:

I. takt	1—30	temat	1	
II. „	30—38	„	2	
III. „	39—60	„	3	(trio)
IV. „	61—73	„	1	(warjacja I)
V. „	73—100	„	1	(„ II i III)
Coda „	100—112	(„	2)	

W ustępie I i IV stosowane są sposoby ornamentalnej warjacji melodji, o których wspomnieliśmy wyżej (s. 193). Ale już ustęp IV posługuje się warjacją w drugiem znaczeniu, dodając do tematu akompanjament w triolach, oparty na trójdźwięku rozłożonym. Z tego akompanjamentu wywodzi się warjacja II, zawarta w ustępie IV. Problem wyżej określony rozwiązuje Chopin poprostu przy pomocy swoich typowych figur ornamentalnych, włączając w zwrot perihelety czny element akordowy. Obserwujemy to np. na 3 takcie tematu i warjacji:
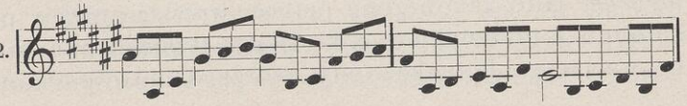
temat:

281.



warjacja:

282.



Na tej podstawie możnaby w formie hipotetycznej wyrazić następujące twierdzenia:

1. Melodja „ornamentalna“ w warjacji ornamentalnej ulega opisaniu przez zwroty harmoniczne.

2. Melodja „harmoniczna“ w warjacji ornamentalnej ulega opisaniu przez zwroty ornamentalne.

Gra słów, jaką wykazują te dwa twierdzenia, jest grą tylko pozorną. Aby się o tem przekonać, wystarczy uprzytomnić sobie, że ornamentalne zwroty zawierają przedewszystkiem tony blisko siebie leżące, że nad wyraz często włączają w swój zakres chromatykę, z drugiej zaś strony, że zwroty harmoniczne, akordowe, uznaliśmy za ornamentalne dopiero po rozszerzeniu pojęcia ornamentu.

Jednakże alternatywa powyższa nie wyczerpuje wszystkich możliwości. Przekonywa o tem analiza dalszego ciągu ustępu V, t. j. analiza III warjacji tematu. W warjacji bowiem, posługującej się czyto zwrotami ściśle ornamentalnemi, czy akordowemi, tony tematu zawarte są efektywnie. Słyszymy je, choć ich stosunek rytmiczny wzajemny ulega przesunięciu. W trzeciej warjacji tematu Impromptu Fis-dur sprawa przedstawia się jednak inaczej. Sama linja melodyczna tej warjacji jest niewątpliwie nawskróś ornamentalna, przedstawia nieustanny rozwój motywów ornamentalnych. Ze zwrotem obiegnika, który prawie zupełnie regularnie pojawia się na każdej pierwszej (rozpęd wgórę) i każdej czwartej ćwierci (odchylenie od kierunku linji) w takcie, łączą się biegniki gamowe, diatoniczne i chromatyczne, nadto pod koniec tego ustępu (t. 95) zwroty trylowe, salto zakończone pętlicą, wreszcie tryl w połączeniu z obiegnikiem o końcówce typowej, kończący tę „warjację“. Jednakże tony, tworzące melodję tematu,

w warjacji tej nie odzywają się wprost, mimo że wyraźnie słyszymy w tym ustępie ornamentalną warjację tematu. Subtelnie rzecz tę ujmuje LEICHTENTRITT (Analysen I, s. 190): „Uważne wsłuchanie się w wewnętrzny śpiew tego czarująco brzmiącego ustępu odkrywa także jego związek tematyczny z główną ideą tematyczną. Możnaby mianowicie między partją prawej i lewej ręki w naturalny zupełnie sposób pomieścić temat główny, jako głos środkowy kontrapunktujący. W tym splocie tonów unosi on się raczej jakgdyby wyczuty, niż naprawdę słyszany“.

Istotnie, uzupełniamy w wyobraźni nieświadomie całą tę warjację, dodając do niej tony głównej melodji tematu. Potencjalnie bowiem są one zawarte w zespole harmonicznym basu i ornamentalnego sopranu. W tym rodzaju warjacyjnej techniki ukazuje się maksymum wyzyskania tonów harmonicznych, któremi Chopin tak często posługuje się w rozłożonych akordach, w melizmatach i kadencjach wszelkiego rodzaju, tworzących skarb jego ozdobników indywidualnych.

Impromptu Ges-Dur, op. 41. Pod względem melodycznym temat tej kompozycji przedstawia się podobnie, jak np. w niektórych etjudach. Niema właściwych tonów takich, które trzebaby uznać za tony melodji: wszystko jest jednym przebiegiem ornamentalnym melosu, a równocześnie każdy ton należy do melodji. Całą linję melodyczną możnaby tu podzielić na szereg znanych zwrotów ornamentalnych. Opracowanie polimelodyczne zbliża to Impromptu również do niektórych etjud.

Fantaisie-Impromptu, cis-moll, op. 66. Osnowa basu: rozłożone akordy; treść melodyczna: figura periheletyczna z typową końcówką i motyw trylowy

z końcówką podobną, dające w sumie jedną złożoną figurę ornamentalną, opisującą interwał oktawy, podobnie jak w Impromptu op. 29. Z tego zwrotu oraz ze zwrotów akordowych, zygzakowatych i z salta tworzy się temat główny, który — rzecz prosta — zwroty te poddaje modyfikacjom i łączy z sobą w przeróżne sposoby.

Temat drugi (trio) posługuje się środkami warjacji ornamentalnej głównie w stosunku do odbitek motywów, w sposób typowy dla nokturnów.

2. Dwie Fantazje

Fantazja A-dur, op. 13 (z orkiestrą), jedno z największych dzieł Chopina, w którem kompozytor zużył jako temat popularną pieśń „Już miesiąc zeszedł“ i kujawiaka „Jedzie Jasio od Torunia“, dostarcza dla naszych badań dostatecznie wiele materjału na poparcie twierdzenia, że zwroty ornamentalne są tworzywem melodji Chopina. Fantazja ta składa się z pięciu części:

I.	Introdukcja 20 taktów (orkiestra) i 35 taktów (solo)	55 taktów
II.	Arja „Już miesiąc“ i warjacja 12 (13) t. i 60 t.	73 „
III.	Temat Kurpińskiego 20 (21) t. + kadencja łącznikowa 6 t. + warjacja tematu: Lento quasi Adagio 27 t. i Molto più mosso 63 t.	117 „
IV.	Kujawiak	106 „
V.	Coda	52 „
		403 taktów

Trzy pierwsze ustępy wykazują złożenie z trzech części. Po temacie zjawia się ornamentalna warjacja,

posługująca się typowemi zwrotami, po niej zaś wirtuozowska figuracja ornamentalna. W warjacyjnej partji solowej introdukcji okazuje się typ nokturnów, tak samo i w pierwszej części opracowania tematu Kurpińskiego. Inne ustępy warjacyjne zbliżają się raczej do etjud. Kujawiak natomiast stoi na równym poziomie z mazurkami, wykazując przedewszystkiem posługiwanie się typową triolą.

Fantazja f-moll, op. 49, zawiera również pierwiastek ornamentalny w warjacyjnem opracowaniu tematów, w łącznikach i codzie. Jako powtarzający się, a więc dla fantazji tej charakterystyczny, zanotować warto zwrot:

283. 

będący ornamentalnem opisaniem trójdźwięku. Tworzy on odpowiednik zwrotów tego rodzaju, co np. opisanie interwału oktawy w *Impromptu As-dur* (s. 191) lub *cis-moll* (s. 198).

3. Varia
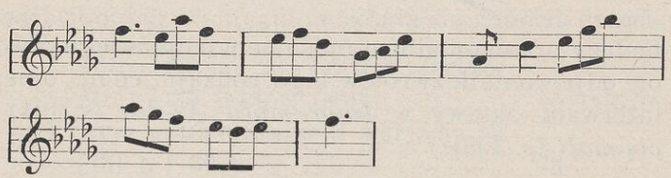
Bolero (op. 19), *Tarantella* (op. 43), *Allegro de Concert* (op. 46), *Marsz żałobny* (op. 72/2), *3 Ecossaises* (op. 72/3—5) — wszystkie te kompozycje nie nasuwają ani nowych spostrzeżeń, ani nowych zagadnień. Stosują zwroty ornamentalne typowe bądź w znaczeniu czynnika energetycznego, bądź warjacyjnego, bądź też posługują się ozdobnikami właściwemi lub melizmatami w sposób typowy.

Zwrócić tu należy uwagę na związek ornamentyki z tempem. W szczególności odnosi się to do obiegnika i złożonych form periheletycznych, które w bardzo wyraźnej pozostają zależności od tempa. Właściwe są kompozycjom w tempie wolnem lub umiarkowanem, brak ich natomiast w tempie szybkiem. Dlatego widzieliśmy je jako typowe zwroty w nokturnach, a nie znajdujemy ich np. w Tarantelli. Tempo szybkie posługuje się zwrotami temi tylko na początku lub w punktach zwrotnych dłuższych fraz akordowych lub gamowych.

Z kompozycyj luźnych osobnej analizie poddamy tylko Barkarolę i Berceuse.

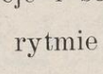
Berceuse Des-dur, op. 57, jest najbardziej typowym okazem ornamentyki Chopina. Ostinato basowe jest punktem utwierdzenia całej kompozycji i zgóry decyduje o rozwoju jej w typie, jaki został scharakteryzowany powyżej (s. 106 i n.). Temat kołysanki:

284.



sam już jest obrazem „skupienia się w sobie". W swej prostocie bowiem nie jest niczem innem, jak ornamentalnem opisaniem trójdźwięku, profilującem prymę *(des)* i tercję *(f)*. Po temacie tym, 8 najbliższych taktów przedstawia już jego warjację i rozszerzenie. Opracowanie zrazu dwugłosowe, lecz monorytmiczne na wzór etjud, następnie dwugłosowe, polirytmiczne, sposobem nokturnów. Następne 4 takty to warjacja tematu przy pomocy przednutki krótkiej (por. s. 36), która

bierze na siebie rolę głosu melodycznego a opiera się na dominancie *(as)* jako na nucie pedałowej.

Następnych 12 taktów, z których co 4 jest warjacją tematu, wtedy dopiero występuje w należytem świetle, jeśli się je porówna w stosunku do tematu wraz z dwiema warjacjami, następującemi po nim bezpośrednio. Pierwsza warjacja — monodyczna, druga — dwugłosowa (tercje i seksty), trzecia — posługująca się motywem w rytmie , zawierającym w sobie skok melodyczny wgórę lub wdół: odpowiadają tematowi monodycznemu, pierwszej warjacji dwugłosowej i drugiej warjacji, w której przednutka skokiem opiera się o nutę stałą.

Wyzyskanie nuty pedałowej powtarza się w następnych dwu warjacjach. Dwie dalsze zaś, będące punktem kulminacyjnym kompozycji z powodu najsilniejszego wzmożenia agogiki, prowadzą do pięciu jeszcze warjacyj tematu, w których tony tematyczne dają się słyszeć zrazu w wyposażeniu ornamentalnem, wreszcie — na zakończenie — w pierwotnej postaci tematu, nieznacznie tylko różniącej się od niego. Ma to dla konstrukcji całego dzieła znaczenie pierwszorzędne z tej przyczyny, że warjacje, począwszy od tej pierwszej, która następuje po nucie pedałowej z tematem umieszczonym w przednutkach, aż do punktu kulminacyjnego, są tym szczególnym typem warjacji chopinowskiej, który przedstawiliśmy przy analizie Impromptu Fis-dur (s. 192—197).

Barkarola Fis-dur, op. 60. Cały czar dźwiękowy zawdzięcza to dzieło, jedno z najpiękniejszych bodaj, jakie istnieją w światowej literaturze fortepianowej, swej ornamentyce, w połączeniu ze szczególnemi, ty-

powemi dla Chopina sposobami opracowywania pomysłów melodycznych. Znajdziemy w niem wszelkie zwroty ornamentalne typowe; stosowanie ozdobników z wyzyskaniem ich znaczenia czyto melodycznego, czy energetycznego; posługiwanie się polimelodyką; konsekwentne zachowanie ostinata w rytmie:
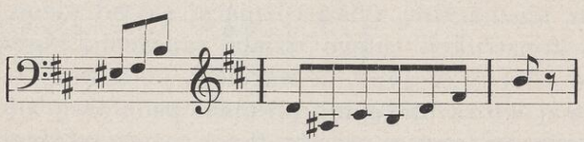


wreszcie bardzo bogate zastosowanie chromatyki z wyzyskaniem jej znaczenia dla ornamentyki.

6. Scherza i ballady

1. Cztery Scherza

Scherzo h-moll, op. 20. Częścią monodja z towarzyszeniem harmonicznem basu, częścią jako dwugłos uzupełniający się melodycznie i rytmicznie, rozwija się temat główny scherza ze zwrotu:

285.



będącego opisaniem trójdźwięku *h-d-fis* zapomocą prowadzącej do *fis* i obu prowadzących do *h*. Typowe w tym zwrocie jest użycie kwarty zmniejszonej *(d^1-ais)* oraz tercji małej *(ais-cis^1)* przed zejściem na *h*. Ze zwrotem tym, który w przebiegu scherza ulega warjacji różnego rodzaju, łączą się motywy przeważnie typu akordowego lub zygzakowate.

W trio temat pierwotnie ornamentalny łączy melodję swą z nutą stałą. Temat drugi posługuje się zwrotami periheletycznemi (obiegnik z mordentem) w odbitkach motywów.

Scherzo b-moll, op. 31. Z rozłożonego trójdźwięku *b-des-f* przez dodanie prowadzącej *a* przed *b*, powstaje tu motyw o takiej sile tematycznej, że w związku z kadencją akordową zbudować z niego można było główny temat kompozycji. W obrębie pierwszego tematu (t. 178 i 179, w powtórzeniu t. 628 i 629) zwrócić należy uwagę na wyzyskiwanie trylu jako czynnika energetycznego. Typowe zwroty nie wymagają osobnego już omówienia.

Trio w części pierwszej daje przykład ornamentalnej melodji, wyposażonej w ozdobniki. Część druga, polimelodyczna, posługuje się figurą koncentryczną jako kontrapunktem melodji ornamentalnej głosu górnego.
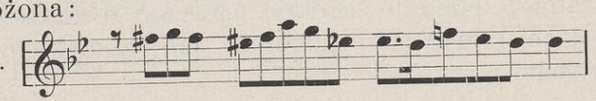
Scherzo cis-moll, op. 39. W introdukcji zwrot koncentryczny, w temacie pierwszym motywiczna progresja toczka, w drugim „kadencje“ zwrotów zygzakowatych — oto najważniejszy materjał ornamentalno-melodyczny całej kompozycji.

Scherzo E-dur, op. 54. Figury periheletyczne w połączeniu z fragmentami gamy, motywy akordowe i trylowe spełniają tu tę samą rolę, co wymienione powyżej zwroty ornamentalne w Scherzo cis-moll.

2. Cztery Ballady

Ballada g-moll, op. 23. Wznosząca się fraza akordowa z typowem zakończeniem i figura periheletyczna złożona:

286.



stanowią introdukcję. Ta periheletyczna figura o tyle ma istotną wartość dla całej kompozycji, że z niej wywodzi się zwrot:

287. 

W przeróżnych odmianach jest on jedynym elementem ruchu w temacie pierwszym, w jego części pierwszej, która pod koniec wprowadza dłuższy, złożony melizmat typu takiego, jak melizmaty w nokturnach. Część druga do każdego tonu melodycznego dodaje zwrot pętlicowy, które tworzą złudzenia polifonji, łącząc się z sopranem w jedną linję melodyczną. Zwroty akordowe, w związku z zygzakowatemi, prowadzą do tematu drugiego, opartego na akompanjamencie akordów rozłożonych. Odzywają się tu w taktach lekkich typowe triole jako odbitki, bądź w postaci mordentu, bądź toczka. Następne powtórzenie tematu drugiego i pierwszego zawiera te same zwroty. Intermezzo (t. 119—159) w całości ornamentalne, w typie etjud, łączy z ornamentalnemi zwrotami chromatykę. Epilog (t. 199 do końca) wykazuje podobne sposoby opracowania. Na zakończenie dłuższe biegniki z materjału gamowego.

Ballada F-dur, op. 38. Dwa tematy: jeden pierwotnie ornamentalny, drugi — zbudowany ze zwrotów akordowych i zygzakowatych, włączający pod koniec biegniki i element chromatyczny do typowych zwrotów ornamentalnych — stanowią treść ballady. W części ostatniej ponadto krótkie motywy dwugłosowe (w tercjach i sekstach) podobnie jak w niektórych nokturnach.

Ballada As-dur, op. 47, w rysunku tematu ornamentalna, posługuje się wszelkiemi zwrotami, stosując je jako środki do wyrażania treści bogatej a bardzo różnorodnej.

Ballada f-moll, op. 52. Temat pierwszy ornamentalny ze zwrotem trylowym oraz obiegnikiem przed akcentowaną końcówką. Te obydwa zwroty są wyzyskane w tematycznej przeróbce jako samodzielne motywy. Polimelodyczne opracowanie, a zwłaszcza zastosowanie techniki warjacyjnej do powtórzenia tematu nadają tej balladzie piętno odrębne od innych ballad i od scherz, gdzie oba te rodzaje techniki niewielkie miały zastosowanie. W ostatnim ustępie pierwiastek wirtuozowski (akordowe i zygzakowate zwroty w przeróżnych połączeniach) podobny jak w innych balladach, czyni Balladę f-moll najbogatszą ze wszystkich.

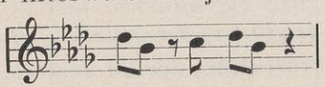
7. Sonaty i Koncerty

1. Trzy Sonaty

Sonata c-moll, op. 4, rozpoczyna frazą ornamentalną z typowym zwrotem mordentu dolnego, opisanego mordentem górnym. Druga jej część, przemierzająca chromatycznie interwał tercji, staje się głównym materjałem całej partji tematu pierwszego.

W trio menueta typowe zwroty melodyczne mazurków. W Largo element warjacyjno-ornamentalny.

Sonata b-moll, op. 35. Kadencja ornamentalnie ozdobiona jako wstęp, temat pierwszy złożony z dwu motywów opisujących ton, z charakterystycznem użyciem interwału tercji:

288. 

Drogą sekwencji, z zastosowaniem rozszerzenia i skrócenia, z motywów tych buduje się temat pierwszy na osnowie akordów rozłożonych w głosie basowym, które również towarzyszą tematowi drugiemu.

Scherzo zbudowane z dwu motywów zasadniczych: urytmizowane  powtarzanie jednego tonu i obiegnik dolny.

Finale-unisono w oktawach, typ ten sam, co Preludjum es-moll.

Sonata h-moll, op. 58. Tak w pierwszym, jak i w drugim temacie zwroty ornamentalne. Scherzo: akordy rozłożone, typ Preludjum H-dur (s. 103). Largo: typ nokturnu. Finale: typ etjudy.

2. Dwa Koncerty

Koncert e-moll op. 11, i *Koncert f-moll,* op. 21 — podobnie jak sonaty nie przedstawiają nowych typów ornamentalnych. Dzięki różnorodności i bogactwu treści, jaką z natury odznacza się forma cykliczna, koncerty we wszystkich ustępach zawierają ornamentalne zwroty melodyczne wszelkiego rodzaju.

8. Ronda

Rondo c-moll, op. 1, *Rondo F-dur,* op. 5, *Krakowiak F-dur,* op. 14 (z orkiestrą), *Rondo Es-dur,* op. 16, *Rondo C-dur,* op. 73 (na dwa fortepiany) nie dają materjału do nowych spostrzeżeń. Ozdobniki oraz element ornamentalny spełniają tu tę samą rolę, co gdzie indziej.

9. Warjacje

Warjacje op. 2 „Là ci darem la mano", B-dur (z orkiestrą), *Brillante Variationen,* op. 12, *B-dur, Variationen über ein deutsches Thema, E-dur* — są warjacjami ornamentalnemi w konwencjonalnem znaczeniu wyrazu. Typową warjacją chopinowską z zastosowaniem ornamentu w tem znaczeniu, o jakiem mówiliśmy przy nokturnach i impromptus (s. 133 i n., 138, 192 i n.) są w nich introdukcje, zwłaszcza w op. 2.

B) Część genetyczna

Analiza pierwiastka ornamentalnego, przedstawiona w rozdziale poprzednim, ukazała nam w wynikach swoich rozmaite postaci zwrotów ornamentalnych w melodyce Chopina, wykryła rozmaite związki, jakie łączą zwroty te między sobą, a nadto ujawniła rozmaite funkcje, jakie zwroty te w melodji spełniają. Obecnie w syntetycznem ujęciu poświęcimy uwagę tej właśnie kwestji ostatniej, to jest w krótkiem zestawieniu scharakteryzujemy rolę ornamentu w melodyce Chopina. Charakterystyka ta jest już tylko uporządkowaniem wyników i przedstawieniem wniosków, które wysnuć się dadzą z dokonanej poprzednio analizy.

Ornament, czyto w znaczeniu ozdobnika, czy zwrotu ornamentalnego, spełnia w melodyce Chopina funkcje następujące:

1. opisanie tonu,
2. opisanie interwału melodycznego,
3. opisanie motywu, zawierającego tony akordowe (trójdźwięku lub wielodźwięku),
4. opisanie gamy,
5. jest czynnikiem architektonicznym,
6. jest czynnikiem energetycznym,
7. jest narzędziem warjacji.

Wymienione tu funkcje ornamentu nie są rzecz prosta równorzędne. W funkcjach 1—4 ornament ma znaczenie — według terminologji Lacha[1] — momentu estetycznego pierwotnego; funkcja 5 zgadza się z momentem architektonicznym Lacha. Widzimy wszakże, że analiza nasza doprowadziła do znalezienia innych jeszcze funkcyj, które wychodzą poza ramy wyników Lacha. Najważniejszą jest stwierdzenie znaczenia ornamentu jako czynnika energetycznego. W tem właśnie leży potwierdzenie wyrażonych poprzednio zapatrywań, że ornament jest tworzywem melodji[2]. Tworzywem, nietylko w znaczeniu materjału, lecz i w znaczeniu energetycznem. Rezultat ten, dla melodyki Chopina najistotniejszy, mogliśmy osiągnąć jedynie tylko dzięki założeniu, że zjawisko melodyczne jest szeregiem napięć i wyładowań sił intratonalnych[3]. Tylko kinetyczne interpretowanie melodji stworzyć mogło podstawę do wykrycia tej funkcji ornamentu. Statyczne pojmowanie melodji, jako szeregu tonów różnych wysokością, następujących po sobie w pewnym porządku, musiało z konieczności poprzestawać na stwierdzeniu tylko tych funkcyj ornamentu, jakie wymienia Lach. Rola, jaką ornament spełnia jako czynnik warjacji, w znaczeniu właściwem Chopinowi[4], jest już tylko konsekwencją energetycznego charakteru ornamentu.
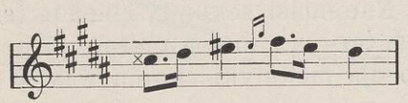
Oczywiście, trzy ostatnie funkcje, które — jak zaznaczyłam — nie są równorzędne z czterema pierwszemi, mogą być spełniane przez ornament, będący opisaniem tonu, interwału, gamy (lub jej fragmentów),

[1] Por. wyżej, s. 17. [2] Por. wyżej, s. 19. [3] Por. wyżej, s. 7 i n. [4] Por. wyżej, s. 133 i n., 138, 192 i n.
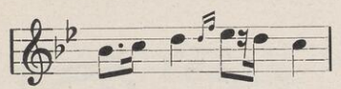
wreszcie motywu akordowego. Z drugiej jednak strony, ornament będący opisaniem tonu, interwału, gamy (lub jej fragmentu), wreszcie motywu akordowego nie musi koniecznie spełniać funkcji czynnika architektonicznego czy energetycznego.

Opisanie tonu, na które wielokrotnie zwracaliśmy uwagę w analizie pierwiastka ornamentalnego w melodjach chopinowskich, dokonywa się najczęściej zapomocą przednutki podwójnej, w typowej dla Chopina postaci, łączącej w sobie obie sekundy: dolną i górną, tonu opisanego. Znaczenie jej jest zazwyczaj ściśle melodyczne, a zjawia się ona przed punktem zwrotnym melodji, to jest, gdy melodja dosięga swego tonu najwyższego, poczem zmienia kierunek wdół, opadając temi samemi tonami, któremi wzniosła się wgórę. Jest ona stale związana z tym właśnie a nie innym rozwojem linji melodycznej. Naprzykład:
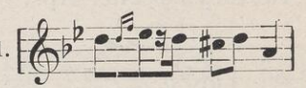
289.



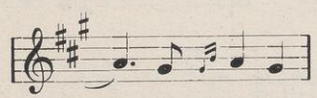
290.



291.
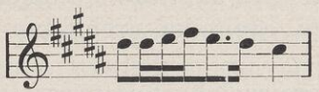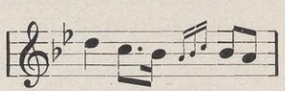


292.

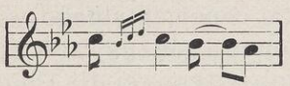
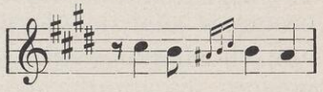


Znamienne jest przytem złączenie z tym zwrotem melodycznym rytmu punktowanego. Charakter tego „wzoru“ melodycznego[1] nie ulega zmianie, jeśli w miejsce

[1] Termin według Heleny Windakiewiczowej: Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina, s. 3.
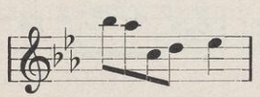
przednutki podwójnej zjawi się inny zwrot ornamentalny, naprzykład toczek:
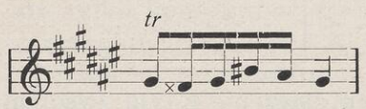
293.  294. 

295.  296. 

Toczek wszakże, jak widać z przykładów 293—296 wchodzi także i w inne związki; w linji opadającej jest opisaniem tonu dwukrotnie powtórzonego. Jest to połączenie niemniej typowe, jak wzór, zawierający przednutkę podwójną.
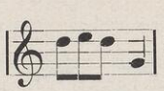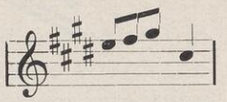
W przeciwieństwie do tych dwu przykładów mają znaczenie czysto ornamentalnego opisania tonu zwroty zygzakowate i skoki (salto). Przykłady ich podałam już powyżej (s. 85). Natomiast sekundy zbieżne (s. 85) w połączeniach swych tworzą z tonem opisanym pewne stałe wzory, bardzo dla melodyki chopinowskiej charakterystyczne. Np.:

297.  298. 

299. 
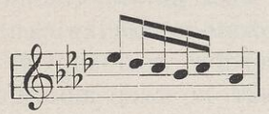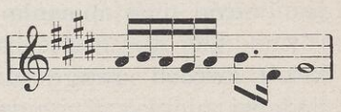
To samo powiedzieć można o trioli (zwłaszcza mordentowej), której wielorakie występowanie widzimy przedewszystkiem w Mazurkach. Szczególnie ważne jej znaczenie melodyczne jest wówczas, gdy w motywie, zawierającym skok o kwintę lub kwartę, opisuje

pierwszy ton motywu. Takie jej zastosowanie powtarza się bardzo często. Np.:

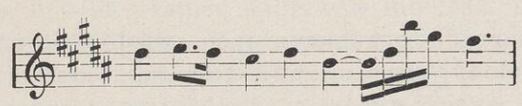
300.  301.  302. 
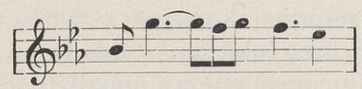
Inne zwroty ornamentalne, jak obiegnik, nie mają już tak wielkiego znaczenia w ściśle ornamentalnem opisywaniu jednego tonu. Zawsze bowiem ważniejsza jest w zwrotach, zawierających obiegnik, inna funkcja tego ornamentu: zastosowanie go jako czynnika architektonicznego, a częściej — energetycznego.

Opisywanie interwału lub motywu, mieszczącego w sobie tony akordowe (figuracji), zilustrować mogą przykłady następujące:

303.  304. 

305.  306. 
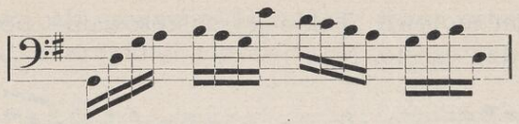
307. 

308. 
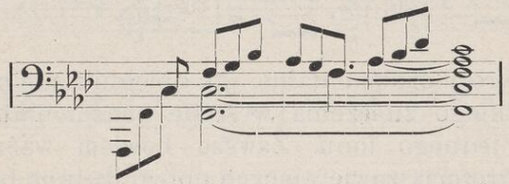
309. 
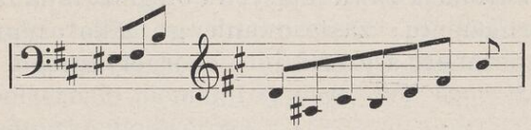
*

310.



311.



312.



Są one równie częste, a więc równie charakterystyczne, jak przytoczone powyżej wzory, będące opisaniem ornamentalnem jednego tonu. Szczególnie znamienne jest wśród nich opisanie rozłożonego trójdźwięku. Zarówno szerokie rozpięcie akordów rozłożonych (na które zwrócił uwagę już Liszt w swej monografji, będącej pierwszą monografją o Chopinie), jak przenoszenie w nich tercji akordu ponad kwintę oraz wyposażanie tej tercji tonami ornamentalnemi, stanowi bardzo wybitną cechę stylistyczną melodyki chopinowskiej.

Zastosowanie ornamentalnych zwrotów do wyposażenia melodyj gamowych jest tak bardzo znamienne, że niemal wszystkie melodje gamowe (które wyróżniliśmy już poprzednio jako jeden z typów melodyj Chopina) postać taką okazują. Melodjom tym poświęciliśmy już uwagę szczegółowo, analizując kolejno serje kompozycyj. Przypomnieć tu więc wystarczy, jako okazy najbardziej typowe: Preludjum op. 28/8,

(druga część tematu), Preludjum op. 28/9, Preludjum op. 45, Nokturny op. 9/1, op. 15/2, op. 48/1, Mazurki op. 7/1, op. 30/2 i wiele innych.

Znaczenie ornamentu jako czynnika architektonicznego podkreśliliśmy dostatecznie w rozważaniach analitycznych. Rola jego sprowadza się tutaj do rozpoczynania motywów lub fraz odbitką ornamentalną lub do kadencji. Dzięki zastosowaniu w tych przypadkach pierwiastka ornamentalnego melodja zbudowana okresowo wyraźnie ujawnia podział swój na jednostki względem siebie symetryczne.

Budowę taką obserwować możemy zarówno na dwutaktowych motywach, jak i na frazach czterotaktowych. Przykładem motywów dwutaktowych z wyposażoną ornamentalnie końcówką (kadencją) może być Mazurek op. 41/1 (przednutka), Mazurek op. 51/1 (mordent), Mazurek op. 33/4 (mordent i przednutka), przykładem takichże motywów z ornamentalnie ozdobioną odbitką jest Mazurek op. 30/2, Ballada op. 23 (temat 1) i wiele innych. Podobne do nich frazy czterotaktowe obserwujemy np. w Nokturnie op. 32/2, Walcu op. 34/2 (temat 2) i w wielu innych.

Badając rozwój linji melodycznej zwrócić musimy uwagę na tak zwane interwały martwe. Mimo że stoją one na granicy motywów lub fraz, nie niweczą jednolitości organicznej samej linji. Bieg melodji nie zostaje przez nie wstrzymany, lecz tylko zahamowany. To samo powiedzieć można i o pauzach, oddzielających motywy, tworzące jedną linję melodyczną. W szczególności zaś przed szczytowym punktem linji melodycznej, zwłaszcza gdy osiąga się go przez powtarzanie sekwencją jednego motywu, pauzy przyczyniają się jeszcze do wzmożenia napięcia melodycznego. Obser-

wujemy również, że gdy przy powtarzaniu następuje wzmożenie napięcia, to w melodjach Chopina czynnikiem, o tem decydującym, jest zazwyczaj ornament, i to najczęściej w postaci ozdobnika właściwego.

Spełnia tę funkcję np. przednutka, jak okazaliśmy to powyżej na przykładach 47—49 (s. 45). Szczegółowej analizie ze względu na energetyczną funkcję ornamentu poddaliśmy powyżej fragment Nokturnu op. 37 (przykład 17—23, s. 31 i n.); obserwowaliśmy też w tej funkcji mordent, tryl, obiegnik i triolę (przykłady 70, 100, 129, 130, 248 i i.).

Dalszą konsekwencją znaczenia ornamentu, jako czynnika energetycznego, jest stosowanie go jako narzędzia warjacji. Warjacyjne opracowanie motywów, warjacja fraz i rozwijanie w ten sposób całej kompozycji pozwala obserwować w dalszym ciągu ornament, jako czynnik energetyczny melodyj Chopina. Szczegółowo omówiliśmy przykłady takich kompozycyj w części analitycznej. Tutaj więc tylko odsyłamy do nich, przypominając utwory takie, jak Impromptu op. 29 (przykład 66) i Impromptu op. 36 (przykład 278—282), Nokturny op. 9/3 (przykład 163), op. 15/1 (przykład 169—171), op. 15/2 (przykład 173), op. 27/2 (przykład 184), Mazurek op. 17/4 (przykład 234), Berceuse op. 57 — jako najbardziej znamienne postaci melodyj tego typu.

IV. LINJA MELODYCZNA CHOPINA

Już na wstępie, w przeglądzie literatury lat ostatnich (s. 5), wspomniałam pośród innych prace Ernesta Kurtha *(Grundlagen des linearen Kontrapunkts)*, Hansa Mersmanna *(Angewandte Musikaesthetik)*, Ernesta Tocha *(Melodielehre)* i Victora Goldschmidta *(Materialien zur Musiklehre)*. Mają one dla zagadnień melodycznych znaczenie podstawowe. Poświęcić im przeto pragnę słów parę, by określić ich stosunek do moich badań.

Na pierwszem miejscu postawić należy dzieło Kurtha. Jego teza zasadnicza: *Melodie ist strömende Kraft* (Melodja jest prądem siły), i wywodząca się z niej teorja kinetycznej energji melodji były tym bodźcem, który w badaniach moich nad ornamentyką Chopina, rozpoczętych w r. 1921, doprowadził mnie — jeszcze przed poznaniem prac H. Mersmanna — do wyników w wielu punktach podobnych do tych poglądów, jakie naszkicował on w swej pracy *Versuch einer Phaenomenologie der Musik*, a następnie szczegółowo wypracował w swej *Musikästhetik*. Wśród typów melodycznych wymienia tu Mersmann między innemi melodykę ornamentalną[1], jako typ ruchowy, i określa w niej znaczenie ornamentu podobnie, jak to niezależnie od niego uczyniłam w rozdzia-

[1] Musikästhetik, s. 143 i n.

łach poprzednich, poświęconych zagadnieniu ornamentyki Chopina.

Z poglądów Goldschmidta dla badania melodyki Chopina ma znaczenie istotne jego zasada melodyki, którą ujmuje w słowach: *Die Töne der Melodie sind nicht harmonisch unter sich, sie sind harmonisch zu dem gemeinsamen Basalton. Das Harmonische in der Melodie liegt nicht in den Intervallen, sondern in der Beziehung der Töne zum gemeinsamen Basalton* (Tony melodji nie są harmoniczne w stosunku do siebie, są one harmoniczne w stosunku do wspólnego tonu podstawowego. Harmoniczność melodji nie polega na interwałach, lecz na stosunku tonów do wspólnego tonu podstawowego)[1]. Twierdzenie to ma zastosowanie do zrozumienia i określenia melodyki Chopina równie dobrze, jak w odniesieniu do jakiejkolwiek innej melodyki tonalnej. Jak długo bowiem harmonja posiada centrum, czyli póki jest tonalna, póty i melodja, z harmonją tą związana, ma wspólny ton podstawowy dla wszystkich swoich tonów. Może on, lecz nie musi być wspólny z tonem podstawowym harmonji, melodji takiej towarzyszącej. Przekonanie Goldschmidta jednak, jakoby jego zasada melodyki dawała możność zrozumienia każdej wogóle melodji, jest uogólnieniem zbyt szerokiem. Melodja atonalna prawu temu nie podlega.

Nauka o melodji Tocha o tyle zbliża się do moich poglądów, że Toch również dąży do określenia pewnych typów rozwoju i typowych postaci melodji. Zadanie jego jest oczywiście szersze, aniżeli moje, ograniczone wyłącznie tylko do melodyki Chopina.

[1] Materialien zur Musiklehre I, s. 300.

Badania Tocha i Mersmanna wychodzą z różnych założeń i różnią się też w rezultatach. Toch, objaśniając zjawiska linji melodycznej, daje jakby zarys podręcznika nauki melodji, analogicznego do podręczników harmonji. Mersmann, badając zjawiska muzyczne, wyróżnia w nich melodykę, jako jeden z czynników pierwotnych, i w klasyfikacji typów podaje charakterystykę rozmaitych form rozwoju melodji. Jakkolwiek obaj posługują się chętnie interpretacją graficzną, to jednak u Tocha jest działanie jej tak silne, że nawet jego terminologja jest ścisłym wyrazem objaśniania zjawisk melodycznych przy pomocy pojęć przestrzennych[1]; u Mersmanna natomiast przeważa kinetyczne pojmowanie melodji, które też wpływa na klasyfikację i nomenklaturę typów melodycznych w jego estetyce[2].

W mojem ujęciu zjawisk melodycznych Chopina zbliżam się do ujęć Mersmanna, jakkolwiek poglądy moje — rzecz prosta — dotyczą tylko pewnych szcze-

[1] Jako typy zasadnicze melodji wymienia Toch linję prostą *(die Gerade)* i linję falistą *(die Wellenlinie)*. Do ilustracji swych wywodów Toch obficie wyzyskuje przykłady melodyj Chopina.

[2] Podstawowy typ: melodyka czysta *(reine Melodik)*, przebieg diatoniczny, z ograniczeniem napięć melodycznych do minimum; jej pochodne: melodyka płaszczyznowa *(Flächenmelodik)*, melodyka śpiewna *(kantabile Melodik)* i melodyka wyrazu *(Ausdrucksmelodik)*; drugi szereg, wywodzący się z siły napięć melodycznych: melodyka tektoniczna *(tektonische Melodik)*, melodyka konstruktywna *(konstruktive Melodik)* i filarowa *(Pfeilermelodik)*; trzeci szereg: melodyka ruchowa *(Bewegungsmelodik)*, melodyka ornamentalna *(ornamentale Melodik)*, figuratywna *(figurale M.)* i koncertująca *(konzertierende M.)*; czwarty szereg: melodyka dźwiękowa *(Klangmelodik)*, melodyka elementarna *(elementare Melodik)*, melodyka absolutna *(absolute M.)* i atonalna *(atonale M.)*.

gółowych kwestyj, związanych z melodyką Chopina, a nie mają znaczenia ogólnego. W mej analizie elementu ornamentalnego w melodyce Chopina, samo choćby tak silne podkreślenie znaczenia ornamentu, jako czynnika energetycznego, czynnika ruchu i czynnika rozwoju linji melodycznej, zawiera punkty styczne z melodyką typu ruchowego MERSMANNA. Zaznaczam tu jednak wyraźnie, że wyniki badań moich w tej dziedzinie były od poglądów MERSMANNA, wypowiedzianych w jego „Musikästhetik" zupełnie niezależne. Osiągnęłam je jeszcze w r. 1924, a więc na kilka lat przed ukazaniem się książki MERSMANNA[1].

Tak moją, jak i MERSMANNA interpretację zjawisk melodycznych, uważam za konsekwencję nowego w dzisiejszej nauce nastawienia wobec tych zjawisk. Kinetyczne pojmowanie melodji, do którego impuls dało dzieło KURTHA, musiało w rezultacie doprowadzić do wyników podobnych.

Po dokonanych poprzednio analizach i rozważeniu rezultatów analitycznych, zjawisko linji melodycznej Chopina ująć będzie nietrudno. Opisanie zaś tego zjawiska i scharakteryzowanie rozmaitych jego postaci w konsekwencji doprowadzi nas w sposób zupełnie prosty do określenia typów melodyki Chopina.

[1] Pierwsze, prowizoryczne poniekąd wyniki badań moich nad typowemi postaciami melodyki Chopina ujęłam ogólnie w szkicu „O typowych postaciach melodyj Chopina" (Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie, r. I, nr. 4, styczeń 1926). W dalszych badaniach poglądy wyrażone w tym szkicu uległy pogłębieniu i nieznacznym modyfikacjom. Zasadnicze ujęcie jednak tej sprawy pozostało niezmienione.

Jak już wspomniałam wyżej, forma w znaczeniu konstrukcji całego dzieła, nie przedstawia w twórczości Chopina żadnych zagadnień nowych (por. s. 175). Także budowa jednostek formalnych, to jest okresów, zdań, a nawet i fraz nie nosi na sobie cech specyficznie odrębnych. Odnosi się to jednak tylko do tych fraz, które, zazwyczaj jako jednostki dwutaktowe, powstają z motywu, czyto w progresji, czy w odwróceniu, czy też drogą złączenia z sobą dwu motywów kontrastujących zazwyczaj kierunkiem melodycznym (kierunek wznoszący się — kierunek opadający, albo: naodwrót) i rytmiką, względnie agogiką. Nie odnosi się to natomiast do frazy w znaczeniu jednostki organicznej, będącej jakgdyby tylko rozszerzonym motywem. Okażemy to później na przykładach. Tutaj dla wyjaśnienia tylko podaję, że przez motyw — według potocznych zasad rytmiki i metryki — rozumie się zazwyczaj taką jednostkę melodyczną, która wypełnia sobą jednostkę metryczną[1], to jest takt, czyli obejmuje tyle podstawowych jednostek rytmicznych, ile wskazuje przepisany kompozycji podział taktowy. Niekiedy wszakże regularności tej nie spostrzegamy, lecz przeciwnie: widzimy, że rolę motywu spełniają jednostki, zajmujące więcej podstawowych wartości rytmicznych. Jednostki takie nazywać będziemy również motywami, gdyż są niemi w swej istocie wewnętrznej, a postać frazy mają tylko formalnie.

Nasze zagadnienie powstawania formy sprowadza się więc do zagadnienia mechanizmu rozwoju

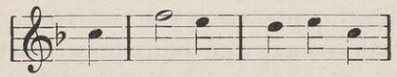
[1] Riemann H., System der musikalischen Rhythmik und Metrik, s. 14 i n. Inaczej określa rzecz np. Wiehmayer Th. (Musikalische Rhythmik und Metrik), przyjmując jako jednostkę rytmu t. zw. stopę dźwiękową *(Klangfuß)*.

linji melodycznej. Rozwój ten tkwi w samej istocie motywu. To też rozpatrzeć należy postaci motywu w melodji Chopina, i to w najprostszych związkach, w jakie wchodzą z sobą elementarne, podstawowe motywy kompozycji. Te związki unaoczniają odrazu obie sprawy, będące przedmiotem badania, to jest i postaci motywu, i mechanizm rozwoju linji melodycznej. Ich zaś opis stwarza wystarczającą podstawę do opisania typów melodyki Chopina.

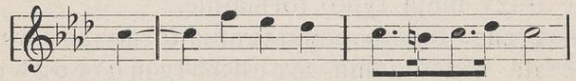
1. Ze względu na materjał określimy motywy jako: *a)* czyste, *b)* gamowe, *c)* akordowe, *d)* ornamentalne.

Termin drugi, trzeci i czwarty tłumaczą się same. Termin pierwszy wymaga wyjaśnienia. Przez motyw czysty, który możnaby również nazwać pierwotnym, rozumiem motyw, zawierający w sobie tony zazwyczaj tylko diatoniczne, i to w interwałach bliskich, przeważnie sekundy; jedynym czynnikiem energetycznym takiego motywu jest tylko napięcie interwałowe zwykle jakiegoś interwału większego, zjawiającego się wśród sekund.

Nokturn op. 15/1.

313. 

Nokturn op. 55/1.

314. 

Przykłady te nie są identyczne. W obu czynnikiem energetycznym jest napięcie interwałowe; są więc motywami czystemi. Możnaby je również nazwać pierwotnie melodycznemi. W drugim wszakże przyłącza się silniejszy niż w pierwszym czynnik rytmiczny, który spełnia również rolę energetyczną.
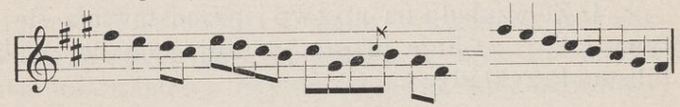
2. Ze względu na opracowanie podzielimy motywy na: *a)* ornamentalne, *b)* figuratywne.

Ornamentalnemu opracowaniu ulec może zarówno motyw czysty, jak gamowy, jak i akordowy. Przykłady:

Nokturn op. 37/1.

315. 

Nokturn op. 48/2.
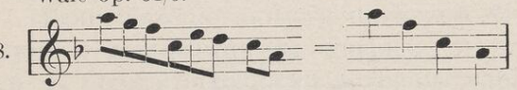
316. 

Mazurek op. 6/1.
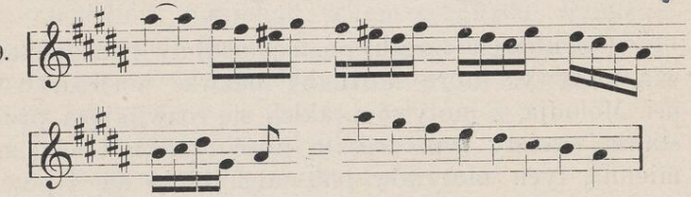
317. 

Opracowanie figuratywne stosuje się zazwyczaj tylko do motywów akordowych lub gamowych. Przykłady:

Walc op. 34/3.

318. 

Nokturn op. 62/1.
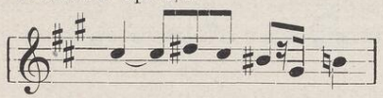
319. 

3. Ze względu na kierunek motywy mogą być: *a)* wznoszące się, *b)* opadające. Przykłady:

Mazurek op. 6/1.
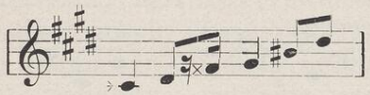
320. 

Mazurek op. 6/1.
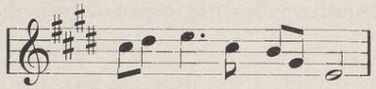
321. 

4. Ze względu na rozwój przedstawiają się motywy jako: *a)* linja prosta, *b)* linja łamana, *c)* linja falista. Przykłady:
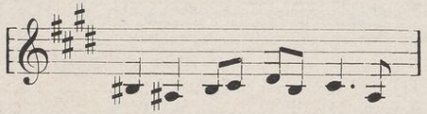
Mazurek op. 6/2.

322. 

Mazurek op. 6/2.

323. 
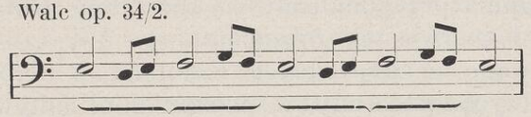
Mazurek op. 6/2.

324. 

Obok tych trzech postaci osobny rodzaj stanowią motywy, które możnaby nazwać wahadłowemi. Melodja, z motywów takich się rozwijająca, przedstawia swoisty typ, zresztą dość rzadki. Cechą znamienną tych motywów jest odchylanie się i powrót

do pewnego tonu, stanowiącego jakby stałe ognisko melodyczne. Naprzykład:

Walc op. 34/2.

325. 

Mimo różnic w cechach motywów, dadzą się zaobserwować pewne prawidłowości w rozwoju linji melodycznej z motywów. Warunkiem ich jest przedewszystkiem kierunek motywu. A więc z motywem wznoszącym się łączy się zazwyczaj motyw opadający, i naodwrót. Drugim warunkiem jest różnica materjału melodycznego. A więc na motyw czysty lub gamowy zwykle odpowie skok akordowy, i naodwrót. Nie bez znaczenia jest również i opracowanie materjału motywicznego. Z motywem ornamentalnym łączy się motyw akordowy lub gamowy, bez pierwiastka ornamentalnego, i naodwrót. To samo odnosi się do opracowania figuratywnego.

Z połączenia motywów tworzą się jednostki formalne, zwykle frazy dwu- lub czterotaktowe. Rozwój zaś melodji z motywu na frazę dokonywa się sposobami następującemi:

1) powtórzenie motywu dosłowne, 2) powtórzenie motywu z zastosowaniem warjacji, 3) progresja motywu, 4) progresja motywu z zastosowaniem warjacji, 5) złączenie mocą kontrastu różnych motywów. Obok tych sposobów, poniekąd schematycznych, wymienić należy 6) snucie frazy z jednego motywu, podległe jedynie prawu organicznego rozwoju, zależnego od jakości motywu.

Do zilustrowania tych sposobów posłuży analityczne zbadanie kilku melodyj Chopina.

Tworzenie frazy przez dosłowne powtarzanie motywu jest wogóle niezmiernie rzadkie. W melodyce Chopina przekonaliśmy się już o tem, badając ozdobniki i pierwiastek ornamentalny. Zwracaliśmy wówczas uwagę na silne zużycie ozdobnika i zwrotów ornamentalnych właśnie w powtarzaniu motywów. Te dwa spostrzeżenia stanowić mogą podstawę do wniosku ogólniejszego.

Powtarzanie dosłowne jest „staniem w miejscu". Ornament natomiast jest „czynnikiem kinetycznym". Motywy, dopuszczające możliwość opracowania ornamentalnego, mają ukrytą już w sobie potencję ruchu. Ornament ją wyzwala.

Nietylko jednak ornament rolę tę spełnia. Także każda inna zmiana wewnątrz motywu dokonana jest czynnikiem rozwoju melodji. Może nią być naprzykład modyfikacja rytmiczna lub zmiana w wielkości interwałów. I w jednym, i w drugim przypadku zmienia się stan napięcia wewnątrz motywu, decydujący o dalszym rozwoju melodji.

Na gruncie podanego wyżej określenia melodji, jako „stawania się", jako „rozwoju" (s. 6 i n.) zjawisko wyżej opisane staje się łatwo i w sposób naturalny zrozumiałem. Jakkolwiek motyw sam, jako najmniejsza, lecz stanowiąca organiczną całość, jednostka muzyczna, jest zamkniętą w sobie „jednostką ruchu", to jednak powtarzanie go tylko dosłowne byłoby jedynie ruchem zwrotnym, nie byłoby rozwojem. Przyłączyć się zatem musi jakiś czynnik, który o rozwoju decyduje. Jest nim wszelka zmiana warjacyjna w obrębie motywu, czyto zmiana napięcia interwałowego lub rytmicznego, czy pierwiastek ornamentalny. Jakość tej zmiany zależy zawsze od natury samego motywu. Jest

on komórką rozwojową, zawiązkiem, z którego organicznie rozwija się całość taka a nie inna. Analityczne badanie pierwiastka ornamentalnego w melodjach Chopina, w którem niejednokrotnie wchodziliśmy w głąb zagadnień tektonicznych całych kompozycyj, ujawniło już to właśnie znaczenie motywu, jako pomysłu muzycznego[1].

Mówiąc zatem o powtarzaniu motywów, zgóry przyjąć musimy powtarzanie z zastosowaniem warjacji, a więc powtarzanie ze zmianami, czyto wskutek zastosowania ornamentu, czy innych modyfikacyj. Dosłowne powtarzanie przedstawi się natomiast jako zjawisko zupełnie wyjątkowe. Jego znaczenie w melodyce Chopina objaśnią przykłady.

Progresja czyli sekwencja, czyto tonalna, czy mechaniczna[2], jest pewną szczególną odmianą powtarzania. Zawsze jednak wyraża się w niej rozwój, którego niema jeszcze w powtarzaniu dosłownem. Progresja w postaci czystej jest wszakże w melodyce Chopina dość rzadka. Pospolitsza jest progresja z zastosowaniem warjacji w znaczeniu podobnem, jakie opisaliśmy wyżej, w związku z powtarzaniem motywu. I tu również owe zmiany są czynnikiem rozwoju.

Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku, to znaczy: czy idzie o melodję rozwijającą się drogą powtarzania motywu na tym samym stopniu gamy, czy w progresji, zawiązkiem melodji jest jeden tylko motyw, jeden pomysł muzyczny. W pierwszą zatem grupę rozważań analitycznych, do których obecnie przystąpimy, włączymy te tylko melodje, które roz-

[1] Zagadnienie to poruszyłam już dawniej w rozprawie „O wartości w muzyce" (Szkice muzykologiczne, s. 71 i n.).
[2] Por. s. 33.

wijają się z jednego motywu. Najważniejsze miejsce w tej grupie zajmą te melodje, które rozwijają się z jednego tylko motywu bez zastosowania powtarzania czy progresji. Są one w melodyce Chopina bardzo znamienne, a być może, i najliczniej reprezentowane[1]. Jako grupę drugą rozważać będziemy melodje rozwijające się z dwu przeciwstawiających się sobie motywów.

Zacznijmy od przypadku najrzadszego, i najmniejsze mającego znaczenie w rozwoju linji melodycznej Chopina, to jest od fraz, tworzonych drogą dosłownego powtarzania motywu.

Jedyną kompozycją Chopina w całości w ten sposób powstałą jest Mazurek op. 6/4. Forma jego:

$$A\text{-}B\text{-}A\ (8+8+8) = 24 \text{ taktów}$$

w części A i jej powtórzeniu tworzy się z dosłownego powtarzania, część B natomiast z progresji motywu. Cała kompozycja przedstawia się zatem w symbolach:

$$A+B+A = (a+a+a+a)+B+(a+a+a+a)$$

albo:

$$8+8+8 = (4+4)+(4+4)+(4+4) =$$
$$= (2+2+2+2)+(4+4)+(2+2+2+2).$$

Jak z symbolów tych widać, za jednostkę podstawową formy, za motyw, uważam tutaj w interesującej nas części A dwutakt. Czterokrotne powtórzenie tego motywu tworzy cały okres A, ośmiotaktowy, złożony z dwu zdań czterotaktowych. Mazurek ten jest zjawiskiem zupełnie wyjątkowem[1]. Motyw podstawowy jest motywem typu wahadłowego (s. 222), o amplitudzie septymy małej *(f^1-es^2)* czyli wychyleniu kwarty czystej (wdół: b^1-f^1, wgórę: b^1-es^2) od punktu spoczynku b^1. Już ta jego postać wyklucza możność organicznego rozwoju melodji z tego motywu samego. Mógłby się on dokonać przez przyłączenie się innego czynnika; w tym wypadku najprawdopodobniej innego motywu, kontrastującego, który zawierałby w sobie energję kinetyczną. Obserwujemy wszakże zjawisko inne, a mianowicie: powtarzanie tego motywu wahadłowego, co pozostaje niewątpliwie w ścisłej zależności od samej jego koncepcji, to jest oparcia go na nucie stałej i włączenia go w splot polimelodyczny. Nadto w każdem drugiem powtórzeniu końcówka motywu ulega zmianie, spowodowanej względami harmonicznemi (ton ostatni: *es*, zasadniczy ton skali). Z powodu tej właśnie zmiany jako całość melodyczną rozpatrywać właściwie należy tylko 4 takty, to jest dwukrotne powtórzenie motywu. Następne bowiem 4 takty są znów dosłownem powtórzeniem dwu pierwszych 4 taktów. Interpretacja melodyki tego czterotaktu wcale łatwa nie jest. Trudności nastręcza tu wspomniana polimelodyka, mianowicie zjawiające się fragmentarycznie głosy niższe, częścią niezależne od górnego, częścią mające wspólne z nim tony.

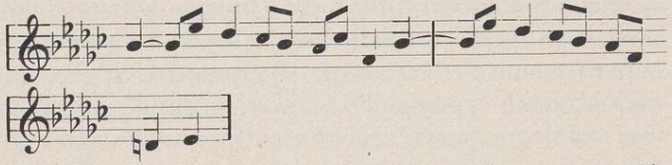
[1] Szczegółowej statystyki ich nie dokonałam. Próbne zestawienie 140 zanalizowanych ze względu na mechanizm rozwoju melodyj wykazało: powtarzanie — 18 melodyj czyli 12·8%, progresja — 42 melodyj czyli 30·2%, snucie z jednego motywu — 44 melodyj czyli 31·4%, dwa motywy — 36 melodyj czyli 25·6%.

[1] Zwróciła nań uwagę nawet krytyka „uczuciowych“ interpretatorów Chopina. Leichtentritt naprzykład (Analysen I, s. 208) nazywa go „tańcem dziwaka“ *(der Tanz eines Sonderlings)*...

*

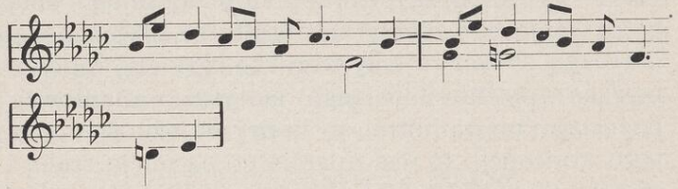
Jako „melodję“ tego Mazurka uznać należałoby postać następującą:

326.



To samo w powtórzeniu, t. 5—8. Pospolite w przeróżnych wydaniach[1] zapisanie taktu 6 i 8 w sposób taki[2]:

327.
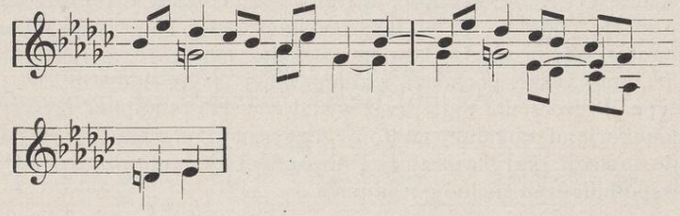


nie jest niczem uzasadnione. Źródło jego leży w niezrozumieniu specyficznej „polifonji“ Chopina, nadewszystko tych jej zjawisk, które nazwałam „złudzeniami polifonicznemi“[3].

Bardzo często zjawiają się w kompozycjach Chopina samodzielne melodje lub fragmenty melodyj w głosach niższych; bardzo często jedynie drobny jakiś motyw w głosie niższym się znajdzie; równie często tylko pewne tony otrzymują dłuższą wartość, wskutek czego następuje w pewnym punkcie melodji jakby rozszczepienie jej na dwa biegi równoległe: jednym jest melodja główna, macierzysta, drugim —

[1] Mikuli, Scholtz, Mertke, Reinecke, także Sauer (Edition Schott, Nr. 8067). [2] Głos niższy, towarzyszący, podaję tu tylko fragmentarycznie, a nie w całym jego rozwoju. [3] Wójcikówna Br., O polifonji Chopina. Kwartalnik Muzyczny I, 3. Por. także wyżej s. 95 i n. i rozdział VI, poświęcony szczegółowemu rozpatrzeniu tych zagadnień.
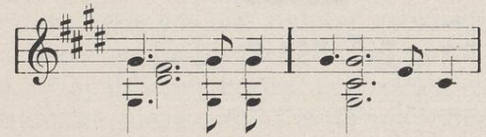
pochodna, fragmentaryczna melodja głosu niższego. Takie właśnie zjawisko obserwujemy tu w takcie 5 i 8. To też zapisywanie go w sposób wyżej zacytowany jest zupełnie błędne, i dla pedantycznego (a mało muzykalnego) pianisty bałamutne. Należałoby je przedstawić w formie:

328.



Na kilka innych podobnie wątpliwych notacyj chopinowskich zwrócił mi uwagę listownie dr. Ludwik Bronarski z Genewy. Zdaniem jego, w środkowej części *Nokturnu cis-moll*, op. 27/1, melodja z powodu fałszywej notacji pospolicie nie jest dość wyraźnie uwidoczniana. Wskutek tego, że jest rozłożona na dwa głosy, właściwy motyw nie wychodzi wyraźnie, nie przedstawia się oku jako jedność . Głosu altowego nie można tu uważać za drugorzędny. Nie może to ulegać wątpliwości, że motyw ma być jednolicie oddany. Popiera to notacja dalszej części Nokturnu, po zmianie 4♯ na 4♭. Jeżeli Chopin w początku nie uwydatnił tej ciągłości w motywie, to dlatego, że chodziło mu o zatrzymanie górnego tonu dla pełności brzmienia. Ale ten sam cel można osiągnąć, nie wywołując nieporozumień, zapomocą notacji takiej:

329.



„Także w *Etjudzie es-moll*, op. 10/6, nasuwa się wątpliwość, czy szesnastki w głosie altowym na końcu taktu 2 i 4 nie powinny być włączone do melodji sopranu. Za tam przemawia fakt,
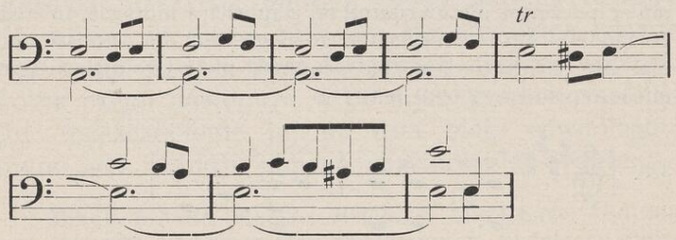
że melodja w ten sposób uzupełniona jest więcej wyrównana, płynie naturalniej, a także i to, że w praktyce tony, o których mowa, zawsze sprawiają wrażenie należących do melodji, chybaby je trzeba wykonywać pianississimo!"

„Podobne wątpliwości nasuwa również repryza *Preludjum B-dur*, op. 28/21."

W tych wszystkich wątpliwościach podzielam najzupełniej zdanie dr. Bronarskiego. Wątpliwości te usuwa wszakże interpretacja podobna do tej, jaką podałam wyżej, omawiając Mazurek op. 6/4. Wszystkie bowiem melodje, na które zwraca uwagę dr. Bronarski, pochodzą z kompozycyj „polimelodycznych" tego typu. Przeoczenie tego przez wydawców dzieł Chopina, myślących kategorjami wokalnej polifonji klasycznej, musiało doprowadzić do notacji karykaturalnej, niweczącej jednolitość rozwojową wspomnianych melodyj Chopina.

Większe znaczenie i silniejsze zastosowanie znajduje powtarzanie motywu we wstępach i intermezzach rozmaitych kompozycyj Chopina. I tu również obserwujemy zazwyczaj zjawiska polifonji, w sensie wyżej opisanym. Tak naprzykład pierwszy, zasadniczy, powtarzający się jako refren, temat *Walca a-moll* (op. 34/2), powstaje z motywu typu wahadłowego, również, jak w opisanym Mazurku, opartego na nucie stałej.

330.
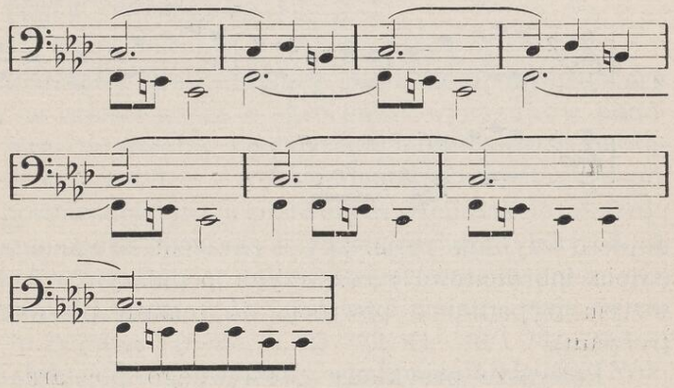


I ten przykład wykazuje, że motyw wahadłowy ma tylko ruch zwrotny, nie ma natomiast w sobie potencji dalszego rozwoju. Czynnikiem, który wyzwala jego

energję kinetyczną, jest ozdobnik, mianowicie tryl (t. 5). Dzięki niemu w motywie melodycznym czystym (interwały sekundy: *e-d-e-f-g-f*) zjawiają się tony chromatyczne i skoki, będące wyrazem wzmożenia napięć intratonalnych. To samo znaczenie co tryl w t. 5, ma w t. 7 zwrot melodyczny obiegnika. Takty 5—6 i 7—8 przedstawiają progresję, w której zastosowana została warjacja.

Dalszym przykładem zjawisk podobnych służyć może wstęp do *Mazurka f-moll* (op. 7/3).

331.
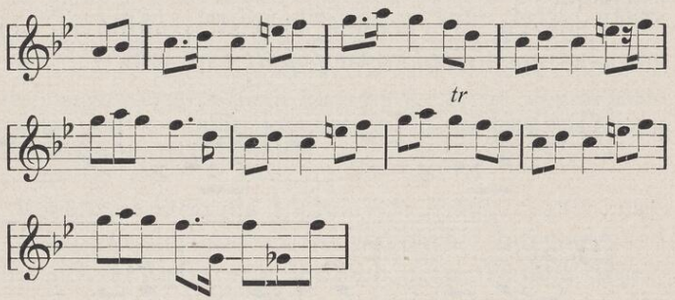


Tutaj jednak konstrukcja samego motywu zasadniczego jest inna. Jest on dwugłosowy, sposobem dialogowym, z oparciem na zmieniającej się naprzemian nucie stałej. I tutaj bez przyłączenia się jakiegoś czynnika innego nie byłoby możności rozwoju. Te dwa takty możnaby bez zmiany powtarzać *in infinitum*... Czynnikiem, który o rozwoju rozstrzyga, jest tu rytmika pierwszego z motywów cząstkowych i stopniowanie jej drogą podziału na wartości krótsze.

Niema również możności rozwoju, jeśli motyw czysty dosłownie powtórzony jest na innym stopniu skali,

tworząc w ten sposób frazę. Bez przyłączenia się jakiegoś czynnika energetycznego, i tu także możliwe jest tylko powtórzenie tej frazy, powstałej drogą progresji. Przykładem może być intermezzo (drugi temat) *Mazurka B-dur* (op. 7/1), a także i drugie intermezzo tego samego Mazurka, oparte na nucie stałej (puste kwinty: *ges-des* w basie). W intermezzo pierwszem:

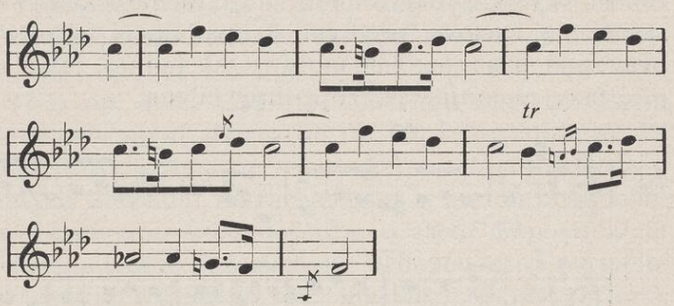
332.



dopiero czynnik rytmiczny a zarazem ornamentalny (triola mordentowa!) rozstrzyga o dalszym rozwoju, w tym wypadku o powrocie do tematu pierwszego (refrenu).

Powyższe przykłady „dosłownego powtarzania" możemy uznać za dosłowne tylko z zastrzeżeniami. Widzieliśmy bowiem, że o rozwoju melodji z tych motywów decyduje zawsze jakiś czynnik, który ową dosłowność niweczy. W sposób naturalny należy zkolei przejść do rozpatrzenia tych melodyj, w których o dosłownem powtarzaniu mowy niema, gdyż odrazu wchodzi w grę czynnik warjacyjny, dzięki któremu rozwój melodji się dokonywa. Przykłady tego typu są dość pospolite w melodyce Chopina, a interpretacja ich po rozważaniach, związanych z motywem dosłownie powtarzanym, nie nastręcza już trudności. To też w analizie ograniczymy się do jednego tylko przykładu. Temat główny *Nokturnu f-moll* (op. 55/1):

333.



ośmiotaktowy (powtarzający się w kompozycji cztery razy w całości a raz w skróceniu) wykazuje w budowie swej trzykrotne powtórzenie motywu *(a)* z zakończeniem powstałem z różnego materjału tematycznego. To powtarzanie już w pierwszym ośmiotakcie ukazuje zmiany warjacyjne: wystarczy porównać takty 1—2, 3—4, 5—6, wciągając także do porównania dalsze powtórzenia tematu, w których owe zmiany stają się coraz to bogatsze (t. 9—12, 25—32, 41—48 i 73—76).
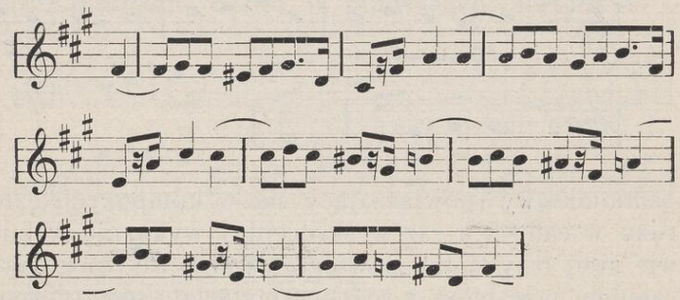
Jako dalsze przykłady wymienić należy np. Nokturn op. 32/1, Mazurek op. 24/3 i 30/2 i szereg innych.

Nie należy sądzić, by ten sposób tworzenia frazy obowiązywał w całej kompozycji, o ile znajdziemy go w temacie pierwszym. Przeciwnie — kompozycje, złożone z szeregu odcinków, a więc „melodyj", nawet i niewielkie rozmiarami mazurki, wykazują w rozmaitych swych tematach rozmaite sposoby rozwoju melodji.

Z opisanym ostatnio sposobem powtarzania motywu ze zmianami warjacyjnemi łączy się najbliżej progresja, i to zarówno w formie czystej — rzadszej — jak i z zastosowaniem warjacji — pospolitszej.

Typowym okazem rozwoju progresywnego jest główny (pierwszy) temat Mazurka op. 6/1. Jest on zarazem czystym przykładem linji melodycznej wznoszącej się ruchem prostym, a opadającej terasowato, przyczem poszczególne motywy tak jednej, jak i drugiej fazy melodji wykazują linję falistą.

334.



W dalszym rozwoju obserwujemy powtarzanie przytoczonego zdania z zastosowaniem zmian warjacyjnych. W całym zaś mazurku naprzemian następują po sobie: temat główny jako refren z tematami drugim i trzecim w typie powtarzania „dosłownego“ (s. 226). Podobnie przedstawia się Mazurek op. 24/2, 33/4, 41/2, 41/4, niektóre tematy polonezów op. 26/1, 40/2, 44, walców op. 18, 34, 42, Impromptu op. 29, i wielu innych.

Jako pośredni typ między powtarzaniem dosłownem a progresją występuje fraza, również okresowa, tworząca się przez powtarzanie motywu na różnych stopniach, jednak bez progresji. Tak naprzykład przedstawia się Walc op. 34/1 lub Preludjum op. 28/7, 28/17, 28/20 i w. i.

Pochodną progresji z zastosowaniem warjacji i powtórzenia warjacyjnego jednego motywu jest warjacja całego okresu, stanowiącego zamkniętą w sobie, skończoną melodję. Na to zjawisko zwróciłam już uwagę powyżej, mówiąc o zastosowaniu ozdobnika, jako czynnika warjacji (s. 214). Największe zastosowanie znajduje ten sposób rozwoju melodji w nokturnach (np. op. 9/1—3, op. 15/1—2, op. 27/2, op. 32/2, op. 37/1, op. 48/2, 62/1—2); obserwujemy go nadto w Berceuse op. 57, Barcaroli op. 60, Impromptu op. 36 i wielu innych. Jest on w wysokim stopniu właściwy melodyce Chopina. Wyraża się też w nim swoista technika warjacyjna kompozytora, o czem wspomniałam już wyżej, analizując element ornamentalny w melodyce chopinowskiej (s. 132 i n., 140 i n., 164, 192 i n.). Tutaj więc możemy poprzestać tylko na przypomnieniu tej sprawy, nie podając już dalszych przykładów analitycznych. Bardziej szczegółowo natomiast zająć się należy melodjami, rozwijającemi się organicznie z jednego motywu, bez zastosowania powtarzania, progresji i warjacji. Jak już wspomniałam, stanowią one grupę najbardziej charakterystyczną i, być może, najliczniejszą wśród melodyj Chopina.

Melodje tego typu najczęściej są podstawą rozwoju kompozycyj w tempie wolnem, agogicznie i rytmicznie słabo zróżniczkowanych. Stąd najobfitsze są przykłady ich w Nokturnach, wykazują je niektóre tematy Ballad i Sonat (np. Largo op. 58), wyjątkowo Walce i i. Wśród nich właśnie znajdują się melodje najbardziej „chopinowskie“, głównie dzięki ornamentalnemu pierwiastkowi, a silniej jeszcze dzięki wspomnianej już poprzednio oscylacji (s. 106). Melodje w ten sposób powstałe nie mają budowy okresowej, nie dadzą się podzielić schematami rytmicznemi na odpowiadające sobie odcinki, uzupełniające się nawzajem, pełniące w stosunku do siebie rolę poprzednika

i następnika. Melodje takie mają swój bieg, swój rozwój, swe wzniesienia i spadki, uzasadnione tylko wewnętrzną dynamiką, niezależną od żadnych zgóry powziętych założeń, jakie kierują naprzykład rozwojem linji melodycznej, rozwijającej się czyto drogą powtarzania, czy progresji, czy złączenia dwu różnych motywów na zasadzie dwutaktu i jego potęg (2, 4, 8, 16...). To też próba dzielenia ich na motywy, naprzykład w sensie systemu rytmiki i metryki H. Riemanna[1], a nawet i przeciwnych mu poglądów Th. Wiehmayera[2] — zazwyczaj zawodzi. Motywy, owe jednostki rytmicznego podziału melodji, z trudnością tylko można w melodjach takich wyosobnić, i to zazwyczaj z niebezpieczeństwem, że podział ów, jakkolwiek czyniący zadość wymaganiom pewnego systemu teoretycznego, będzie przymusem, sztucznie melodji narzuconym i niweczącym organiczną jednolitość jej rozwoju.

Rozpatrzmy dla przykładu melodję *Berceuse* (op. 57) Chopina. Dzięki ostinato basowemu, utwierdzenie jej na stałym poziomie, przedstawiające się jakgdyby „wyższa potęga“ zjawiska obserwowanego przy dosłownem powtarzaniu motywu w polimelodycznym splocie głosów, występuje tu jeszcze wyraźniej. Istotą tej kompozycji, pełnej niepospolitego uroku i czaru, jest tylko skromna czterotaktowa melodja, organicznie rozwijająca się z jednego motywu, złączona z figuratywnym motywem basu, który powtarza się bez zmiany[3] przez całą kompozycję 68 razy.

[1] System der musikalischen Rhythmik und Metrik. [2] Musikalische Rhythmik und Metrik. [3] Wahanie się między współbrzmieniem *c-ges* (kwinta) i *es-ges* (tercja), wywołane względami harmonicznemi, a także zmiany w taktach 55—68, istoty tego motywu nie modyfikują.

Fraza ta (patrz: przykład nr. 284, s. 200) przedstawia jedność melodycznego rozwoju, co więcej — 16 jej warjacyj, po niej następujących, wywodzi się kolejno z siebie w jednym, nieprzerwanym biegu, osiągając swój punkt szczytowy i opadając w codzie do tego samego poziomu, który był punktem wyjścia tematu. Możnaby powiedzieć, że cała ta kompozycja jest „cykliczna“ w dosłownem znaczeniu wyrazu, to znaczy tworząca istotnie zamknięte koło. Koncepcja jej jest więc taka sama, jak motywów wahadłowych (s. 222, 230).

Podobny typ linji melodycznej, jak temat Berceuse, przedstawiają naprzykład Nokturny z op. 9, op. 27, op. 37, op. 48/2, op. 55/2, op. 62, Impromptu op. 36 i 51, Preludja op. 28, nr. 2, 3, 4, 13, 24, Etjudy op. 10 nr. 6, 9, op. 25, nr. 1, 7, poszczególne frazy tematu głównego Ballady op. 38, Largo z Sonaty op. 58, Mazurki op. 41/1, 50/3, 63/2 i wiele innych.

Opisany ostatnio i objaśniony przykładem Berceuse typ linji melodycznej przedstawia się jako najbardziej znamienna forma rozwojowa melodji Chopina[1]. Możnaby ją nazwać typem asocjacyjnym dla uwypuklenia istoty różnicy jej w stosunku do formy okresowej, którą znów możnaby określić jako typ przeciwstawny. Wydaje mi się, że w tej różnicy mechanizmu rozwojowego dopatrywać się należy istoty przeciwieństwa między melodją tak zwaną klasyczną a romantyczną, i wogóle nowoczesną, oczywiście z wyjątkiem jazzu. Brak regularnego podziału zbliża ją raczej do melodji muzyki polifonicz-

[1] Mersmann H. (Musikaesthetik, s. 122) formułuje przeciwieństwo przebiegu i rozwoju *(Ablaufs- und Entwicklungsformen)*.

nej, np. do melodji Bacha, a oddala ją od melodji klasycznej, np. Haydna, Mozarta i i. Ostateczną jej konsekwencją jest „nieskończona melodja“ Wagnera[1].

Jako odrębną grupę melodyj Chopina typu asocjacyjnego wymienić należy melodje, będące stylizowaną gamą. Już powyżej zwróciłam na nie uwagę (s. 98, 120, 121, 151, 153, 160, 167), a podana tam szczegółowa analiza tych melodyj pozwala stwierdzić ich przynależność do scharakteryzowanego tutaj typu asocjacyjnego.

Typ przeciwstawny, którego przykładem były już melodje, tworzące się z jednego motywu drogą powtarzania z zastosowaniem warjacji i progresji (s. 232 i n.), realizuje się jeszcze wyraźniej w melodjach, powstających z dwu różnych motywów. Ogólna zasada, kierująca rozwojem melodyj tego typu, wyraża się w kontraście melodycznym, agogicznym i rytmicznym: na motyw wznoszący się odpowiada motyw opadający, na motyw o rytmice dobitnej lub ożywionej agogice, odpowiada motyw o rytmie miarowym lub agogice spokojnej, i naodwrót.

Wszystkie melodje typu przeciwstawnego mają budowę okresową. W szczegółach jednak budowa ta wykazuje w melodjach Chopina rozmaite postaci. Jako najważniejsze wymieniam:

1) frazę dwutaktową, utworzoną z dwu różnych motywów: $a + b$, przyczem dalszy rozwój melodji dokonywa się drogą powtarzania, także z zastosowaniem warjacji i progresji;

[1] To przeciwieństwo między melodyką klasyczną a melodyką Wagnera podkreśla Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts, s. 181. — Por. także Mersmann H., Musikaesthetik, s. 118.

2) okres ośmiotaktowy, w którym poprzednik tworzy się z motywu a, następnik zaś z motywu b, z zastosowaniem zmian warjacyjnych lub progresji. Warjantem tej formy jest okres, którego poprzednik zbudowany jest z dwu motywów $a + b$, następnik zaś również z dwu motywów $c + d$; jest to jakgdyby przeciwstawność drugiego stopnia.

Najliczniejsze i najbardziej charakterystyczne przykłady budowy okresowej w typie przeciwstawnym znajdujemy w Mazurkach, naprzykład op. 17/2 i 3, 24/2, 30/1 i 2, 30/4, 41/4, 50/1, 59/1, a także w Walcach. Dla przykładowego objaśnienia rozmaitych postaci melodji typu przeciwstawnego podaję analizę *Walca op. 18.* Budowa jego przedstawia się jak następuje[1]:

I.	4 takty: Wstęp	4 t.
	(:A:) 16 t. + B 16 t. + A 16 t. + B 16 t.	80 „
II.	(:C:) 16 t. + D 16 t. + C 16 t.	64 „
III.	(:E:) 16 t. + (:F 16 t. + E 16 t.:) . . .	96 „
IV.	G 16 t. + Łącznik 8 t.	24 „
V.	A 16 t. + B 16 t. + A 16 + 2 t.	50 „
VI.	*Coda*: 4 + 16 + 16 + 8 + 4 + 20 t. . .	68 „
		386 t.

Jest to budowa ściśle okresowa, przyczem poszczególne okresy wykazują rozmaitość w sposobie tworzenia się melodji z dwu różnych motywów. I tak:

$$\text{Okres } A\ (16) = (8 + 8) = (4 + 4) + (4 + 4)$$

buduje się z dwu motywów: a i b, w ten sposób, że pierwsze zdanie czterotaktowe (poprzednik) jest czterokrotnem powtórzeniem motywu a w warjacji (zwięk-

[1] Por. Leichtentritt H., Analysen I, s. 62.

szanie interwału melodycznego: $5 < 6 < 7 < 8$), zaś drugie zdanie czterotaktowe (następnik) jest progresją motywu *b*. Już w drugiem powtórzeniu tego okresu motyw *b* ulega warjacji, a w dalszym ciągu dzieje się to samo i z motywem *a*.

Okres *B* (16) = (8 + 8) = (4 + 4) + (4 + 4)

wykazuje odmienną budowę każdego z dwu czterotaktów. Pierwszy, złożony z dwu motywów, występujących naprzemian, stosuje inwersję motywu drugiego, drugi zaś czterotakt wprowadza jeszcze dwa nowe motywy. W symbolach budowa okresu *B* przedstawia się następująco: $(a + b + a + b') + (a + c + d + d)$.

Okres *C* (16) = (8 + 8) = (4 + 4) + (4 + 4)

wykazuje różnice w budowie poprzednika i następnika, a także i w budowie poszczególnych czterotaktów: pierwszy i drugi podają naprzemian motyw *a* i *b*, trzeci wyraża się symbolem: $a + b + c + b$, czwarty jest progresją motywu *d* $(d + d + d + d)$.

Okres *D* (16) = (8 + 8) = (4 + 4) + (4 + 4)

w każdym czterotakcie powtarza dwukrotnie motyw *a*, któremu przeciwstawiają się dwa względem siebie przeciwstawne motywy *b* i *c*; jest to zatem zdanie typu: $(a + a) + (b + c)$.

Okres *E* (16) = (8 + 8) = (4 + 4) + (4 + 4)

znów odmiennie buduje się z dwu motywów *a* i *b*. Pierwsze zdanie poprzednika i następnika tworzy się z motywu *a*, ruchem wznoszącym się w górę, drugie zdanie powstaje ruchem przeciwnym z motywu *b*.

Okres *F* (16) = (8 + 8) = (2 + 4 + 2) + (2 + 2 + 4)

jak widać już ze wzoru strukturalnego, wyłamuje się ze schematu ścisłej okresowości. W symbolach motywika jego jest następująca:

$$[(a + a) + b + (c + d)] + [(a + a) + e + b].$$

Okres *G* (16) = (8 + 8) = (4 + 4) + (4 + 4)

z dwutaktowej grupy, złożonej z dwu przeciwstawnych motywów *a* i *b*, buduje poprzednik i następnik ściśle okresowo.

Coda zużytkowuje przeciwstawne grupy dwutaktowe, głównie z okresu *B* i *F*, a także poszczególne motywy z poprzednich okresów, przedewszystkiem *A* i *B*, tworząc z nich i z własnego materjału motywicznego formę ściśle okresową.

Już powyższa analiza wykazuje, że rozmaitość budowy okresowej, typu przeciwstawnego, jest bardzo wielka. Odmiany formalne, poza wymienionemi wyżej (s. 238) dwiema najważniejszemi postaciami melodyj okresowych, są bardzo liczne. Dzięki temu też mimo schematyzmu formy okresowej unika kompozytor w melodjach typu przeciwstawnego monotonji, a schematyczność budowy okresowej sprowadza się tu wyłącznie tylko do jednolitości podziału metrycznego według dwutaktu i jego potęg. Dzieje się to tem bardziej, że i w melodjach o budowie okresowej posługuje się Chopin techniką warjacyjną z obfitem stosowaniem ornamentyki. Zasada rozwoju melodji, scharakteryzowana powyżej, okazuje się więc i tutaj obowiązującą.

V. TYPY MELODYKI CHOPINA

Już w rozdziałach poprzednich, szczególnie w analizie opisowej pierwiastka ornamentalnego w melodjach Chopina (s. 92—207), charakteryzując niektóre melodje, określałam ich przynależność do pewnych typów melodycznych. Zarówno bowiem różnice w materjale motywicznym i jego opracowaniu, jak i różnice w rozwoju melodji Chopina przedstawiają prawidłowości, pozwalające na wykrycie cech wspólnych, dzięki którym tak liczne i tak rozmaite melodje ułożyć się dają w grupy, złączone pokrewieństwem wewnętrznem, a mające znaczenie i charakter typu.

Ze względu na materjał i opracowanie wyróżniłam w analizie melodyj Chopina melodje czyste (pierwotne), akordowe i gamowe, ornamentalne i figuratywne; ze względu na rozwój określiłam je jako asocjacyjne i przeciwstawne. Charakterystyka ta, dokonana z różnych punktów widzenia, ma swój walor w odniesieniu do indywidualnych melodyj; nie obejmuje sobą wszakże melodyki. Wyrazem tym oznaczam sumę cech melicznych w dziełach jednego kompozytora (w naszym przypadku: Chopina), które to cechy, wchodząc w pewne z sobą związki, tworzą pewne powtarzające się formy rozwojowe, dla twórczości muzycznej badanego kompozytora znamienne. Cechą meliczną jest zarówno materjał motywiczny, jak jego

opracowanie, jak i mechanizm rozwoju formalnych jednostek melodycznych. W znaczeniu stylistycznem nie są to jednak cechy równorzędne. Indywidualny styl kompozytora wyraża się przedewszystkiem w opracowaniu i postaci rozwojowej melodyj. Jeśli więc poprzednio już ze względu na różnice w materjale wyodrębniłam naprzykład melodje akordowe (s. 106) lub gamowe (s. 108), to równocześnie podkreśliłam jako ich cechę znamienną: „stałe punkty utwierdzenia“, wyraźnie dające się śledzić również i w melodjach ornamentalnych.

Najbardziej charakterystyczną i najpospolitszą postacią melodyki Chopina jest melodyka ornamentalna. Intuicyjne ujęcie tego faktu skłoniło mnie do postawienia na czele mych badań — ornamentyki, której analiza dostarczyła dostatecznej ilości materjału postrzeżeniowego, uzasadniającego ustalenie jako jednego z typów — melodyki ornamentalnej.

Badanie analityczne ornamentyki obok rezultatów pozytywnych przyniosło jednak i rezultaty dla ornamentyki negatywne. One to rozszerzyły ramy charakterystyki melodyki chopinowskiej i pozwoliły na ustalenie innych jeszcze typów melodycznych, a to: melodyki pierwotnej oraz harmonicznej w dwu postaciach, to jest akordowej i figuratywnej.

Te trzy (względnie — cztery) typy przedstawiają się jako typy czyste, które dzięki łączeniu się z sobą wytwarzają typy mieszane, jak naprzykład: melodyka akordowo-ornamentalna i i.

Jako osobny typ melodyczny, wyraża się melodyka ornamentalna w linji melodycznej, rozwijającej się z ornamentu i dzięki ornamentowi, będącemu w niej czynnikiem energetycznym. Trafnie określa to

*

Mersmann (*Aesthetik*, s. 143) w słowach: *Nicht die ornamental belastete, sondern die ornamental bedingte Linie ist ein melodischer Typus. Sie setzt voraus, daß das Ornament nicht als aufgesetzte Verzierung betrachtet wird, welche man auch wieder fortnehmen könnte, sondern daß sie von innen heraus zur Melodie gehört.* (Typem melodycznym nie jest linja przeładowana ornamentem, lecz linja ornamentem uwarunkowana. Założeniem jej jest fakt, że ornamentu nie uważa się za ozdobę, którą możnaby usunąć, lecz że organicznie należy on do melodji.) Pogląd Mersmanna w zupełności zgadza się z moim poglądem na znaczenie ornamentu w melodyce Chopina, szczegółowo przedstawionym w rozdziałach początkowych, poświęconych zagadnieniu ornamentyki i analizie pierwiastka ornamentalnego w melodyce Chopina. Dla objaśnienia swych określeń podaje Mersmann jako najbardziej typowe przykłady melodyj ornamentalnych fragmenty z dzieł Jana Sebastjana Bacha i Wolfganga Mozarta. Do tych przykładów należałoby dodać również melodje Chopina, które uszły uwagi Mersmanna, mimo że w innych partjach swej *Musikaesthetik* niejednokrotnie wywody swe ilustruje on cytatami z dzieł Chopina. Nasuwa się również myśl, czy to zjawisko, dla twórczości melodycznej Bacha, Mozarta i Chopina tak znamienne, jakiem jest przewaga melodyki ornamentalnej, nie mogłoby służyć wytłumaczeniem dla podziwu i upodobania Chopina tak dla muzyki Bacha, jak i Mozarta? W niem również znalazłby się dalszy argument dla uzasadnienia wspomnianej wyżej (s. 108 i n.) „teorji typów“ [1].

[1] Z biografji Chopina wiadomą jest rzeczą, że w swej ocenie dzieł muzyki Chopin opierał się zawsze na swych sympatjach i antypatjach, a nie troszczył się wcale o kryterja objektywne. Liszt, który dobrze znał to usposobienie Chopina, wyraził się raz o nim: „W arcydziełach sztuki szukał jedynie tego, co odpowiadało jego naturze. Podobało mu się to tylko, co było jej bliskie. Na rzeczy jej obce prawie nie zwracał uwagi“ (R. Schumanns *Gesammelte Schriften* II, s. 440). Tem pokrewieństwem wewnętrznem, albo — innemi słowy — różnicą typów, możnaby tłumaczyć antypatję Chopina do muzyki Schumanna (por. wyżej s. 108 i n.). Ale przy tem założeniu gorące uwielbienie Schumanna dla Chopina pozostałoby zagadkową „miłością bez wzajemności“...

Melodyka ornamentalna jest melodyką typu ruchowego. Ornament jest w niej nietylko materjałem, lecz i czynnikiem kinetycznym, dzięki któremu dokonywa się rozwój melodji (s. 208). W tem leży jej istota. Wyraźniej jeszcze daje się ona ująć w przeciwstawieniu naprzykład do melodyki figuratywnej, którą możnaby określić jako typ dźwiękowy.

W analizie pierwiastka ornamentalnego dostatecznie już zwróciłam uwagę na rolę ornamentu w melodyce ornamentalnej. Ornament jako materjał melodji, i ornament jako czynnik kinetyczny, objaśnione zostały obficie przykładami. Wstrzymuje mnie to od dalszego, szczegółowego zajmowania się melodyką ornamentalną Chopina. To samo odnosi się do melodyki pierwotnej, która w postaci czystej niewielką zresztą odgrywa w dziełach Chopina rolę, występując częściej w opracowaniu ornamentalnem (s. 220—221) lub w związku polimelodycznym, o czem niżej. Szczegółową natomiast poświęcić należy uwagę melodyce harmonicznej, przejawiającej się, jak wspomniałam, w dwu formach, a to, jako melodyka akordowa i figuratywna.

Między temi dwoma typami a melodyką ornamentalną istnieje zasadnicza różnica. Harmoniczna melodyka Chopina jest ściśle związana z naturą fortepianu, możnaby powiedzieć, że jest jego wyrazem realistycznym. Natomiast melodje ornamentalne Chopina są melodjami idealizowanemi: dadzą się pomyśleć i wykonać wokalnie lub na innym instrumencie, nietylko na fortepianie. One to w ujęciu potocznem otrzymują jedynie miano prawdziwych „melodyj", podczas gdy melodyka typu harmonicznego często nasuwa wątpliwości, czy wogóle można tu mówić o „melodji", a nawet wywołuje negatywną ocenę swej „melodyczności". Zapatrywanie takie jest błędne. W każdem dziele muzycznem zawarta jest melodja, gdyż cecha meliczna jest tak samo pierwotnym czynnikiem zjawiska muzycznego, jak naprzykład i cecha rytmiczna. Zjawisko dźwiękowe, pozbawione cechy melicznej, nie byłoby wogóle muzyką. Istnieją jednak w tej cesze, jak i w zespołach cech melicznych, czyli w typach melodyki, głęboko sięgające różnice, uwarunkowane względami tak subjektywnemi, jak i objektywnemi. Szczegółowe ich rozważanie sprowadziłoby nas tutaj do zagadnień bardzo ogólnych, a oddaliłoby nas od właściwego tematu. Wracając więc do niego, zaznaczam, że melodyka typu harmonicznego zajmuje w twórczości Chopina miejsce równie ważne, i poważne, jak typ ornamentalny. Aby ująć różnicę między niemi, wystarczy porównać naprzykład Preludja (op. 28) nr. 3, 18 i 15.

Śpiewnej, ornamentalnej melodji *Preludjum Des-dur* (temat 1) przeciwstawia się w *Preludjum G-dur* połączenie ornamentalno-figuratywnej melodyki basu (lewa ręka) z akordową melodyką sopranu (prawa ręka), w *Preludjum c-moll* — melodyka figuratywna

z pierwiastkiem akordowym, w zakończeniach niektórych fraz (t. 9) i we frazach kontrastujących (t. 13, 14, 16).

Porównanie obu melodyj: basu i sopranu, w Preludjum G-dur unaocznia wyraźnie różnicę między oboma typami melodyki harmonicznej, to jest: melodyką figuratywną i akordową. Z tych dwu, melodyka figuratywna jest typem zupełnie samodzielnym i liczebnie przeważającym, podczas gdy melodyka akordowa znacznie mniejszą odgrywa rolę, częściej występując w związku z melodyką figuratywną. Obok Preludjum G-dur drugim bardzo znamiennym przykładem takiego połączenia jest *Etjuda c-moll* (op. 10/12), natomiast czystym okazem melodyki akordowej jest np. *Etjuda a-moll* (op. 25/4).

W melodyce akordowej oddziaływanie czynnika harmonicznego na czynnik melodyczny jest tak silne, że melodja niejednokrotnie traci swą własną siłę rozwojową: zawarta w stanie utajonym w rozwoju harmonicznym, wyzwala się tylko dzięki procesowi rozwojowemu harmoniki, a własne jej życie zostaje zniweczone lub bardzo silnie ograniczone. Energja kinetyczna melodyj tego typu nie tkwi już w siłach intratonalnych linji melodycznej, lecz przenosi się na siły działające w akordach, we współbrzmieniach, w harmonice. Poszczególne tony melodji przestają być wyłącznie tylko ogniwami rozwojowemi linji melodycznej, lecz przyjmują na siebie rolę zastępczą dźwięków. Jako przykład takiej melodyki podaje Mersmann (*Musikaesthetik*, s. 142) *Preludjum e-moll* Chopina (op. 28/4). Zgodzić się z tem można tylko częściowo. Wszak w tem właśnie Preludjum znajduje się obiegnik o charakterze energetycznym, a więc czynnik własnego rozwoju

melodycznego (por. wyżej s. 94). Jedynie tylko utwierdzenie tej melodji pierwotnej na funkcjach tonacji *e-moll* (por. wyżej s. 106) pozwala dopatrywać się tutaj silnej przewagi elementu harmonicznego w powstaniu linji melodycznej.

Analityczne badanie melodyj Chopina ze względu na zawartość pierwiastka ornamentalnego wykazało między innemi ścisły związek ornamentu z agogiką i rytmiką. Te trzy czynniki pozostają w stosunku odwrotnym do siebie. W miarę jak wzmaga się agogika lub gdy rytmika zyskuje przewagę, ornament schodzi do roli czynnika konstruktywnego, architektonicznego. Gdy natomiast układ sił jest przeciwny, to znaczy, gdy element melodyczny jest głównym czynnikiem, wówczas i ornament występuje na plan pierwszy: staje się zarówno materjałem, jak i czynnikiem rozwoju melodji. Podobny stosunek zachodzi między ornamentyką a harmoniką. Z chwilą gdy czynnik harmoniczny zajmować zaczyna stanowisko dominujące, rola ornamentu ulega ograniczeniu.

Ten proces przewartościowywania czynników rozwojowych melodji, przesuwanie punktu ciężkości raz w jedną, raz w drugą stronę, z zachowaniem stosunku sił, wyżej opisanego, daje się obserwować w całej twórczości melodycznej Chopina. Możnaby w tem zjawisku dopatrywać się pewnego stałego prawidła, rządzącego zarówno rozwojem poszczególnych melodyj, jak i większych dzieł, złożonych z szeregu melodyj. Ma ono zatem znaczenie czynnika formalno-konstruktywnego. Przykładem tego mogą być np. nokturny, zazwyczaj w temacie *A* przedstawiające typ melodyki ornamentalnej, a w środkowym temacie *B* — typ melodyki figuratywnej lub akordowej.

Łączenie się z sobą melodyj różnych typów dokonywa się w dziełach Chopina według ogólnie obowiązujących, naturalnych praw kontrastu. W kolejnem następstwie, melodji typu ornamentalnego lub pierwotnego przeciwstawia się melodja typu figuratywnego lub akordowego, i naodwrót. W szczególności większe dzieła wykazują wielkie bogactwo w łączeniu tych różnych typów melodyki. Gdyby zaś szło o charakterystykę seryj kompozycyj, złączonych wspólną nazwą, to chociaż i w nich spotkamy rozmaite typy melodyki, możnaby wszakże powiedzieć, że naprzykład nokturny przedstawiają typ melodyki ornamentalnej, etjudy — figuratywnej i akordowej, impromptu — figuratywnej, preludja — akordowej, figuratywnej i pierwotnej. W mazurkach trudniej byłoby melodykę objąć jednem wspólnem mianem typu, podobnie w walcach i polonezach, nie mówiąc już o dziełach takich, jak ballady, scherza, koncerty czy sonaty, które przedstawiają przykłady łączenia wszystkich wymienionych typów melodyki.

Jakkolwiek melodyka ornamentalna jest najbardziej dla Chopina znamienna, tak dalece, że melodje ornamentalne wydają się najbardziej „chopinowskiemi“, to jednak nie ona, lecz właśnie melodyka harmoniczna, figuratywna i akordowa, nasuwa szereg zagadnień nietylko wysoce interesujących, lecz także dla indywidualnego stylu kompozytora bardzo znamiennych. Melodyka ornamentalna pozwoliła na określenie ornamentu jako czynnika rozwoju melodji; melodyka harmoniczna każe rozpatrzeć wzajemny stosunek do siebie rozmaitych typów melodyki w ich współistnieniu, t. j. sprowadza nas do zagadnień polimelodyki, której poświęcimy rozdział następny.

VI. POLIMELODYKA

Po zbadaniu linji melodycznej Chopina i ustaleniu zasadniczych typów melodyki wydaje mi się rzeczą właściwszą oznaczenie zjawisk wielogłosowości w dziełach Chopina mianem „polimelodyki", niż „polifonji", jakkolwiek tym drugim terminem posługiwałam się niejednokrotnie w ciągu dokonywanej poprzednio analizy melodycznej, a także i w szkicu moim „*O polifonji Chopina*", ogłoszonym w „Kwartalniku Muzycznym" (1929, nr. 3, s. 251—259). Już i tam jednak (s. 252) wyraziłam przypuszczenie, że wyrazy „polimelodyka" i „polimelodyczny" ściślej odpowiadałyby indywidualnej postaci wielogłosowości chopinowskiej, a używanie terminów „polifonja" i „polifoniczny" wywoływało potrzebę poczynienia szeregu zastrzeżeń. Ponadto, wyróżnione w tym szkicu „typy zjawisk polifonicznych": tradycyjnych i indywidualnych, ukazały podrzędne znaczenie pierwszych, tak że zagadnienie właściwe sprowadza się tylko do współistnienia melodyj różnych typów. Uprawnia to w pełnej mierze do oznaczania tych zjawisk mianem polimelodyki.

Zjawiska polifoniczne tradycyjne, a więc takie, jak: imitacja, stosowana np. w *Sonacie c-moll* (op. 4), lub kanon w *Mazurku op. 50/3*, nuta pedałowa w *Polonezie As-dur* (op. 53) lub ostinato w *Berceuse* (op. 57), zostały już w wystarczającej mierze omówione przeze mnie

w szkicu „*O polifonji Chopina*". Tutaj więc mogą być pominięte, tem bardziej, że w dziełach Chopina spotyka się je tylko sporadycznie, że nie noszą one na sobie żadnych znamion indywidualnych, a tem samem nie są czynnikiem współdziałającym w tworzeniu melodyki Chopina, jako odrębnej cechy stylistycznej jego dzieł. Pozostają zatem do omówienia tak zwane „złudzenia polifoniczne" oraz właściwa polimelodyka, której poświęcimy uwagę na pierwszem miejscu.

Polimelodyczne są dzieła Chopina bądź w całości, bądź fragmentarycznie, w ustępach kontrastujących z zasadniczym, monomelodycznym tematem kompozycji. Najbardziej znamienna i kryjąca w sobie właściwe zagadnienia polimelodyki jest grupa pierwsza. Wymienimy w niej dla przykładu dzieła takie, jak: *Preludja* (op. 28) *nr. 1, 3, 5, 8, 11, 19, 23, 24, Nokturn op. 55/2, Etjudy op. 10 nr. 6, 8, 12; op. 25 nr. 1, 7, 11, Etjudę f-moll* (s. o.) i i. Fragmentarycznie znajdują się przykłady polimelodyki naprzykład w *Nokturnach op. 15/1, 15/2, 27/1, 62/1, 62/2*, w *Balladzie op. 52*, w *Scherzo op. 31*, w *Mazurkach op. 6/4, 24/4, 56/1—3*, w *Polonezie op. 61, Barkaroli op. 60* i wielu innych. Ograniczam się tutaj do wymienienia tylko najbardziej typowych przykładów.

W utworach polimelodycznych bardzo ważną rolę odgrywa melodyka figuratywna. Wykazała to już analiza *Preludjów nr. 1 i 8*, przedstawiona we wspomnianym szkicu „*O polifonji Chopina*". W obu tych przypadkach (por. także wyżej s. 49, 95, 97) obserwujemy połączenie melodyki figuratywnej z ornamentalną. Wspomniane natomiast na s. 246 *Preludjum nr. 3* wykazuje połączenie melodyki figuratywnej z akordową. Ponadto obserwować możemy

współistnienie i współrozwój w jednej polimelodycznej kompozycji różnych melodyj typu figuratywnego, np. w *Preludjum nr. 11* lub *19*. Szczególnym przypadkiem tego ostatniego związku jest dwugłos figuratywny w unisonie (względnie: w oktawie), reprezentowany przez *Preludjum nr. 14*, *Presto* (Finale) *Sonaty op. 35* i fragmenty innych kompozycyj. Melodyka figuratywna wchodzi zatem w związek polimelodyczny z wszystkiemi innemi typami melodyki, jakie wyróżniliśmy w dziełach Chopina.

Wyodrębnienie melodyki figuratywnej jako osobnego typu, i to mającego wcale nie podrzędne znaczenie w melodyce chopinowskiej, wymaga jeszcze zwrócenia uwagi na różnicę między melodyką figuratywną a figuracją, w pospolitem znaczeniu wyrazu, to jest akompanjamentem harmonicznym w akordach rozłożonych. Ta manjera akompanjamentu harmonicznego częsta jest również w dziełach Chopina; wystarczy wskazać *Nokturny*, np. op. 9/1, 27/1, 27/2 i t. d. Jeśli jednak figuracja przekracza ramy prostego tylko zastępowania akordów, jeśli nabiera samodzielnego znaczenia melodycznego, co dzieje się zazwyczaj przez przyłączenie się do figuracji pierwiastka ornamentalnego, wówczas już wyzwala się ona jako samodzielny czynnik melodyczny i wchodzi w związki polimelodyczne z innemi współistniejącemi z nią melodjami. Porównanie naprzykład figuratywnego akompanjamentu Nokturnu op. 9/1 z Preludjum nr. 3 pozwala ująć tę różnicę między figuracją a właściwą melodyką figuratywną.

W Nokturnie op. 9/1 melodja typu ornamentalnego rozwija się sama dzięki własnej energji kinetycznej swych motywów ornamentalnych, jest sama

w sobie całkowitą „kompozycją“ — figuracja basu stanowi tylko jej podstawę harmoniczną. Preludjum nr. 3 jest w koncepcji swej polimelodyczne, ściśle — dimelodyczne. Akordowa melodja głosu górnego powstaje w zależności od figuratywnej melodyki głosu dolnego, nawzajem ją w jej rozwoju warunkując. Czynnikiem pierwotnym jest w tym dwugłosie jednakże melodyka figuratywna, co znajduje wyraz tak we wstępie, jak i w zakończeniu, którem są cztery takty czysto figuratywnego dwugłosu w oktawach. Na pierwiastek ornamentalny tej figuratywnej melodyki już poprzednio zwróciłam uwagę (s. 105).

Nietylko jednak melodyka figuratywna wchodzi w związki polimelodyczne. Obserwujemy w tej samej funkcji także np. melodykę ornamentalną z akordową, jak w Etjudzie op. 10/6 (por. wyżej s. 106, 229—230), lub Preludjum nr. 21, i t. d.

Te same połączenia różnych typów melodyki, jakie stwierdzamy w kompozycjach w całości polimelodycznych, ukazują się również w kompozycjach, fragmentarycznie tylko przedstawiających opracowanie polimelodyczne. Przykłady ich wymieniłam już powyżej.

Analiza Preludjum nr. 1, jako polimelodyki ornamentalnej i figuratywnej, wykazała[1], że źródłem jej odrębności jest tylko charakter tej melodji składowej, która w rozpatrywanym związku polimelodycznym jest zasadnicza, twórcza, decydująca o rozwoju całej kompozycji. W danym przypadku była nią melodyka ornamentalna. Jeśli jednak zbadamy inne przykłady polimelodyki, wyżej przytoczone, np. Preludjum nr. 3, to przekonamy się, że tę rolę twórczą, rolę czynnika

[1] Wójcikówna B., O polifonji Chopina, s. 255—257.

pierwotnego, przyjmuje na siebie także melodyka figuratywna. Dzieje się to bodajże w przeważnej ilości kompozycyj polimelodycznych, przyczem — jak już zaznaczyłam — melodyka figuratywna wchodzi w związki ze wszystkiemi innemi typami w przeciwieństwie do melodyki ornamentalnej, która, łącząc się z figuratywną i akordową, wyklucza jednak współrozwój swój z melodyką pierwotną.

Jeszcze jeden szczegół, odnoszący się do melodyki figuratywnej, wymaga osobnego podkreślenia. Jest to jej stosunek do melodyki pierwotnej. Wskażę tutaj na Preludjum nr. 14 (por. wyżej s. 103). Jest ono dwugłosem figuratywnym w oktawie, czystym okazem melodyki dźwiękowej. Mimo jednostajnego rytmu, a więc zupełnego zniweczenia napięć rytmicznych, jako czynnika rozwoju, na korzyść napięć harmonicznych, ukrytych w melodyce figuratywnej, o rozwoju kompozycji rozstrzyga nietylko sama melodyka figuratywna, lecz także tworząca się wtórnie z jej tonów najwyższych melodja pierwotna. Siła jej jest tak wielka, że ona właśnie wybija się tutaj na plan pierwszy, jako właściwy element melodyczny Preludjum, jakkolwiek nie jest zapisana jako melodja osobnego „głosu“. Jest to jeden jeszcze charakterystyczny szczegół polimelodyki chopinowskiej: brak równouprawnienia głosów, tak istotnego dla polifonji w znaczeniu wokalnem, przeniesionej wtórnie na muzykę instrumentalną. Widzimy, że jedna melodja może tworzyć z siebie drugą, odmiennego od niej typu, i naodwrót, bardzo często pozorne dwa głosy, dwie melodje, zrastają się w jedną linję melodyczną. Takie fragmentarycznie pojawiające się „głosy“ stwarzają właśnie owe wspomniane już złudzenia polifoniczne.

Są one wyrazem silnej przewagi elementu melodycznego nad innemi w twórczości Chopina. Poprzestając na wymienieniu przypadków najbardziej znamiennych, wskazuję Barkarolę (op. 60) i pokrewne z nią Nokturny op. 62 (nr. 1/2), których zbadanie z tego właśnie punktu widzenia daje idealny niemal obraz „melodyczności“ Chopina. Istota jej leży w sile interwałowych napięć melodycznych i harmonicznych. Z jednej strony napięcia interwałowe melodji głównej, a raczej początkowej, są impulsem ruchu i rozwoju. Z drugiej — napięcia interwałów harmonicznych przekształcają się w napięcia melodyczne, wytwarzając obok melodji początkowej inne jeszcze „melodje“. W ten sposób powstaje „polimelodyka“ w której każdy fragmentarycznie zjawiający się „głos“ samodzielny, każdy nawet interwał jest „melodją“.

Względy techniczne nie pozwalają mi na zacytowanie dłuższego przykładu analitycznego. Analiza „optyczna“, jaką zawsze daje obraz nutowy, nie umożliwiłaby zresztą przedstawienia całego bogactwa polimelodycznych fragmentów z dzieł Chopina. Stąd też pochodzą wielkie trudności graficzne, na które natrafiają wydawcy, pragnąc obrazem nutowym wyrazić treść dźwiękową; w tem również leży przyczyna przeróżnych „nonsensów“ zapisywania, o których już wyżej wspomniałam (s. 227 i n.). Jedynie analiza słuchowa wymienionych wyżej dzieł Chopina, szczególnie z późniejszego okresu jego twórczości, przy nastawieniu psychicznem zgodnem z tokiem rozważań dotychczasowych może pozwolić na wniknięcie w istotę polimelodyki Chopina i na ujęcie jej cech odrębnych.

VII. PERSPEKTYWY HISTORYCZNO-PORÓWNAWCZE

W toku rozważań dotychczasowych, tak w części analitycznej, jak i syntetycznej, rozmyślnie pominięte zostały niemal zupełnie uwagi porównawcze. Zależało mi bowiem na tem, by przez ścisłe ograniczenie zakresu badania umożliwić skoncentrowanie uwagi na jego przedmiocie, a tem samem stworzyć podstawę do wyrazistego opisania zjawisk melodycznych Chopina i do głębszego wniknięcia w ich odrębną istotę. Nie znaczy to jednak wcale, by ten fenomenologiczny kąt widzenia negował wartość porównań historycznych lub też je wykluczał. Przeciwnie. Właśnie dopiero rezultaty badań, opartych na założeniach fenomenologicznych, dać mogą realną podstawę do ocenienia zbadanych zjawisk w perspektywie historycznej i ekologicznej, i zapobiegają opieraniu porównań na wrażeniu ogólnem.

Aby zjawiska melodyki chopinowskiej, rozważane dotychczas w zupełnem prawie odosobnieniu, umiejscowić „w czasie i przestrzeni", uwzględnić należy porównawczo tak momenty historyczne, jak i ekologiczne. Zarówno bowiem i tradycyjna kultura wykształcenia muzycznego, i środowisko, w którem Chopin wzrastał i żył, mogły przekazać mu pewien zasób zwrotów melodycznych, które — czyto *in crudo*, czy w postaci

oczyszczonej i wysubtelnionej jego genjuszem twórczym — wejść mogły do jego „słownictwa" melodycznego. Porównanie takie pozwoli dopiero w całej pełni na uwypuklenie stylistycznej odrębności melodyki Chopina[1].

Jak wiadomo z biografji, Żywny, pierwszy nauczyciel Chopina, kształcił go w tradycjach niemieckich. Stąd z wielkiem prawdopodobieństwem przypuszczać można, że już we wczesnem dzieciństwie zapoznał się Chopin ze sztuką Bacha i klasyków wiedeńskich, przedewszystkiem Mozarta. Mogłoby to znaleźć potwierdzenie w głębokiem uwielbieniu Chopina dla Bacha i Mozarta, któremu niejednokrotnie dawał wyraz, a także w jego własnym programie nauczania, w którym i Bach i Mozart uwzględnieni byli na pierwszem miejscu[2]. W latach uczniowskich poznawał Chopin również kompozycje epigonów klasycznej szkoły, takich jak Gyrowetz (1763—1850), Hummel (1778—1837), Ries (1784—1838) i i. Do tego dołączyć należy kierunek techniczny, reprezentowany przez mistrzów techniki i pedagogów, jak Clementi (1746—1832), Cramer (1771—1858), Hummel, Czerny (1791—1857), dalej — kierunek wirtuozowski Hummla, Fielda (1782—1837), Kalkbrennera (1788—1849), Moscheles a (1794 — 1870), Herza (1803 — 1888), Hillera (1811—1885), Thalberga (1812—1871), a także Paganiniego (1782—1840) i Liszta (1811—1886), wreszcie kierunek romantyczny, przedewszystkiem dzieła Webera (1786—1826). Jeszcze w latach chłopięcych

[1] Na konieczność porównawczego zbadania dzieł Chopina zwrócił już dawno uwagę A. Chybiński; por. Hoesick F., Chopin (wyd. 1), III s. 545. [2] Niecks F., Fr. Chopin II, s. 117 i n., 189 i n.

grywał Chopin koncerty Gyrowetza i Moschelesa; jeszcze w Warszawie, przed wyjazdem do Paryża, słyszał Hummla i Paganiniego, a występy ich nie minęły bez wrażenia, co znalazło wyraz w korespondencji; w owych latach młodzieńczych poznał również opery Webera. Dla pełnego obrazu wrażeń muzycznych, jakie Chopin odbierał już w dzieciństwie i wczesnej młodości, nie można pominąć milczeniem muzyki salonowej i tanecznej, uprawianej w Warszawie bardzo żywo, ani muzyki operowej włoskiej, a nakoniec z naciskiem podkreślić należy muzykę ludową polską, którą Chopin od kolebki słyszał w swem otoczeniu, a którą miał sposobność poznawać u źródła w czasie pobytu na wsi mazowieckiej i kujawskiej, gdzie niejednokrotnie spędzał wakacje.

Wszystkie te rodzaje muzyki, działając na wrażliwą duszę dziecięcą i młodzieńczą, kształtowały w niej ogólne zarysy twórczego ustosunkowania się do świata tonów, jako objektywnego materjału sztuki kompozytorskiej. Żaden jednak z tych wpływów nie był dość silny, by zdołał narzucić rozwijającemu się kompozytorowi jakieś szablony formy. Stworzył sobie sam własne formy, nie przejmując nic w postaci gotowej ani z tradycji historycznej, ani z otoczenia. Z form tradycyjnych — pozostały tylko tytuły. To samo powiedzieć można i o formach tanecznych. I jedne, i drugie, naznaczone genjuszem Chopina, podniesione zostały do jego wielkości indywidualnej, stały się posłusznem w ręku jego narzędziem, nie będąc nigdy więzami, które mogłyby twórczość jego w czemkolwiek krępować.

Jeżeli skupimy uwagę na melodyce Chopina, ukaże ona wyraźniej niż jakakolwiek inna cecha jego dzieł twórczą odrębność kompozytora. W dwu zasadniczych typach tej melodyki, ornamentalnym i figuratywnym, znajdą się niewątpliwie analogje do tych postaci melodycznych, które charakteryzują wspomniane wyżej kierunki stylistyczne; znajdą się nawet wyraźne podobieństwa czy reminiscencje[1]; nie zmieniają one jednak faktu, że zarówno w samej inwencji melodycznej, jak i w formach rozwojowych melodji, Chopin zachowuje zupełną samodzielność, najwcześniejszym swym dziełom nadając już odrębną fizjognomję melodyczną.

Melodykę ornamentalną i figuratywną Chopina porównać można jedynie z melodyką Mozarta i Bacha. Ornament, który przestaje być ozdobnikiem, a natomiast nabiera znaczenia tworzywa tematycznego, jest tem ogniwem pośredniczącem między melodyką Bacha i Mozarta a melodyką Chopina[2]. Podobnie i melodyka figuratywna, w której figury nie są tylko zastępstwem akordów, lecz samodzielnem tworzywem melodycznem, zdolnem nawet do wytwarzania nowych melodyj w zespole polimelodycznym[3], przedstawia analogiczne formy rozwojowe w dziełach tych trzech kompozytorów. Ornamentalizm Fielda czy muzyki operowej włoskiej, figuracje Kalkbrennera czy Moschelesa — to świat zupełnie różny, nie wykazujący bliższych, wewnętrznych pokrewieństw z melodyką Chopina. Podobieństwa, jakie tu się wykryć dadzą, najlepiej służą właśnie do uwypuklenia różnic.

[1] Por. Bronarski L., O kilku reminiscencjach Chopina. Kwartalnik Muzyczny 5, s. 25 i n. [2] Por. Mersmann H., Musikaesthetik, s. 143 i n. [3] Por. wyżej s. 254, a także Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts, s. 333 i n.

*

W przeciwieństwie do wpływów środowiska artystycznego, które pozostały zaledwie na powierzchni, wpływy muzyki ludowej polskiej sięgnęły w głąb, dając tworzywo twórczości melodycznej Chopina. A jakkolwiek melodyj ludowych w postaci surowej bodajże nie odkrywamy w dziełach Chopina (poza sporadycznemi wypadkami umyślnego cytowania), to jednak melodyka jego jest nawskróś polska, bo wyrosła z gruntu muzyki narodu.

Indywidualność melodyczna Chopina zaznacza się dobitnie od pierwszych jego dzieł. Dla przykładu rozpatrzeć można *Rondo op. 5 (à la Mazur)*, które już w całej pełni jest jej obrazem. Niecks (*Fr. Chopin* I, s. 56) pisze o niem: *Wer würde ihn* (Chopin) *nicht wiedererkennen an dem unbeschreiblich süßen, einschmeichelnden Fluß der Töne, den schlangenartigen Windungen der melodischen Linie, den breit auseinander gelegten Akkorden, den chromatischen Fortschreitungen...* (Któż nie poznałby Chopina po tym niewypowiedzianie słodkim, pieściwym biegu tonów, po wężowych skrętach linji melodycznej, po szeroko rozłożonych akordach, po chromatycznych postępach...). Tłumacząc ten obraz poetycki na język konkretny, stwierdzić można istotnie, iż w owem Rondzie postaci motywów są dla melodyki Chopina typowe, równie jak i rozwój fraz. Ornament (zwłaszcza w związku z chromatyką) ma tu rolę materjału tematycznego i rolę energetyczną; frazy melodyczne, z niego i dzięki niemu powstające, oddalają się od swych „punktów utwierdzenia“ i znów ku nim powracają; rozwój ich dokonywa się przeto zgodnie ze scharakteryzowaną wyżej prawidłowością ogólną (s. 105 i n.),

jaką można było zaobserwować na podstawie analizy pierwiastka ornamentalnego w melodyce Chopina.

Stwierdzenie faktu, że już najwcześniejsze melodje Chopina wykazują te same rysy charakterystyczne, co i melodje z późniejszych lat jego twórczości, nie jest równoznaczne z twierdzeniem, jakoby Chopin wogóle nie wykazywał żadnej ewolucji w swej twórczości. Ewolucja ta jednak silniej zaznacza się w innych cechach jego dzieł i w ich zespołach, aniżeli w melodyce oddzielnie rozpatrywanej. Dotyczy ona przedewszystkiem ogólnej struktury formalnej, harmoniki i poetyckich pierwiastków muzycznych, rozwijających się na niekorzyść pierwiastków wirtuozowskich, ściśle formalnych, dość silnie jeszcze przenikających młodzieńcze dzieła Chopina.

Wszyscy niemal biografowie Chopina wspominają o jego sympatjach i antypatjach artystycznych, stawiając wśród wyróżnianych sympatją na pierwszem miejscu — po Bachu i Mozarcie — Hummla, obok niego zaś Moschelesa i Fielda. Tym trzem kompozytorom poświęcić więc należy uwagę, by móc określić stosunek ich twórczości do dzieł Chopina.

Jak już zaznaczyłam (s. 258), Chopin poznał Hummla jako wirtuoza w Warszawie w r. 1828. Następnie spotkał się z nim i nawiązał na nowo serdeczną znajomość w Wiedniu w r. 1830. Kompozycje Hummla grywał Chopin od lat chłopięcych, a później i uczniom swoim obowiązkowo studjowanie ich zalecał. Szczegóły te notują prawie wszystkie biografje (np. Niecks, Hœsick i i.), zaznaczając przytem wyraźny wpływ Hummla na kompozycje Chopina, zwłaszcza na jego koncerty. W. H. Hadow (*Oxford History of Music* V, s. 305) ogranicza się natomiast do uwagi,

że Hummel pierwszy nauczył Chopina, „co w rzeczywistości znaczy gra na fortepianie“. Zapatrywanie to wydaje mi się bardziej zbliżone do prawdy, niż sądy o wyraźnym wpływie Hummla na kompozycje Chopina. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że Hummel kompozycjami swemi niejedną dorzucił cegiełkę pod fundament nowoczesnego stylu fortepianowego. Zwraca na to uwagę O. Bie (*Das Klavier*, s. 204), nazywając Hummla wprost „wynalazcą nowoczesnego komponowania fortepianowego“. Wyrażało się ono w pełnem wyzyskaniu wszystkich efektów dźwiękowych fortepianu, posiadającego już mechanizm młotkowy i obejmującego 7 oktaw. Widzimy to np. w *Fantazji op. 18* Hummla, która i swą harmoniką, i przeciwstawnem wyzyskaniem rejestrów głosowych fortepianu nowoczesnego żywo przypomina Schumanna, a może silniej jeszcze Brahmsa. Te zapewne cechy stylu Hummla miał na myśli Hadow, zestawiając Hummla z Chopinem. Poza temi inowacjami, w całej swej twórczości przedstawia się Hummel jako wierny uczeń Mozarta. Talentem swym nie dorównywa genjuszowi mistrza, to też element ornamentalny i figuratywny często wybijają się u niego na plan pierwszy, stając się celem same w sobie.

Tem różni się Hummel wybitnie od Mozarta. Musi się jednak uwzględnić fakt, że Hummel, tkwiąc z jednej strony w technice kompozytorskiej i stylu klasycznym, z drugiej — występuje jako wirtuoz, jeden z pierwszych prekursorów kierunku wirtuozowskiego, który rozkwitnąć miał i dosięgnąć zenitu w osobach Kalkbrennera, Moschelesa, Herza, Thalberga, a nadewszystko Liszta.

W melodyce Chopina wpływ Hummla wyraża się tylko dzięki jego pokrewieństwu z Mozartem, i w ostateczności sprowadza się do ornamentalizmu Mozarta. Natomiast pierwiastek wirtuozowski, objawiający się przedewszystkiem w figuracjach i efektach dźwiękowych, zaznacza się tylko w najwcześniejszych kompozycjach Chopina; w późniejszych — wirtuoz w zupełności ustępuje miejsca poecie.

Jeszcze jeden bardzo ważny wzgląd decydować mógł o zainteresowaniu Chopina dla Hummla. Były to jego studja fortepianowe (np. *24 Préludes op. 67*), a nadewszystko szkoła fortepianowa, zawierająca nieprzebrane mnóstwo problemów techniki fortepianowej[1]. Jak wiadomo, Chopin już w ośmnastym roku życia skomponował pierwsze etjudy — jak się wyrażał — „na swój sposób“, wydane później w op. 10 i op. 25. A jakkolwiek impulsem do ich powstania mogły być i dzieła Clementiego, Cramera, Czernego, i „nowy rodzaj“ techniki Paganiniego, to jednak owo szczególne sympatyzowanie z Hummlem mogło również pewien wpływ wywrzeć na zwrócenie się Chopina ku technicznym zagadnieniom gry fortepianowej.

Silniejsze napozór zbliżenie niż do dzieł Hummla wykryć można między dziełami Chopina a Moscheles, tego „romantyka przeszłości“, jak nazwał go Robert Schumann (*Gesammelte Schriften* I, s. 114). Moscheles w dziełach swych istotnie łączy pierwiastki przeszłości z pierwszemi kiełkami rzeczy przyszłych. Podobnie jak Hummel, i on z jednej strony tkwi jeszcze w klasycyzmie, z drugiej jednak sięga w romantyzm. O ile jednak Hummel tworzył nowe pod-

[1] Bie O., Das Klavier, s. 204 i n.

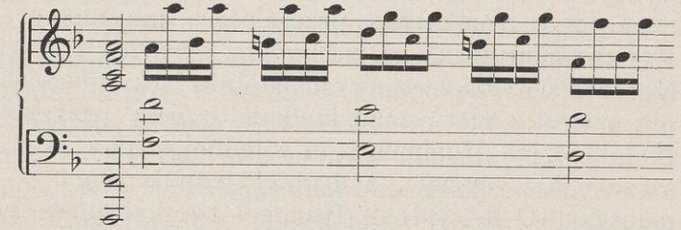
stawy techniki fortepianowej, o tyle Moscheles daje już w swych dziełach rzeczy charakterystyczne, wprowadzając do muzyki pierwiastek poetycki i malarski. Wyrazem tego są jego *Etjudy charakterystyczne op. 95,* zaopatrzone w tytuły programowe. Ze względu na melodykę Chopina, z dzieł Moschelesa najbardziej interesujące są *Etjudy op. 70* i *Preludja op. 73.* Podobieństwa, jakie w tych kompozycjach wykrywamy, porównując je z dziełami Chopina, ukazują jednak najdobitniej olbrzymią przepaść, dzielącą genjusz Chopina od wirtuozowskiego talentu Moschelesa.

Na podobieństwa a zarazem różnice między sposobem tworzenia Chopina i Moschelesa zwrócił świeżo uwagę Z. Jachimecki w swej francuskiej monografji (*Chopin,* s. 110—111), porównując Etjudę op. 10/2 Chopina z Etjudą op. 70/3 Moschelesa[1]. Obok tych dwu zestawić można jeszcze z sobą np. *Etjudę op. 70/2* Moschelesa i *Etjudę op. 25/4* Chopina, a nadto *Preludjum op. 73/12* i *73/22* Moschelesa z *Etjudami op. 25/9* i *25/4* Chopina.
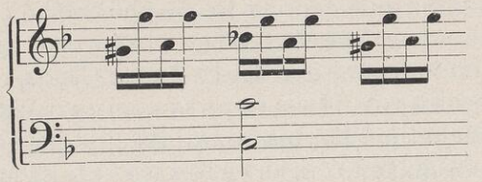
Dla przykładu porównajmy z sobą następujące fragmenty:

Moscheles op. 73/12

335.
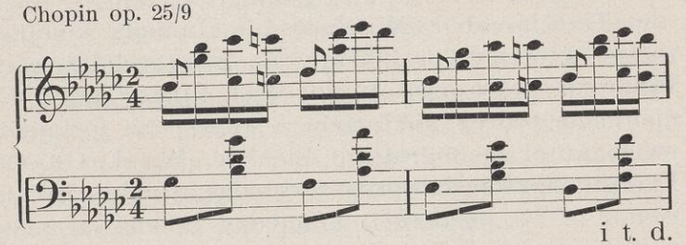


[1] To samo zauważył już H. Bülow; por. Huneker J., Chopin, der Mensch, der Künstler, s. 125.



i t. d.

Chopin op. 25/9

336.



i t. d.

Znajdujemy tu dostateczne potwierdzenie wyrażonych powyżej zapatrywań. Podobieństwa między Moschelesem a Chopinem są zupełnie zewnętrzne, ograniczają się tylko do podobnego rysunku w zasadniczym motywie kompozycji. I w tym przypadku powtarza się to samo, co w cytowanej przez Jachimeckiego etjudzie. Podczas gdy Chopin z motywu, pokrewnego z motywem Preludjum Moschelesa, stwarza etjudę, będącą nietylko doskonałem studjum technicznem, lecz także genjalnem dziełem sztuki, w kompozycji Moschelesa do motywu owego przyłączają się niezwiązane z nim niczem figuracje, poczem następuje mechaniczne zupełnie przeniesienie go w rejestr basowy, zakończone kadencją akordową.

Nie jest tu moim zamiarem ani celem stwierdzanie, czy wspomniane pomysły melodyczne, podobne u Chopina i Moschelesa, są reminiscencjami jednego lub drugiego kompozytora, czy powstały niezależnie

od siebie. Wykazują one jednak to, co podkreślić pragnęłam, a mianowicie zupełną niezależność mechanizmu rozwojowego melodyki Chopina od wpływów otoczenia artystycznego. Wszędzie i zawsze melodje Chopina rozwijają się „na swój sposób", nie mówiąc już o niezależności samej inwencji melodycznej Chopina.

Trzecim obok Moschelesa i Hummla kompozytorem, któremu przypisuje się powszechnie wielki wpływ na twórczość Chopina, jest Field, uczeń Clementiego, twórca nokturnów i koncertów fortepianowych. Autor monografji o Fieldzie, W. H. Grattan Flood, nazywa go wprost „wynalazcą nokturnu" *(inventor of the nocturne)*, a między innemi przytacza następującą opinję jednego ze współczesnych Fieldowi pisarzy: *He has no adopted system and is of no school: neither the school of Dussek, nor of Clementi, nor of Steibelt: Field is Field — a school of his own.* (Nie przyjął on żadnego systemu ani nie należy do żadnej szkoły: ani Dusseka, ani Clementiego, ani Steibelta: Field jest Fieldem — sam jest swoją własną szkołą.) To zdanie z całą słusznością możnaby odnieść do Chopina. I Chopin też żadnego nie przyjął systemu, ani do żadnej szkoły nie należy: ani Hummel, ani Moscheles, ani Field nie mogliby zaliczyć go do grona swych uczniów. W szczególności — pokrewieństwo Chopina z Fieldem ogranicza się do rzeczy najzupełniej zewnętrznych: do nazwy nokturnu i nielicznych szczegółów technicznych, np. do figuracji harmonicznej akompanjamentu nokturnów lub pewnych zwrotów ornamentalnych, które jednak o istocie melodyki nokturnów chopinowskich wcale nie decydują.

Znaczenie ornamentu w melodyce Chopina jest całkiem inne, niż w melodyce Fielda.

Stosunkiem Chopina do Fielda zajmują się wszyscy autorowie monografij chopinowskich[1]. W tym wypadku zdania są mniej więcej zgodne z wyrażonem wyżej zapatrywaniem na jakość tak zwanego wpływu Fielda na Chopina. Już pierwszy Liszt w rozprawie z r. 1859: *John Field und seine Nocturnes* (Gesammelte Schriften IV, s. 261—271) trafnie scharakteryzował stosunek Fielda do Chopina, pisząc między innemi, że „lot genjuszu Chopina sięga wyżej, niż jego poprzednika" i że „treść i forma nokturnów Chopina przewyższa wszystko, co pod nazwą nokturnu opublikowano", że jest „niedościgniona"...

Wspominają niektórzy autorowie monografij chopinowskich o tem, że trzy pierwsze nokturny op. 9, a także wcześniejszy od nich, wydany pośmiertnie op. 72, wyraźnie noszą na sobie ślady wpływu Fielda, i to nawet w samej melodyce. Zapatrywanie takie jednak wydaje mi się nieuzasadnionem. Opiera się ono niewątpliwie na ogólnem wrażeniu, któremu brak podstaw ścisłej analizy porównawczej w zakresie melodyki Chopina i Fielda, ogólnikowość zaś tego sądu utrudnia, niestety, a nawet wręcz uniemożliwia przeciwstawienie mu rzeczowych argumentów przeciwnych. Aby móc je podać, musi się wpierw owo twierdzenie o zależności Chopina od melodyki Fielda napełnić treścią hipotetyczną.
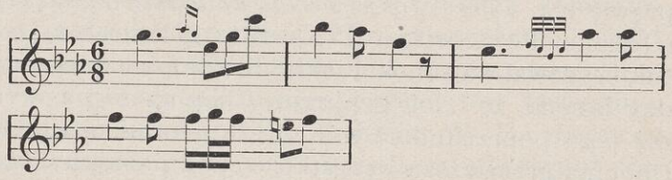
Jak przypuszczać można, twierdzenie powyższe odnosi się do *Nokturnu op. 9/2* Chopina i *Nokturnu*

[1] Np. Szulc, Tarnowski, Kleczyński, Opieński, Jachimecki; Niecks, Huneker, Hadden; Ganche, Poirée, Valetta, Weissmann, Leichtentritt i i.; patrz: Skorowidz bibljograficzny.

nr. 9 Fielda (wydanie Petersa). Oba w Es-dur, tych samych mniej więcej rozmiarów, Chopina — 34 taktów Andante 12/8, Fielda — 61 taktów Andantino 6/8, oba z akompanjamentem akordowym. Już sam jednak zasadniczy temat obu nokturnów wyraźnie ujawnia różnice między melodyką Chopina i Fielda.

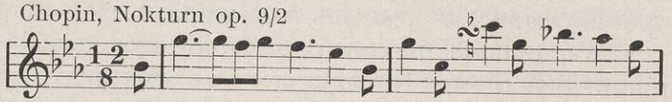
Field, Nokturn nr. 9

337.



Chopin, Nokturn op. 9/2
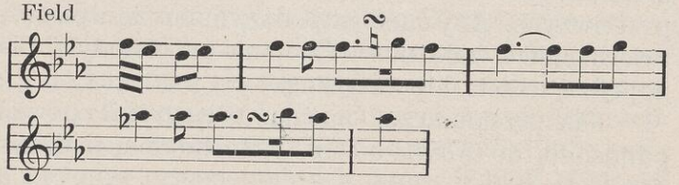
338.



Od pierwszego taktu, w melodji Chopina słyszy się i czuje ów „wysoki lot“, jak go poetycko określił Liszt; melodja Fielda odrazu legitymuje kompozytora jako „pseudo-klasyka o włoskiem zabarwieniu“ [1]. Jeszcze wyraźniej występuje różnica między indywidualnością melodyki Chopina i Fielda, gdy porówna się następujące fragmenty z dalszego ciągu obu wspomnianych nokturnów.

Field

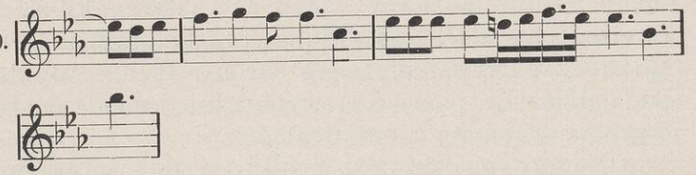
339.



[1] Jachimecki Z., Fr. Chopin, Rys życia i twórczości, s. 61. Por. też: Poirée E., Chopin, s. 88.

Chopin

340.



Przypadkowa zgodność kilku tonów o podobieństwie wcale tu nie rozstrzyga. U Fielda — z motywu tego powstaje progresja, która jednak nie prowadzi do szczytowego punktu melodji (jak to w podobnych wypadkach bywa w melodjach Chopina), lecz po przyłączeniu się innych motywów, organicznie z nią niezwiązanych, powraca po regularnej ośmiotaktowej frazie do powtórzenia pierwotnego motywu. Obiegniki, w progresji tej zawarte, mają znaczenie czysto zdobnicze. U Chopina natomiast motyw pokrewny z motywem Fielda i snująca się z niego dzięki elementowi ornamentalnemu (wibrato i obiegnik stylizowany) fraza są momentem skupienia sił przed skokiem oktawowym (b^1-b^2), który w tym ustępie (takt 8—12) jest szczytowym punktem rozwoju melodycznego. Na osobną uwagę zasługuje w pierwszym takcie Nokturnu Fielda (przykład 337) podwójna przednutka przed tonem *es*. Zawiera ona jego kwartę i tercję. Takiej formy ornamentalnej w melodyce Chopina nigdzie niema. Chopin używa tylko toczka, przebiegającego od tercji do tonu głównego. Gdyby więc pierwszy takt Fielda wyszedł był z pod pióra Chopina, to zawierałby powtórzenie tonu *g* w przednutce podwójnej *g-f*, uchodzącej do *es*, albo też, co byłoby bardziej zgodne ze stylistyką Chopina, przed tonem *es* znajdowałaby się tylko pojedyńcza przednutka *f*.

Podobnych przykładów jak powyższe dwa nokturny Es-dur możnaby zacytować jeszcze kilka. Potwierdziłyby one dosadnie wyrażone przez Opieńskiego zapatrywanie, że ze strony Fielda najsilniej podziałała na poetycką wyobraźnię młodzieńczego Chopina — nazwa nokturnu...[1]

Negatywne również wyniki co do wpływów na melodykę Chopina daje porównanie jej z błyskotliwym stylem wirtuozów, Kalkbrennera, „króla fortepianu", Thalberga i Herza. Jeśli nawet zgodzimy się z tem, że w młodzieńczych kompozycjach Chopina, przedewszystkiem w obu koncertach, element wirtuozowski występuje dość jeszcze silnie, to jednak i tu nie znajdujemy żadnych analogij w melodyce z kompozycjami wymienionych pianistów. W niezliczonych wprost fantazjach i warjacjach na tematy z popularnych wówczas oper włoskich, pierwiastek błyskotliwy, wirtuozowski, wyraża się w przeróżnych figuracjach i biegnikach gamowych, które wcale nie są czynnikiem twórczym melodji. Są one tylko efektem technicznym, dla muzycznej strony owych dzieł nie mającym znaczenia konstruktywnego, lecz przeciwnie — często destruktywne. Inaczej rzecz się ma w dziełach Chopina, nawet i w tych najwcześniejszych. Trudno byłoby znaleźć w nich takty zbędne. Każda figuracja, każdy biegnik, każda koloratura — włączona jest organicznie w muzyczny plan konstruktywny całej kompozycji. W kompozycjach wirtuozów natomiast nietylko takty, ale i całe ustępy, przeznaczone wyłącznie dla popisania się techniczną sprawnością wykonawcy, możnaby opuścić nietylko bez

[1] Chopin, s. 140.

szkody, lecz nawet może i z korzyścią dla muzycznej strony tych dzieł.

Podobnie jak kompozycje wirtuozowskie, tak i modne w pierwszych dziesiątkach dziewiętnastego stulecia kompozycje salonowe, czerpiące swe pomysły w przeważnej mierze z popularnych oper włoskich, a brak własnej treści pokrywające łatwemi efektami figuracji — pozostały bez wpływu na melodykę Chopina. To samo odnosi się i do muzyki tanecznej. Jakkolwiek słuszne jest dopatrywanie się związków między wczesnym polonezem Chopina a popularnemi polonezami Ogińskiego, Elsnera, Kurpińskiego; stwierdzanie analogij z Weberem; doszukiwanie się śladów Schuberta w walcach, — to jednak analogje, jakie tu się wykryć dadzą, odnosić się mogą do konstrukcji formalnej, do sposobów techniki komponowania fortepianowego, nie dotyczą jednak melodyki, w której Chopin zachował zupełną od nich niezależność.

Bardzo ważną natomiast rzeczą jest rozpatrzenie wpływu operowej muzyki włoskiej (Cherubiniego, Spontiniego, Rossiniego, Belliniego) na melodykę Chopina, w szczególności wpływu Belliniego. Wiadomo z biografij (np. Niecks, Hœsick i i.), jak bardzo lubił Chopin opery włoskie. Znał je już z czasów warszawskich, a później i w czasach paryskich ustawicznie miewał sposobność ich słuchania. Wiadomo również, jak bliski i serdeczny stosunek łączył go z Bellinim. Czy jednak te okoliczności są wystarczającym powodem, aby w melodyce Chopina dopatrywać się „italjanizmu", aby twierdzić, że „wpływ muzyki italskiej na Chopina jest nietylko bardzo silny,

lecz nawet przeważający", jak to czyni J. Chantavoine w rozprawie: *L'italianisme de Chopin?*[1]

Za dzieło nawskróś włoskie uważa Chantavoine *Barkarolę* Chopina, doszukując się poza tem „italjanizmu" w szeregu innych kompozycyj (s. 168, 169), wyrażając nawet zapatrywanie, że niema w tej muzyce „ani jednego elementu istotnego", który nie byłby „naznaczony" wpływem włoskim. Dopatruje się go zarówno w melodyce, zwłaszcza w ornamentyce, jak i w harmonice. Tę zdecydowaną opinję osłabia jednak Chantavoine pod koniec swej rozprawy stwierdzeniem, że „wrażliwość Chopina była zbyt oryginalna, aby mogła nie zmodyfikować do gruntu soków, które ją żywiły, i które asymilowała", wskutek czego wpływ włoski nie jest w niej już niczem więcej, jak *un parfum lointain...*

Także inni monografowie tu i ówdzie wspominają o wpływie włoskim w melodyce Chopina. Poirée (Chopin, s. 94) nazywa Barkarolę *„très italienne"*. Bidou (Chopin, s. 33) już o Rondzie op. 5 wyraża się, że melodja jego ma charakter *„un peu à l'italienne"*. Jachimecki (Chopin, tekst polski), zaprzeczając, jakoby Larghetto z Koncertu op. 11 było włoskie, gdyż w ówczesnej muzyce operowej (Spontini, Cherubini, Rossini) nie znajdują się przykłady, na których Chopin mógłby się był oprzeć (s. 110), i zwalczając gorąco wyrażenie d'Indy'ego o „płaskich italjanizmach" w muzyce Chopina (s. 119), nazywa jednak Barkarolę „ekstraktem z ducha popularnej piosenki weneckiej" (s. 126); w wydaniu francuskiem swej monografji (s. 191—193) cytuje nadto zapatrywanie M. Ravela, który o tematach Barkaroli mówi, że są *„tout italien"*, a o Chopinie wyraża się jako o *„grand slave, italien d'éducation"*.

[1] Musiciens et poètes, s. 161—171.

Bardziej ostrożny w kwestji domniemanego „italjanizmu" Chopina jest Ganche (Chopin, s. 133—134), który przestrzega, by z sympatji Chopina dla Belliniego nie wysnuwać wniosków o wpływie Belliniego na twórczość Chopina, a wręcz negatywnie wobec poglądów italjanizujących muzykę Chopina zachowują się Valetta a także Huneker, pisząc wyraźnie, że barkarola jest „bardziej polska niż włoska"[1].

Źródłem tych wszystkich zapatrywań na wpływ włoskiej muzyki operowej w melodyce Chopina jest niewątpliwie Schumann, który w krytyce *Sonaty op. 35* Chopina (Gesammelte Schriften II, s. 12—15) pisze, jakoby Chopin oddalał się w niej od narodowej melodyki polskiej, a sięgał (ponad Niemcami) ku Italji, przyczem przyjaźń Chopina z Bellinim nie pozostała zapewne bez wpływu na jego twórczość artystyczną[2].

Jak z powyższych cytatów, przykładowo zebranych, widać, sprawa „italjanizmu Chopina" nie jest definitywnie określona, ani nawet dokładnie zbadana. Chwiejność opinji, jaką wyczytać można naprzykład z pracy Chantavoine'a lub Jachimeckiego, najlepiej tego dowodzi. W szczególności, jeśli idzie o *Barkarolę*, to poglądy, „italjanizujące" to arcydzieło Chopina, mają zapewne swe źródło w rozpowszechnionej wśród

[1] Mezzotints in Modern Music, s. 172. [2] Bronarski L. w rozprawie: Stosunek Schumanna do twórczości Chopina (cz. III, Kwartalnik Muzyczny I/4, s. 400) omawiając to zapatrywanie Schumanna, słusznie zauważa, że Chopin nawet tam, gdzie „italjanizuje", nie przestaje być oryginalnym, a co za tem idzie: pozostaje Polakiem.

muzykografów skłonności do poetyckiego, literackiego interpretowania wszelkiej wogóle muzyki, nawet i Chopina. Zapomina się przytem o bardzo znamiennych wynurzeniach Chopina w liście do Woyciechowskiego z 12 grudnia 1831 r., które dowodzą, jak sceptycznie zapatrywał się Chopin na subjektywną interpretację swych dzieł. O recenzencie *Warjacyj op. 2* pisze Chopin między innemi:

„Tłumaczy, że to nie są warjacje jak każde inne, tylko że to jest fantastyczne *tableau*. Na drugą warjację mówi, że Don Juan z Leporellem biega, na trzecią, że ściska Zerlinę, a Masetto w lewej ręce się gniewa, a Adagio piąty takt powiada, że Don Juan całuje Zerlinę w Des-dur!... Dziwna naprawdę imaginacja...“ [1]

To zapatrywanie młodzieńczego podówczas Chopina dowodzi głębokiego poczucia czystości sztuki muzycznej. Trudno też byłoby przypuszczać, by Chopin miał w późniejszych latach stosunek swój do niej zmienić. Że tak się nie stało, o tem wnosić można choćby na podstawie tytułów, któremi Chopin dzieła swe zaopatrywał. Pozostały one do końca tytułami „formalnemi“, wolnemi od literackości i malarskości, mimo że w chwili Chopinowi współczesnej oba te pierwiastki tak silnie już zaczęły wdzierać się do muzyki i nawskróś ją przenikać. Wystarczy wspomnieć dzieła fortepianowe Schumanna. A choćby nawet prawdziwy był chopinowski rzekomo aforyzm: *Rien de plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée* [2], to jednak trudno się spodziewać, aby krytyk zdołał odgadnąć ową *arrière-pensée* Chopina: w jej miejsce

[1] Por. Bronarski L., Stosunek Schumanna do twórczości Chopina. Kwartalnik Muzyczny I/3, s. 263. [2] Por. Jachimecki Z., Chopin, Rys życia i twórczości, s. 65.

wkłada co najwyżej subjektywną, swoją własną, a zatem zupełnie dowolną interpretację.

Wracając do *Barkaroli* Chopina zaznaczam, że przypisywany jej charakter włoski jest złudzeniem, wtórnie przeniesionem na tę kompozycję z treści literackiej i malarskiej, powstałej pod sugestją tytułu. Dlaczegoż bowiem nikt ze zwolenników „italjanizmu“ nie dopatruje się wpływu włoskiego np. w *Nokturnach op. 62*, pokrewnych w tylu szczegółach melodycznych z *Barkarolą op. 60* (s. 255)? Gdybyśmy nawet przypuścili, że wpływ ten na twórczości melodycznej Chopina zaważył (śpiewność chopinowskich melodyj ornamentalnych, w tempie powolnem, wykazuje pewne podobieństwa do operowej kantyleny Belliniego) — to jednak żadne dzieło Chopina ze względu na swą melodykę nie może być nazwane „włoskiem“. Co więcej, nie można nawet wskazać melodyj poszczególnych, ani ich fragmentów, któreby ten charakter wykazywały. Jak w stosunku do wszelkich innych wpływów tradycji i otoczenia, o których wyżej była mowa, tak i tu Chopin zachował zupełną niezależność w melodyce, przekształcając wszelkie pierwiastki obce na swą własną modłę i poddając je pod przewagę elementu melodyki polskiej, dominującego w całej jego twórczości.

Najtrafniej określa stosunek Chopina do Belliniego (a zatem do muzyki operowej włoskiej) Niecks (I 295, II 125), tłumacząc sympatję Chopina dla Belliniego pokrewieństwem ich indywidualności, i znajduje w tem potwierdzenie wspomnianej już wyżej opinji Liszta (s. 245), że dla Chopina istniało i wchodziło w rachubę tylko to, co z naturą jego było pokrewne. Wyrażone ponadto przez Niecksa zapatrywanie, że w tem zbliżeniu obu twórców współdziałał rów-

*

nież pokrewny charakter narodowy włoski i polski, wymagałoby bliższego uzasadnienia. Niemniej ów „charakter narodowy", w przeniesieniu na muzykę ludową obu narodów, pozwala na intuicyjne wyczucie pewnych pokrewieństw. Czy istnieją one rzeczywiście, jakie były drogi infiltracji elementów melodycznych romańskich i słowiańskich, tego w obecnym momencie powiedzieć nie można, nawet hipotetycznie, wobec braku syntetycznych opracowań etnografji muzycznej włoskiej i polskiej. Może kiedyś muzykologja porównawcza zdoła to zagadnienie postawić w sposób naukowy i dać naukowe jego rozwiązanie.

Dla historycznego określenia stanowiska Chopina więcej problemów nasuwa stosunek jego do przyszłości, niż do przeszłości, a więc zbadanie dalszych ogniw łańcucha rozwojowego, który od niego wziął początek. Silna indywidualność Chopina nie wytworzyła „szkoły" w tym sensie, w jakim mówi się np. o szkołach niderlandzkich czy wiedeńskich. W dziedzinie melodyki sprzeciwiał się temu jej charakter narodowy, który dla obcych musiał pozostać obcym, niemniej wyzwolił w nich własne pierwiastki rasowe. Przykładem tego może być E. Grieg i muzyka rosyjska, w której jednak, dzięki pokrewieństwu rasowemu, raczej doszukiwać się można bezpośrednich wpływów Chopina, nawet i w melodyce. Inne natomiast cechy twórczości Chopina, zwłaszcza harmonika i odrębny styl fortepianowy, odbiły się silnie w dziełach nietylko współczesnych Chopinowi twórców, jak F. Hiller, St. Heller, F. Liszt i i., lecz także stały się podwaliną rozwoju całej „nowej sztuki" XIX stulecia.

VIII. UWAGI O PIERWIASTKU LUDOWYM W MELODYCE CHOPINA

„*Wiesz, ile chciałem i poczęści doszedłem do czucia naszej narodowej muzyki*" — te słowa Chopina, zawarte w liście do Tytusa Woyciechowskiego, pisanym z Paryża 25 stycznia 1831 roku, najlepiej charakteryzują stosunek Chopina do muzyki ludowej polskiej. Wielokrotnie powtarzane przez chopinografów, stały się też wystarczającą przesłanką do słusznego wniosku, jakim jest opinja niemal powszechna w literaturze, że muzyka Chopina jest wyidealizowaną muzyką narodową. Chopin bowiem — poza nielicznemi wyjątkami, jak np. w *Fantazji op. 13* — dosłownie tematów ludowych nie powtarza, a jednak dzięki owemu „czuciu" nadaje swym oryginalnym tematom charakter narodowy, przez Polaków intuicyjnie ujmowany jako swojski, przez cudzoziemców — jako egzotyczny, polski.

Zdają sobie wszyscy sprawę z tego, jak silnie odczuł Chopin ducha muzyki narodowej, i jak doskonały wyraz dał mu w swoich dziełach. Już Liszt powiedział, że jest w nich „serce Polski" *(le cœur de la Pologne est là)*. Ganche jeszcze dobitnie to podkreśla, pisząc: *Chopin a eu un seul culte, la Pologne; il n'a pas écrit une ligne de musique qui ne vienne d'une pensée ou d'influence nationale.* (Chopin miał

jeden tylko kult — kult Polski, nie napisał ani jednego wiersza muzycznego, który nie pochodziłby z myśli narodowej lub z wpływów narodowych[1].) Podobnie czynią to i inni cudzoziemcy, nie mówiąc już o polskich interpretatorach narodowego charakteru muzyki Chopina, którzy wyrazili swój pogląd na tę sprawę w słowach tak podniosłych i pięknych, jak Przybyszewski, Jabłczyński, Żeleński, Noskowski, Tretiak[2], a także Tarnowski, Paderewski[3] i Opieński. Ostatni poświęca cały pierwszy rozdział swej monografji analizie pojęć muzyki ludowej i narodowej, zestawiając w głębokiej a subtelnej paraleli stosunek Mickiewicza i Chopina do źródeł twórczości narodowej, i wzajemny ich stosunek do siebie.

Mimo wszystko jednak sprawa polskiego charakteru muzyki Chopina nie została dotąd postawiona jako zagadnienie naukowe ani rozwiązana w sposób naukowy. Jak trudne to jest zadanie, tego dowodzi nietylko negatywne ustosunkowanie się dotychczasowych badań muzykologicznych wobec owego zagadnienia, lecz także opinje takie, jak np. Niecksa, który mówi, że w muzyce Chopina „raczej duch niż forma“ wywodzi się z muzyki narodowej[4].

Powyższe zapatrywanie nie wytrzymuje krytyki. „Ducha“ od „formy“ w muzyce oddzielić nie można. Każdy „duch“ wyraża się tylko zapomocą swej własnej „formy“, istnieć bez niej nie może, i nie istnieje. A do jego zrozumienia droga jedyna prowadzi przez formę. Świadom był tego już nawet romantyk Schumann, który w jednym ze swych aforyzmów powiedział: *Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden*[1]. (Dopiero wtedy, gdy forma stanie ci się zupełnie jasną, i duch będzie dla ciebie jasny).

[1] Dans le souvenir de Frédéric Chopin: Le génie de Fr. Ch. et la Pologne, s. 38. [2] Por. Hoesick F., Chopin (wyd. 1) t. II, s. 741—742. [3] Mowy na obchodzie setnej rocznicy urodzin Chopina; por. Obchód... s. 189—193 i s. 195—202. [4] Fr. Chopin II, s. 239.

Zdając sobie sprawę z trudności określenia, w czem leży istota narodowego charakteru muzyki Chopina, tenże sam Niecks (s. 236 i n.) ogranicza się do wymienienia kilku szczegółów charakterystycznych w melodyce, jak sekunda i kwarta zwiększona, septyma wielka, skoki tercjowe po kilku sekunkach i t. d., których źródła dopatruje się w melodyce polskiej pieśni ludowej. Wymienieniem tych samych szczegółów zadowala się Schucht[2], który jednak zaznacza, że nie samo pojawianie się tych interwałów w melodji, lecz szczególne ich związki, a nadto bardzo wielka liczebność tych właśnie interwałów i zwrotów melodycznych decyduje o polskim charakterze melodyki Chopina. Takie same bowiem interwały znajdą się i gdzie indziej, u innych kompozytorów, nie nadają jednak ich dziełom cech polskości, gdyż nie tworzą takich połączeń, jakie są w melodyce Chopina, ani nie występują tak często. W zwróceniu uwagi na te dwa momenty: stałość i częstość związków, wytwarzanych przez charakterystyczne interwały melodji, Schucht zbliża się już do naukowego ujęcia zagadnienia polskości melodyki Chopina. Podkreśla również silnie znaczenie rytmiki ludowej polskiej.

Pewne systematyczne ujęcie samego zagadnienia podaje W. H. Hadow[3], a za nim J. C. Hadden[4]. Wskazują oni na trzy drogi wpływów muzyki ludowej pol-

[1] Gesammelte Schriften II, s. 170. [2] Fr. Chopin, s. 49 i n. [3] Studies in modern Music II, s. 152 i n. [4] Fr. Chopin, s. 210—211.

skiej na twórczość Chopina: 1) forma w znaczeniu szerszem (np. mazurek), 2) budowa melodji z jednego lub dwu motywów, 3) tonacje ludowe. Kwestje te wszakże nie zostały przez żadnego z obu wspomnianych autorów wyczerpująco zbadane, ani twierdzenia ich niepoparte przykładami analitycznemi z dzieł Chopina.

Zarówno znaczenie formy, jak tonacyj ludowych i pewnych charakterystycznych kroków interwałowych wymienia jedna z najnowszych prac, poświęconych Chopinowi, mianowicie E. W. SCHALLENBERG w rozprawie „*Chopin en Polen*“ [1] (Chopin i Polska).

Bardziej konkretne są uwagi Z. JACHIMECKIEGO [2], który w poszczególnych kompozycjach wskazuje interwały charakterystyczne dla muzyki ludowej polskiej — np. kwarta lidyjska w Mazurku B-dur z r. 1825, i op. 24/1, tonacja lidyjska w Mazurku F-dur (op. 68/3) i op. 56/1, seksta miksolidyjska w Mazurku op. 6/2, półton frygijski w op. 41/1 i t. d. Podobnie W. THUGUTTÓWNA [3] wymienia tetrachord dorycki i frygijski, będące materjałem melodycznym mazurków op. 41/1 i 24/2.

Analityczne badania wykrywać już zaczynają w sposób objektywny — jak widać z powyższych cytatów przykładowych — szereg charakterystycznych elementów, pokrewnych między melodyką Chopina a melodyką ludową polską. Badania te wskazują drogi, jakiemi będzie musiała pójść w przy-

[1] Studiën over Frédéric Chopin, s. 1—93; poza tem Schallenberg zajmuje się psychologiczną analizą indywidualności Chopina na tle charakterystyki polskiej psychologji zbiorowej. [2] Fr. Chopin, Rys życia i twórczości, s. 50, 51, 52, 55. [3] Przyczynek do analizy Mazurków Chopina, s. 6—8.

szłości muzykologja polska, aby sformułować zagadnienie polskości w muzyce Chopina i dać jego naukowe rozwiązanie. Narazie — do spełnienia tego zadania brak jeszcze dostatecznych studjów przedwstępnych [1].

Wszystkie wspomniane tu prace, poświęcone badaniu muzyki Chopina, a także długi szereg dzieł z tego samego zakresu tutaj niewymienionych, musiały z natury rzeczy, jako monografje ogólne, traktować zagadnienie ludowości, względnie polskości w muzyce Chopina jedynie mimochodem. Stąd też, mimo wielu nietylko pięknych, ale i głębokich w intuicyjnem ujęciu kwestji słów, zagadnienie to, jako zagadnienie naukowe, właściwie nie istniało. Zwróciła już na to uwagę H. WINDAKIEWICZOWA w swej pracy o wzorach ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina (s. 4). Jest to jedyne dotąd w literaturze chopinowskiej studjum, które problem swój formułuje i rozwiązuje w sposób naukowy [2].

Dla zbadania melodyki Chopina rezultaty pracy H. WINDAKIEWICZOWEJ są niezmiernie wartościowe. Przynoszą one szereg spostrzeżeń, odnoszących się do form rozwojowych melodji chopinowskiej. Wszystkie typy zdań, wyróżnione tam na

[1] W r. b. wygłosił w Genewie i Bernie dr. Ludwik Bronarski odczyt o folklorze w muzyce Chopina, dotychczas jeszcze drukiem nieogłoszony. Uwagi dr. Bronarskiego o tonacjach ludowych nietylko w mazurkach, lecz i w innych dziełach Chopina, a także uwagi o charakterystycznych szczegółach rytmiki i formy, zakomunikowane mi łaskawie listownie, dorzucają wiele nowego materjału do zbadania problemu tutaj omawianego. [2] Rozprawę tę omówiłam w artykule „O literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej“, Warszawa 1929, Kwartalnik Muzyczny 4, s. 412—428.

podstawie porównania melodyj Chopina z melodjami ludowemi, przedstawiają odmiany tej formy rozwojowej, którą wyżej określiłam jako typ przeciwstawny (s. 237 i n.). „Wzór kotwiczy“ (s. 17) charakteryzuje H. Windakiewiczowa jako „ciągły powrót i oparcie się na dźwięku rozpoczynającym“. Na tę cechę w budowie motywów i fraz wielokrotnie zwracałam uwagę w ciągu analitycznego badania melodyj Chopina, podkreślając jej pierwszorzędne znaczenie w stylistyce chopinowskiej. Także i „wzór wahadłowy“ H. Windakiewiczowej (s. 18—19) w badaniu mojem, choć wychodzącem z innych założeń, dał się wyodrębnić.

Punkty styczne między mojem badaniem, obejmującem całość melodyki Chopina, a badaniem H. Windakiewiczowej, zamkniętem w granicach zagadnienia „wzorów ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina“ można już obecnie z sobą zestawić. Ze złączenia tego wynika, że „wzory ludowej muzyki polskiej“, jeśli idzie o mechanizm rozwojowy melodji, dadzą się zaobserwować nietylko w mazurkach, lecz i w innych melodjach Chopina. Jedna zatem część zagadnienia, mianowicie: związek budowy melodji Chopina z budową ludowych pieśni polskich zyskuje wyraźne już sformułowanie w rezultatach pracy H. Windakiewiczowej i mojej.

Szereg innych kwestyj dziś jeszcze wyświetlić się nie da. Brak im bowiem koniecznego tu zbadania polskiej muzyki ludowej. Do tych kwestyj zaliczam przedewszystkiem sprawę tonacyj ludowych i sprawę charakterystycznych interwałów, o których wyżej już wspomniałam. Do ich rozwiązania zbliżamy się od zewnątrz. Jako cechę wspólną w melodyce Chopina i ludowej polskiej możemy już wskazać dzisiaj —

dzięki badaniom H. Windakiewiczowej — te same sposoby tworzenia fraz z jednego, dwu czy trzech motywów. W mechanizmie rozwojowym zatem pokrewieństwo Chopina z muzyką ludową polską da się już wyraźnie na przykładach stwierdzić. Idzie obecnie tylko o wykazanie, jakie są te motywy Chopina, w czem leży ich pokrewieństwo z muzyką ludową, sprawiające, że frazy z nich powstałe, są nietylko w swej formie rozwojowej, ale i w postaci tonalnej — polskie. Zagadnienie to rozwiąże dopiero w przyszłości muzykologja polska, gdy w porównawczem studjum polskiej muzyki ludowej uda się jej ze skarbca naszej pieśni ludowej wyodrębnić i określić metodami naukowemi te cechy, które po oddzieleniu naleciałości obcych uznać będzie trzeba, jako rasowe cechy melodji polskiej.

Na jedną znamienną cechę melodyki mazurków Chopina zwracano niejednokrotnie uwagę, obok wspomnianych już kroków interwałowych, tonacyj ludowych i t. d. Jest nią t r i o l a. Drobny ten napozór szczegół melodyczno-rytmiczny jest ważnym bardzo elementem stylistycznym w melodyce Chopina. Występując w dwu postaciach, jako toczek i jako mordent, tworzy bowiem stałe związki melodyczne, bardzo często się powtarzające, a tem samem rozstrzygające o pewnych stałych formach rozwojowych i postaciach linji melodycznej. Triolę tę wskazałam już wyżej, w związku z omówieniem mordentu, jako elementu ornamentalnego w melodyce Chopina, a także w analizie poszczególnych kompozycyj [1]. W szczegółowem zbadaniu związków, w jakie triola ta wchodzi, oraz roli, jaką w melodyce Chopina spełnia [2],

[1] Por. wyżej s. 54 i n., i *passim*. [2] Wójcik-Keuprulian B., O trioli w mazurkach Chopina. Księga Pamiątkowa ku czci prof. dr. Adolfa Chybińskiego. Kraków 1930.

okazało się, że związek jej z melodyką ludową polską jest bezpośredni i bardzo intensywny. Triola ta jest oczywiście szczegółem drobnym, niemniej wielce charakterystycznym i dla postaci melodyj Chopina wcale nieobojętnym.

Jak już zaznaczyłam, syntetyczne przedstawienie polskości w melodyce Chopina nie jest jeszcze dzisiaj możliwe. Niemniej sądzę, że dany tutaj przegląd zagadnień, które czekają naukowego postawienia i rozwiązania, przyczyni się może w drobnej bodaj mierze do zwrócenia uwagi na ich doniosłość i wzbudzi dla nich zainteresowanie wśród muzykologów polskich. Wszechstronne zbadanie polskiej muzyki ludowej i określenie jej znaczenia dla twórczości Chopina, która była pierwszem, twórczem ogniwem tak dziś już potężnego w całym świecie „nacjonalizmu muzycznego", będzie wielkim czynem muzykologji polskiej, którego nikt inny za nas spełnić nie zdoła i spełnić — nie powinien.

ŹRÓDŁA MUZYCZNE

Bach J. S., 2- und 3-stimmige Inventionen. U.-E.
— Kleine Präludien und Fugen. U.-E.
— Wohltemperiertes Klavier I—II. U.-E.
— Französische Suiten. U.-E.
— Englische Suiten I—II. U.-E.
— Partiten I—II. U.-E.
Bellini V., Norma. Klavier-Auszug. Ed. Pet.
— Nachtwandlerin. Klavier-Auszug. Ed. Pet.
Chopin F., Pianoforte-Werke I—XIV. C. Mikuli. Leipzig, Fr. Kistner
— Sämtliche Werke I—IV. R. Pugno. U.-E.
— Sämtliche Werke. H. Scholtz. Ed. Pet.
— Pianoforte-Werke. C. Reinecke. Breitkopf & Härtel
— Sämtliche Werke. E. Mertke. Steingräber-Verlag
Clementi M., Gradus ad Parnassum I—III. Breitkopf & Härtel
— Sonatinen op. 36, 37, 38. Edition Breitkopf
— Ausgewählte Sonaten und Tonstücke I—III. Edition Breitkopf
— Tonleiter Studien. Edition Breitkopf
Czerny C., Schule der Verzierungen. A. Cranz
Field J., Nocturnes. Ed.-Pet.
— Concert As-dur. Ed.-Pet.
Herz H., Exercices et Préludes, op. 21. Breitkopf & Härtel
— 2 Ballades op. 117. B. Schott
— Cavatine favorite op. 148. Ed. Gutheil
— Marche nationale op. 166. Ed. Gutheil
— La Californienne op. 167. Ed. Gutheil
— L'Ecume de Mer op. 168. Ed. Gutheil
— La Cristallique op. 175. Ed. Gutheil

Herz H., La Tapada op. 171. Ed. Gutheil
— Camelia, Valse brillante op. 181. B. Schott
— Rêverie Nocturne op. 194. Ed. Gutheil
— Polonaise favorite de l'Opera: Linda di Chamounix. Ed. Gutheil
Hiller F., Sonate op. 22. N. Simrock
— Sonate op. 47. J. Schuberth & Co.
— Schlummerlied, Ballade, Duettino, Lied, Perpetuum mobile, Präludium op. 66. Ed. Schott
— Concert op. 69. Ed. Cranz
— Sonate op. 78. F. E. C. Leuckart
— Tambourin. Capriccio op. 160. C. F. W. Siegel
— Inventionen op. 163. B. Senff
Hummel J. N., Sonates et Morceaux de Piano I—III. U.-E.
— Klavierwerke I—II. Breitkopf & Härtel
Kalkbrenner F., 24 Etudes op. 20. Fr. Kistner
— Grande Sonate op. 28. Fr. Kistner
— Trois Andante op. 54. Breitkopf & Härtel
— 24 Preludi op. 88. Ed. Ricordi
— 12 Etüden op. 108. Kistner Ed.
— Variations brillantes op. 112. Fr. Kistner
— La Rêve op. 113. Fr. Kistner
— Etudes op. 126. U.-E.
— Clavier-Etuden op. 143. Coll. Litolff, Fr. Kistner
Liszt F., Années de Pèlerinage: I. Suisse, II. Italie, III. Venezia e Napoli. Ed. Schott
— Mephisto-Walzer, Harmonies poétiques, Consolations. Ed. Schott
— Ungarische Rhapsodien I—II. Ed. Schott
— Sonate h-moll, 2 Balladen, 2 Legenden, 2 Polonaisen. Ed. Schott
— Spanische Rhapsodie, Liebesträume, Apparitions, Berceuse, Valse-Impromptu, Grand Galop chromatique, Fantasie und Fuge über B-A-C-H. Ed. Schott
— 12 Etüden, Konzert-Etüden. Ed. Schott
— 3 Caprices-Valses. Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung
— Paganini-Etüden. Coll. Litolff
— Soirées de Vienne. Coll. Litolff

Liszt F., Konzert Es-dur, Konzert A-dur, Phantasie über ungarische Volksmelodien. Ed. Breitkopf
— Concerto pathétique. Edition Breitkopf
Moscheles I., Große Sonate op. 41. C. Haslinger
— Gesellschaftskonzert op. 45. Ed. Schott
— Grande Sonate op. 47. Cranz
— Sonate mélancolique op. 49. Schlesinger
— Clavier-Konzert op. 58. Coll. Litolff
— Concert op. 64. C. Haslinger
— La petite Babillarde, Rondeau op. 66. Fr. Kistner
— Etudes op. 70. Ed. Gallet
— Rondeau op. 71. Fr. Kistner
— 50 Praeludien op. 73. Coll. Litolff
— La Gaieté op. 85. Fr. Kistner
— Concert phantastique op. 90. C. Haslinger
— Charakteristische Studien op. 95. Ed. Steingräber
— Quatre grandes Etudes op. 111. Fr. Kistner
Mozart W. A., Sämtliche Sonaten. U.-E.
— Sämtliche Stücke (Rondos, etc.). U.-E.
— Variationen. U.-E.
— Konzerte. U.-E.
— Don-Juan. Klavierauszug. U.-E.
Ries F., Konzert cis-moll op. 55. Breitkopf & Härtel
— Variations brillantes op. 51. N. Simrock
— Première Polonaise op. 41. J. André
Rossini G., Der Barbier von Sevilla. Klavierauszug. Ed. Pet.
Schubert F., Walzer, Tänze. U.-E.
Thalberg S., Viola-Mélodie. Ed. Gutheil
— Romance variée. Ed. Gutheil
— Presto agitato. Johansen
— Etude Es-dur. Johansen
— 12 Valses op. 4. Ed. Diabelli & Co.
— 2 Nocturnes op. 16. T. Haslinger
— 2 Airs russes op. 17. Ed. Gutheil
— Les Huguenots. Fantaisie op. 20. Ed. Gutheil
— 3 Nocturnes op. 21. Breitkopf & Härtel
— Grande Fantaisie op. 22. Breitkopf & Härtel
— 12 Etüden op. 26. Breitkopf & Härtel
— Nocturne op. 28. P. Mechetti

THALBERG S., Scherzo op. 31. Schlesinger
— Andante op. 32. Ed. Gutheil
— Moise, Fantaisie op. 33. Ed. Gutheil
— La Cadence op. 36/1, Mi manca la voce op. 36/3. Ed. Gutheil
— Romance et Etude op. 38. Ed. Cranz
— Grande Fantaisie op. 42. B. Schott
— Thème original et Etude op. 45. A. Cranz
— 2 Nocturnes op. 46. A. Cranz
— Grandes Valses brillantes op. 47. Fr. Kistner
— Fantaisie op. 52. A. Cranz
— Decameron op. 57. Breitkopf & Härtel
— Marche funèbre op. 59. P. Mechetti
WEBER C. M., Oeuvres complètes pour Piano. C. F. Peters
— Sonaten. U.-E.
ponadto *passim:* Beethoven, Mendelssohn, Schumann, St. Heller i i.

SKOROWIDZ BIBLJOGRAFICZNY

ADLER G., Der Stil in der Musik. Leipzig 1911, Breitkopf & Härtel
ARGER J., Les Agréments et le Rythme. Paris 1917, Rouart, Lerolle & Cie.
AUERBACH F., Tonkunst und bildende Kunst. Jena 1924. Gustav Fischer
BACH K. PH. E., Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Leipzig 1908, C. F. Kahnt
BENNET J., Frederic Chopin. London, Novello & Co.
BEYSCHLAG A., Die Ornamentik der Musik. Leipzig 1908, Breitkopf & Härtel
BIDOU H., Chopin. Paris 1925, F. Alcan
BIE O., Das Klavier. Berlin 1921, P. Cassirer
BRONARSKI L., W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Chopina. Warszawa 1928. Kwartalnik Muzyczny 1
— Stosunek Schumanna do twórczości Chopina. Warszawa 1929. Kwartalnik Muzyczny 3—4
— O kilku reminiscencjach Chopina. Warszawa 1929. Kwartalnik Muzyczny 5
CAPELLEN G., Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Leipzig 1904, C. F. Kahnt
— Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle. Leipzig 1917, C. F. Kahnt
— Harmonielehre. Leipzig 1908, C. F. Kahnt
CHANTAVOINE J., Musiciens et Poètes. Paris 1912, F. Alcan
CLOSSON E., Esthétique Musicale. Bruxelles 1921, Th. Lombaerts
COMBARIEU J., Histoire de la Musique, I—III. Paryż 1919, A. Colin
DANNREUTHER E., Musical Ornamentation, I—II. London, Novello & Co.
DESSAUER H., John Field, sein Leben und seine Werke. Langensalza 1912, H. Beyer

Dunn J. P., Ornamentation in the Works of Frederick Chopin. London 1921, Novello & Co.
Durand E., Traité complet d'Harmonie. Paris, A. Leduc & Cie.
Emmanuel M., Histoire de la Langue musicale, I—II. Paris 1911, H. Laurens
Ehrlich H., Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Leipzig, Steingräber
— Die Ornamentik in Beethovens Klavierwerken. Leipzig, Steingräber
Flood W. H. Grattan, John Field of Dublin inventor of the Nocturne. Dublin 1920, M. Lester
Ganche E., Fr. Chopin. Paris 1921, Mercure de France
— Dans le souvenir de F. Chopin. Paris 1925, Mercure de France
Gevaert F. A., Traité d'Harmonie. Paris 1907, Lemoine & Cie.
Gillington M. C., A day with Chopin. London, Hodder & Stoughton
Gilson P., Traité d'Harmonie I—III. Bruxelles 1919, A. Cranz
Goldschmidt V., Materialien zur Musiklehre. Heidelberg 1924, C. Winter
Guttry A., Chopin. Gesammelte Briefe. München 1928, G. Müller
Hadden C. J., Chopin. London 1921, J. M. Dent & Sons
Hadow W. H., Studies in modern Music. London 1913, Seeley, Service & Co.
— Oxford History of Music V. Oxford 1904, Clarendon Press
Harding H. A., Musical Ornaments. London, Weekes & Co.
Helmholtz H., Die Lehre von den Tonempfindungen. 5. Aufl. Braunschweig 1896, Fr. Vieweg
Hoesick F., Chopin. Życie i twórczość. I—III, Warszawa 1910—1911, Fr. Hoesick; 2 wydanie I—II, Warszawa 1927, Fr. Hoesick
Hoffmann E., Das Wesen der Melodie. Berlin 1924, M. Hesse
Huneker J., Chopin. München 1921, G. Müller; Poznań-Lwów 1922, Wydawnictwo Polskie
— Mezzotints in modern Music. London 1913, W. Reeves
Hutschenruyter W., Chopin. s'Gravenhage 1926, J. Ph. Kruseman
d'Indy V., Cours de Composition musicale I—II. Paris 1912, A. Durand
Jachimecki Z., Chopin. Kraków 1927, Drukarnia Narodowa
— Frédéric Chopin et son oeuvre. Paris 1930, Delagrave

Jonson G. C. Ashton, A Handbook to Chopin's Works. London, W. Reeves
Karasowski M., Fryderyk Chopin. Życie — Listy — Dzieła. I—II. Warszawa 1882, Gebethner & Wolff
— Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe. Berlin 1877, Ries & Erler
Karłowicz M., Pamiątki po Chopinie. Warszawa 1904, J. Fiszer
Keller H., Die musikalische Artikulation. Stuttgart 1925, Schultheiss
Kleczyński J., O wykonywaniu dzieł Chopina. Warszawa 1879
Kœchlin Ch., Traité de l'Harmonie I, III. Paris 1928, M. Eschig
Kurth E., Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern 1917, M. Drechsel
— Die romantische Harmonik. Bern 1920, M. Drechsel
Lach R., Studien zur Entwicklung der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913, C. F. Kahnt
Lalo Ch., Esthétique musicale. Paris 1908, F. Alcan
Leichtentritt H., Chopin. 2. Aufl. Berlin 1920, Schlesingersche Verlagsanstalt
— Analyse von Chopin's Klavierwerken I—II. Berlin 1920/21, M. Hesse
Liszt F., Friedrich Chopin. Gesammelte Schriften I. Leipzig 1880, Breitkopf & Härtel
— John Field und seine Nocturnes. Gesammelte Schriften IV. Leipzig 1882, Breitkopf & Härtel
Mersmann H., Versuch einer Phänomenologie der Musik. Leipzig 1923, Zeitschrift für Musikwissenschaft V, 4/5
— Angewandte Musikaesthetik. Berlin 1926, M. Hesse
Meyer W., Charakterbilder grosser Tonmeister: Chopin. Bielefeld & Leipzig 1920, Velhagen & Klasing
Neri A., Degli Abbellimenti musicali. Padova, Guiglielmo Zanibon
Niecks F., Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker I—II. Leipzig 1890, F. E. C. Leuckart
Nohl H., Stil und Weltanschauung. Jena 1920, E. Diederichs
Obchód Setnej Rocznicy Urodzin Chopina. Lwów 1912, Zienkowicz & Chęciński
Opieński H., Chopin. Lwów 1909, Towarzystwo Nauczycieli Szkół Wyższych; wydanie 2 — Lwów 1925, Książnica-Atlas

Parry C. H. H., The evolution of the art of Music. London 1920, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
Poirée E., Chopin. Paris, H. Laurens
Pole W., The Philosophy of Music. 6 ed. London 1924, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
Poliński A., Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów 1907, Towarzystwo Nauczycieli Szkół Wyższych
Pourtalès G., Chopin. Paris 1927, Librairie Gallimard
— Der blaue Klang. Freiburg i. Br. 1928, Urban-Verlag
Przybyszewski S., Szopen a naród. Kraków 1910, Książka
Riemann H., Große Kompositionslehre I—III. Berlin-Stuttgart 1902—1913, W. Speemann
— System der musikalischen Rhytmik und Metrik. Leipzig 1903, Breitkopf & Härtel
— Handbuch der Musikgeschichte I/1—2, II/1—3. Leipzig 1904—1913. Breitkopf & Härtel
— Grundriß der Kompositionslehre. 4. Aufl. Leipzig 1910, M. Hesse
— Handbuch der Akustik. 2. Aufl. Leipzig 1914, M. Hesse
— Grundlinien der Musikaesthetik. 3. Aufl. Leipzig 1911, M. Hesse
— Grundriss der Musikwissenschaft. 3. Aufl. Leipzig 1919, Quelle & Meyer
— Musiklexikon. 10. Aufl. Berlin 1922, M. Hesse
Rougnon P., Principes de la Musique. Paris 1925. Encyclopédie de la Musique. II-me Partie, 1, s. 183—362. Librairie Delagrave
Schallenberg E. W., Studiën over Frédéric Chopin. s'Gravenhage 1929, M. Nijhoff
Schenker H., Neue Theorien und Phantasien, I. Harmonielehre. Stuttgart-Berlin 1906, J. G. Cotta
— Ein Beitrag zur Ornamentik. Wien, Universal-Edition Nr. 812
Schucht J., Chopin. Leipzig, C. F. Kahnt
Schumann R., Gesammelte Schriften I—II. Leipzig 1914, Breitkopf & Härtel
Sérieyx A., Cours de Grammaire Musicale. Paris 1924, Au Ménestrel, Heugel
Sowiński A., Les musiciens polonais et slaves. Paris 1857, Librairie Adrien Le Clerc & Cie.

Szulc M. A., Fryderyk Chopin. Poznań 1873, J. K. Żupański
Szymanowski K., Fryderyk Chopin. Warszawa 1925, Bibljoteka Polska
Tarnowski S., Chopin i Grottger. Dwa szkice. Kraków 1892. Spółka Wydawnicza Polska
Thuguttówna W., Przyczynek do analizy mazurków Chopina, Warszawa 1928. Dom Książki Polskiej
Toch E., Melodielehre. Berlin 1923, M. Hesse
Valetta I., Chopin. Torino 1921, Fratelli Bocca
Vinée A., Principes du Système musical et de l'Harmonie. Paris 1909, J. Hamelle
Wagner E. D., Musikalische Ornamentik. Berlin 1869, Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung
Wakeling D., Chopin. London 1926, John Lane
Weissmann A., Chopin. Berlin 1912, Schuster & Loeffler
Wiehmayer Th., Musikalische Rhythmik und Metrik. Magdeburg 1917, Heinrichshofens Verlag
— Musikalische Formenlehre in Analysen I. Magdeburg 1927, Heinrichshofens Verlag
Windakiewiczowa H., Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryderyka Chopina. Kraków 1926, Polska Akademja Umiejętności
Woehl W., Melodielehre. Leipzig 1929, Quelle & Meyer
Wójcikówna B., Szkice muzykologiczne. Warszawa 1923, Gebethner i Wolff
— O typowych postaciach melodji Chopina. Lwów 1926, Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie I/4
— Rytmika czy metryka? Warszawa 1928, Muzyka III/3
— Problemy formy w muzyce romantycznej. Warszawa 1928, „Romantyzm w muzyce“ monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Nakładem miesięcznika „Muzyka“
— O polifonji Chopina. Warszawa 1929, Kwartalnik Muzyczny 3
— O literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej. Warszawa 1929, Kwartalnik Muzyczny 4
Wójcik-Keuprulian B., O trioli w mazurkach Chopina. Kraków 1930, Księga pamiątkowa ku czci prof. dr. Adolfa Chybińskiego

SKOROWIDZ NAZWISK

Adler G. 4, 289
Ammerbach E. N. 54
d'Anglebert J. H. 75
Arger J. 13, 75, 289
Auerbach F. 4, 289

Bach K. Ph. E. 13, 23, 25, 49, 53, 54, 74, 193, 289
Bach J. S. 13, 22, 23, 94, 108, 109, 111, 193, 238, 244, 257, 259, 285
Beethoven L. 13, 24, 108, 111, 193
Bellini V. 271, 273, 275, 285
Bennet J. 289
Beyschlag A. 12, 19, 22, 24, 54, 74, 75, 80, 91, 96, 289
Bidou H. 272, 289
Bie O. 262, 263, 289
Brahms J. 20, 110, 111, 193
Bronarski L. 30, 229—230, 259, 273, 274, 281, 289
Bruckner A. 110
Bülow H. 264

Capellen G. 4, 289
Cavalieri E. 75
Chambonnières J. 75
Chantavoine J. 272, 273, 289
Cherubini M. L. 271, 272
Chybiński A. 257
Clementi M. 257, 263, 285
Closson E. 4, 39, 289
Combarieu J. 12, 289
Couperin F. 75
Cramer J. B. 257, 263
Czerny K. 124, 257, 263, 285

Dannreuther E. 12, 14, 19, 30, 48, 54, 74, 91, 96, 105, 124, 289
Debussy Cl.-A. 144
Dessauer H. 289
Dunn J. P. 13, 15, 16, 26, 30, 48, 53, 55, 74, 90, 91, 290
Durand E. 2, 290

Emmanuel M. 39, 290
Ehrlich H. 13, 290

Field J. 257, 261, 266—270, 285
Flood W. H. Grattan 266, 290
Fontana J. 157

Ganche E. 30, 267, 273, 277, 290
Gevaert F.-A. 2, 290
Gillington M. C. 290
Gilson P. 2, 290
Goldschmidt V. 5, 215, 216, 290
Grieg E. 276
Groos K. 109

Guttry A. 290
Gyrowetz A. 257, 258

Hadden C. J. 267, 279, 290
Hadow W. H. 261, 262, 279, 290
Haendel G. 13, 22, 23, 94, 108, 193
Hanslick E. 110
Harding H. A. 12, 19, 48, 54, 74, 290
Haydn J. 13, 193, 238
Heller S. 276, 288
Helmholtz H. 4, 107, 290
Herz H. 257, 285—286
Hiller F. 276, 286
Hoesick F. 257, 261, 271, 290
Hoffmann E. 5, 290
Hummel J. N. 257, 258, 261—263, 286
Huneker J. 20, 264, 267, 273, 290
Hutschenruyter W. 290

d'Indy V. 272, 290

Jabłczyński F. 278
Jachimecki Z. 264, 265, 267, 268, 272, 273, 274, 280, 290
Jonson G. C. Ashton 291

Kalkbrenner F. 257, 259, 270, 286
Karasowski M. 291
Karłowicz M. 291
Keller H. 5, 291
Kleczyński J. 267, 291
Kœchlin Ch. 3, 291
Kurth E. 5, 7, 33, 34, 215, 218, 238, 259, 291

Lach R. 17, 20, 54, 96, 105, 124, 177, 208, 291
Lalo Ch. 4, 291
Leichtentritt H. 95, 119, 130, 135, 138, 149, 197, 227, 239, 267, 291
Liszt F. 212, 257, 262, 267, 275, 276, 277, 286—287, 291

Marpurg F. W. 13
Mattheson G. 23
Mersmann H. 5, 7, 215, 217, 218, 237, 238, 244, 247, 259, 291
Meyer W. 291
Monteclair M. 75
Moscheles I. 257, 263—266, 287
Mozart L. 13
Mozart W. A. 13, 193, 238, 244, 257, 259, 287

Neri A. 12, 48, 74, 291
Niecks F. 257, 260, 261, 267, 275, 278, 279, 291
Nohl H. 108, 111, 291
Noskowski Z. 278

Opieński H. 267, 270, 278, 291

Paderewski I. J. 278
Paganini N. 257, 263
Parry C. H. 292
Poirée E. 267, 268, 272, 292
Pole W. 3, 292
Poliński A. 292
Pourtalès G. 292
Przybyszewski S. 278, 292
Purcell H. 75

Ravel M. 272
Reger M. 110, 111, 193
Riemann H. 1, 5, 12, 107, 165, 219, 236, 292

Ries J. 257, 287
Rossini G. 271, 272, 287
Rougnon P. 3, 292
Rutz O. 108

Saint-Saëns C. 30
Schallenberg E. W. 280, 292
Schenker H. 3, 13, 14, 74, 75, 292
Schubert F. 108, 109, 191, 271, 287
Schucht J. 279, 292
Schumann R. 13, 108, 109, 245, 262, 263, 273, 274, 278, 292
Sérieyx A. 3, 292
Sowiński W. 292
Spontini G. 271, 272
Szulc M. A. 267, 293
Szymanowski K. 293

Tarnowski S. 267, 278, 293
Thalberg S. 257, 270, 287—288
Thuguttówna W. 280, 293
Toch E. 5, 215, 216, 217, 293
Tretiak J. 278
Türk D. 13

Valetta I. 267, 273, 293
Vinée A. 2, 293

Wagner E. D. 13, 48, 54, 293
Wagner R. 20, 238
Wakeling D. 293
Weber C. M. 257, 271, 288
Weissmann A. 267, 293
Wiehmayer K. 165, 219, 236, 293
Windakiewiczowa H. 209, 281, 282, 283, 293
Woehl W. 6, 293
Woyciechowski T. 274, 277
Wójcikówna (Wójcik-Keuprulian) B. 9, 50, 93, 95, 102, 108, 119, 135, 175, 218, 225, 228, 253, 283, 293

Żeleński W. 278
Żywny W. 257



SKOROWIDZ RZECZOWY I

(Uwzględnione tylko dzieła Chopina; nr. op. według wydania Mikulego.)

Allegro koncertowe *op. 46* 47, 61, 199
Ballada *op. 23* 203, 213
— *op. 38* 204, 237
— *op. 47* 205
— *op. 52* 205, 251
Barkarola *op. 60* 79, 201—202, 235, 251, 255, 272, 273, 275
Berceuse *op. 57* 200—201, 214, 235, 236—237, 250
Bolero *op. 19* 199
Ecossaises *op. 72/3—5* 199
Etjuda *op. 10: 1* 119
— *2* 118, 264
— *3* 112, 114—115
— *4* 112, 115—116
— *6* 112, 113—114, 229—230, 237, 251, 253
— *7* 112, 116
— *8* 77, 81, 120, 251
— *9* 118, 119, 237
— *11* 83, 112, 119, 120
— *12* 247, 251
— *op. 25: 1* 120, 237, 251,
— *2* 112, 116
Etjuda *op. 25: 3* 112, 116
— *4* 247, 264
— *5* 83, 112, 116
— *6* 112, 117
— *7* 237, 251
— *8* 112, 117
— *9* 112, 117, 264
— *10* 112, 117
— *11* 120, 251
— *12* 120
— *s. o. 1* 112, 117, 251
— *3* 38
Fantazja *op. 13* 76—77, 198—199, 277
— *op. 49* 46, 81—82, 119
Impromptu *op. 29* 55—57, 69, 191—192, 198, 199, 214, 234
— *op. 36* 77, 89, 192—197, 214, 237
— *op. 51* 68, 197, 237
— (Fantaisie) *op. 66* 197—198, 199
Koncert *op. 11* 15, 51, 58, 64, 206, 272
— *op. 21* 206
Krakowiak *op. 14* 42, 206

Marsz żałobny *op. 72/2* 199
Mazurek *op. 6: 1* 38, 101, 158—159, 162, 221, 222, 234
— *2* 46, 47, 159, 222, 280
— *3* 160, 162, 164
— *4* 160, 162, 226—229, 251
— *op. 7: 1* 45, 63, 160—161, 213, 232
— *2* 161, 162
— *3* 83, 161—162, 231
— *4* 43, 162
— *5* 162
— *op. 17: 1* 162
— *2* 163, 239
— *3* 59, 163—164, 239
— *4* 37, 51, 63, 164, 214
— *op. 24: 1* 49, 164, 280
— *2* 164—165, 169, 234, 280
— *3* 166, 233
— *4* 166, 251
— *op. 30: 1* 166, 239
— *2* 167, 213, 233, 239
— *3* 60, 63, 167
— *4* 41, 46, 83, 167—168, 239
— *op. 33: 1* 168
— *2* 64, 168, 169
— *3* 37, 42, 65, 168
— *4* 15, 168, 213, 234
Mazurek *op. 41: 1* 42, 51, 63, 168—169, 170, 213, 237, 280
— *2* 42, 169, 234
— *3* 169
— *4* 169, 234, 239
— *op. 50: 1* 169—170, 213, 239
— *2* 170
— *3* 170, 237, 250
— *op. 56: 1* 46, 170, 251, 280
— *2* 170—171, 251
— *3* 43, 64, 171, 251
— *op. 59: 1* 171, 239
— *2* 27, 171
— *3* 171
— *op. 63: 1* 63, 171—172
— *2* 172, 237
— *3* 172
— *op. 67: 1* 41, 62, 172—173
— *2* 173
— *3* 173
— *4* 173
— *op. 68: 1* 40, 41, 174
— *2* 174
— *3* 174, 280
— *4* 174
— *s. o.* 79, 174, 175
Nokturn *op. 9: 1* 14, 44, 98, 120—123, 213, 235, 237, 252
— *2* 45, 65, 69, 77, 123—126, 235, 237, 267—269

Nokturn *op. 9: 3* 65, 73—74, 126—129, 214, 235, 237
— *op. 15: 1* 129—132, 214, 220, 235, 251
— *2* 87, 132—136, 160, 213, 214, 235, 251
— *3* 136—137
— *op. 27: 1* 59, 137—138, 229, 237, 251, 252
— *2* 87—88, 138—144, 174, 214, 235, 237, 252
— *op. 32: 1* 49, 83, 144—146, 233
— *2* 62, 73—74, 146—149, 213, 235
— *op. 37: 1* 31—34, 49, 66, 69, 149—150, 221, 235, 237
— *2* 37, 60, 82, 150—151, 237
— *op. 48: 1* 47, 68, 151—152, 213
— *2* 38, 49, 78, 153, 221, 235, 237
— *op. 55: 1* 28, 153—154, 220, 233
— *2* 79—80, 154—156, 237, 251
— *op. 62: 1* 30, 156, 221, 235, 237, 251, 255, 275
Nokturn *op. 62: 2* 156—157, 235, 237, 255, 275
— *op. 72: 1* 157
Polonèz *op. 22*: 43, 69, 78, 185
— *op. 26: 1* 177—179, 234
— *2* 76, 179—180
— *op. 40: 1* 180
— *2* 181, 234
— *op. 44* 79, 181—182, 234
— *op. 53* 58, 182—183, 250
— (Fantaisie) *op. 61* 24—27, 28—30, 80, 183, 185, 251
— *op. 71: 1* 183—184
— *2* 184
— *3* 184
— *s. o.* 184
Preludjum *op. 28: 1* 50—51, 95—97, 99, 160, 251
— *2* 104, 237
— *3* 105, 237, 246, 247, 251, 252, 253
— *4* 69, 94, 106, 237, 247
— *5* 37, 81, 101, 102—103, 206, 251
— *6* 106
— *7* 106, 234
— *8* 30, 51, 81, 97—98, 99—100, 101, 212, 251

Preludjum *op. 28: 9* 99, 213
— *10* 94, 106
— *11* 94, 101, 103, 251, 252
— *12* 99, 118
— *13* 106, 237
— *14* 101, 103—104, 206, 252, 254
— *15* 94, 106, 246
— *16* 106
— *17* 106, 234
— *18* 106, 246
— *19* 101, 104—105, 251, 252
— *20* 106, 234
— *21* 37, 94, 106, 230, 253
— *22* 106
— *23* 106, 251
— *24* 94, 95, 106, 237, 251
— *op. 45* 98, 106, 213
Rondo *op. 1* 71—73, 206
— *op. 5* 57, 58, 77, 83, 206, 260
Rondo *op. 16* 206
— *op. 73* 206
Scherzo *op. 20* 202—203
— *op. 31* 203, 251
— *op. 39* 203
— *op. 54* 203
Sonata *op. 4* 205, 250
— *op. 35* 205—206, 252, 273
— *op. 58* 206, 235, 237
Tarantella *op. 43* 199
Walc *op. 18* 185—186, 187, 234, 239—241
— *op. 34: 1* 186—187, 234
2 58, 187, 213, 223, 230, 234
3 187, 221, 234
— *op. 42* 188, 234
— *op. 64: 1* 188
2 188
3 189
— *op. 69: 1* 189
2 189
— *op. 70: 1* 58, 189
2 42, 190
3 190
— *s. o.* 190—191
Warjacje *op. 2* 66, 206, 274
— *op. 12* 206
— *s. o.* 207

SKOROWIDZ RZECZOWY II

Acciacatura 21, 22
apodżjatura 18, 22
arabeska w muzyce 96, 135
arpedżjo 22, przykłady, funkcje, interpretacja 80—83, w preludjach Chopina 94
Cadence double 75
cambiata 21, 22, 30
circolo mezzo 105
Doppelschlag — der umgekehrte D. 67
double 75
dwugłos figuratywny 252, 254
dyminucja 18
Elementy muzyki 9
Figuracja 252
forma (konstrukcja) 219
fortepianowe studja 263
Gama stylizowana 98—99, 151, 153, 238
groppi 80
gruppetto diretto — gr. rovesciato 67
Imitacja 250
interwałowe napięcie 7, 8
interwały martwe 213
italjanizm Chopina 271—276
Jazz 237
Kanon 250
kierunek romantyczny 257
kierunek techniczny 257
— wirtuozowski 257
Ludowa muzyka polska 258, 260
ludowość melodyki Chopina 279—284
Łańcuchowe połączenie motywów 40
Meliczne cechy 242—243
melodja: energja potencjalna 7, stosunek do rytmu 39, 58, typy 107, interpretacja kinetyczna 208, statyczna 208, teorja energji kinetycznej melodji 215, formy rozwojowe 237, 281, rozwój asocjacyjny 237, rozwój przeciwstawny 237, 282, czynniki rozwojowe 248, prawo łączenia typów 248, 249, współistnienie melodyj 250
— akordowa 106, 245, 247
— czysta (pierwotna) 243
— gamowa 108, 212—213, 243
— harmoniczna 196
— nieskończona 238
— ornamentalna 105, 106, 191, 196
melodyczna fraza 176

melodyczna linja 3, 218, linja prosta 217, falista 217, mechanizm rozwoju 219—220, prawidłowość rozwoju 223, jego formy 223
melodyczne typy 242
— zjawiska: interpretacja 218
melodyczny motyw 3
— ruch 3
melodyka: brak systemu 1, poglądy w literaturze 1—5, typy melodyki: ruchowy 215, dźwiękowy 245, zasada melodyki 216
— absolutna 217
— akordowa 243, 245—248
— atonalna 217
— Chopina: cel badania 5, zagadnienia 19—20, typy 218, formy rozwojowe 237, 238—241, 282, 283
— czysta 217
— dźwiękowa 217
— elementarna 217
— figuratywna 217, 245, 247; w polimelodyce 251—252, stosunek do figuracji 252, stosunek do melodyki pierwotnej 254—255
— harmoniczna 243
— koncertująca 217
— konstruktywna 217
— ornamentalna 217, 243—245, w polimelodyce 251, 253
— ornamentalno-figuratywna 246
— pierwotna 243, 245
— płaszczyznowa 217
— ruchowa 217
melodyka śpiewna 217
— tektoniczna 217
— wyrazu 217
metryczne jednostki 39
mordant 54
mordent 21, znakowanie 54, rodzaje 54, przykłady, funkcje, interpretacja 54—66, rytmika 55, korelacja z motywem mordentowym 61, 146, czynnik warjacji 66, w Preludjach Chopina 94
— akcentowany 54
— antycypowany 54
— dolny 54, 84
— górny 54, 84
motyw: zbieżność 182, rozbieżność 182, postaci motywu 219, 220, podział 220—222, opracowanie ornamentalne 223, figuratywne 223
— anapestyczny 181
— ekscentryczny 182
— jambiczny 40
— koncentryczny 182
— normalny 121
— skrócony 121
— trocheiczny 98
— wahadłowy 222—223, 230—231, 232
— wzdłużony 121
motywy zachodzące na siebie 181—182
muzyczne zjawisko: pojęcie 6, warunki 6—7, 8—9
muzyka ludowa 258
— operowa 258
— salonowa 258

muzyka taneczna 258
Nuta pedałowa 201, 250
Obiegnik 18, 21, 61, postaci i znakowanie 66—68, przykłady i interpretacja 68—74, historja 74—75, złożony 84, w preludjach Chopina 94, formy pochodne 113, 143, 145—146, korelacja z mordentem 124, energja kinetyczna 147—148
— dolny 67
— górny 67
okresowa budowa 238—239, 241
ornament: dwojakie znaczenie 11, 66, trzy momenty 17—18, zagadnienie w melodyce Chopina 19—20, funkcje 179, rola w melodyce Chopina 207—214, opisywanie tonu przez ornament 207, 209—211, opisywanie interwału 207, 211—212, jako czynnik warjacji 127—128, 131, 133—135, 137, 138—141, 142, 153—154, 157, 163, 164, 193—197, 208, 214, jako czynnik architektoniczny 207, 208, 213, jako czynnik energetyczny 207, 208, 214, 243, 247, związek ornamentu z agogiką i rytmiką 248, tworzywo tematyczne 259
ornamenty indywidualne Chopina 22, postaci, funkcje, interpretacja 83—90, poglądy Dunna 90—91, w Preludjach 95
ornamentalna melodja: współdziałanie z ozdobnikiem 149, 155, 168, w warjacji 196; p. melodja i ornament
ornamentalna semantyka 12
— warjacja 187, 189, 198—199; p. ornament jako czynnik warjacji
ornamentalne etjudy 112, 113—119
— zwroty proste 54, pochodne 54
— — ekscentryczne 84—86, 121
— — koncentryczne 84, 85—86, 121
— — zygzakowate 84, 85
ornamentyka: znaczenie 11, historja 11—12, literatura 12—13, charakter badań 13—14, teorja Lacha 17—18, współdziałanie z chromatyką 123—124, rozszerzenie zakresu pojęcia 177, stosunek do tempa 200
— Chopina 13, 14, 15—17
ozdobniki Chopina: podział 21—22
Pauza 213—214
periheletyczne zwroty 18
polifoniczne zjawiska w melodyce Chopina 50
— — tradycyjne 250—251
— złudzenia 50, 51, 251, 254
polifonja a polimelodyka 250
polimelodyka (polifonja) Chopina 49—52, 79—80, 93, 96—99, 101, 105, 113, 114, 129, 132, 135, 136, 144, 155,

156, 157, 160, 166, 170, 171, 172, 174, 182, 183, 190, 202, 203, 204, 205, 227, 228, 230, 250—255, brak równouprawnienia głosów 254
portamento 118
powtarzanie dosłowne 224, 226—228
— z warjacją 232—233, 234—237
— ze zmianami 225
Pralltriller 54, 57
profilacja 18
progresja: znaczenie 33, 225, 233, 234
— mechaniczna (modulująca) 33
— tonalna 33
przednutka: trzy rodzaje u Chopina 21, historja 22—24, funkcje w melodyce Chopina 52
— długa u Chopina: znakowanie 24, przykłady i interpretacja 24—35
— krótka u Chopina: podział 36, w preludjach 94
— krótka harmoniczna: rodzaje, funkcje 36—39
— krótka melodyczna: 44—48
— — rytmiczna i metryczna: rodzaje, funkcje 39—44
— podwójna: postać 48, historja 48—49, w melodyce Chopina 49—52
Ribattuta 96
rytm a melodja 58, a metrum 39
Salto 84, 85, 116
Schneller 57
sekundy zbieżne 84, 85
sekwencja — p. progresja
Taktowa kreska 39—40
tercja w melodyce Chopina 34, 47, 100—101, 115
toczek 16, 21, formy 52, 53, znaczenie w melodyce Chopina 53
— złożony 84
transient shake 54
tremblement imparfait 54
tremolo 118
trillo 80
— *abbreviato* 54
triola 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 189, 283—284
trójgłos 97
tryl 21, pojęcie, znakowanie 75, postaci, przykłady, interpretacja 75—80, w preludjach Chopina 95
— odbitkowy 57
trzygłos 97
turn — inverted turn 67
typów teorja 108—111, 245
Vibrato 118, 121
Wirtuozowski styl 270
wzór kotwiczy 282
— wahadłowy 282

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Nr 6314 A
KSIĘGARNIA ANTYKWARIAT
DOM KSIĄŻKI
cena
zł gr

623
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
C

MONOGRAFJE I PODRĘCZNIKI

WYDAWANE NAKŁADEM K. S. JAKUBOWSKIEGO WE LWOWIE

POD REDAKCJĄ

STEFANA WIERCZYŃSKIEGO

TOM XI

Dr. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

MELODYKA CHOPINA

Z DRUKARNI K. S. JAKUBOWSKIEGO SPÓŁKI Z OGR. ODP. WE LWOWIE

Dr. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

MELODYKA CHOPINA

PRODUKCJA KONSERWACJA



LWÓW
NAKŁAD I WŁASNOŚĆ K
SPÓŁKI Z O