WANDA THUGUTTÓWNA

# PRZYCZYNEK
## DO ANALIZY MAZURKÓW
# CHOPINA

NAKŁADEM AUTORKI

WARSZAWA — 1927
SKŁAD GŁÓWNY DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ
PLAC 3-ch KRZYŻY 8

WANDA THUGUTTÓWNA

# PRZYCZYNEK DO ANALIZY MAZURKÓW CHOPINA

NAKŁADEM AUTORKI

WARSZAWA
1927
SKŁAD GŁÓWNY: DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ,
PLAC TRZECH KRZYŻY 8

Prawa autorskie zastrzeżone.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
869
C/1/258

DRUKARNIA ARTYSTYCZNA, NOWY-ŚWIAT 47.

*STANISŁAWOWI JÓZEFOWI THUGUTTOWI*
*Profesorowi Uniwersytetu Warszawskiego*

*poświęca*

*AUTORKA*

„Witajcie czarowne mazurki. Tyle jest przecudnych dzieł Chopina, ale gdyby wszystkie z nich zaginąć miały, a mazurki ocalały powstałby z nich Chopin równie wielki, jak ten, który dziś stoi".[1])

Tak, istotnie mazurki — te najbardziej popularne miniatury muzyczne Chopina wywarły pewien wpływ na twórczość późniejszą, a nawet rzec można — stały się źródłem dzisiejszego modernizmu w muzyce.

W te skromne poematy fortepianowe zamyka nasz mistrz wszystko to, co

[1]) Zdanie Krytyka Kleczyńskiego przytoczone przez Hoesicka, w dziale „Chopin—życie i twórczość", tom I str.326.

pragnie pozostawić następnym pokoleniom.

Czuje się powołanym do „tworzenia nowej ery w sztuce [1])". Dlatego też odważa się, aby w swej twórczej pracy porzucić krainy zbadane i poszukać dróg nowych.

Przysłuchując się jeszcze w dzieciństwie melodjom ludowym polskim, Chopin przejmuje się ich pięknem, ich nieustanną zmiennością nastrojów rytmicznych, ich niespotykanym u innych narodów zmysłem kolorystycznym. To też nic dziwnego, że na motywach polskich ludowych melodji buduje swoje mazurki — utwory krótkie — jak krótki jest krzyk duszy, głębokie — jak niezgłębione jest westchnienie serca, niepojęte — jak niepojęty jest ból narodu w niewoli cierpiącego.

[1]) Słowa pisane w jednym z listów do Elsnera.



Mazurki — te najdoskonalsze odbicie duszy polskiej w muzyce — są jakby eposem polskim. Czar ich opanowuje wszystkie serca, nastraja na ton jednaki, podnieca do wspólnego rytmu na wszystkich krańcach świata; pokrzepia duszę polską, upaja junacką brawurą i przejmuje tęsknym śpiewem.

Z tej polskości, jako żywiołu, płynie muzyka w mazurkach. Łamie wszelkie zapory, wydobywa wszystko co na dnie żywiołowe — tak głębokie, że poprostu niema od nich drogi do logiki pojęciowej.

„Mazurki Chopina — to błędny ognik, prowadzący w grzęzawisko wątpliwości i niepewności [1])".

Mazurki — te proste utwory, zawierają w sobie niezmierne bogactwo zarówno ciekawych pomysłów, jak i różnych od-

[1]) James Huneker „O Chopinie" (str. 286).

chyleń od przyjętych prawideł przez tradycjonalizm świata klasycznego.

Oto, co pisze o nich pewien krytyk francuski Bertelin: „Les, 51 pièces, que Chopin a fait paraître en différents recueils sous le titre de Mazurkas, sont d'une fantaisie, d'une richesse rithmique extraordinaires; le caractère très particulier des thèmes dont il s'est servi l'a entraîné souvent à des harmonisations des plus curieuses, et qui ont dû paraître d'un modernisme outré à l'epoque, où elles ont été publiées“ [1]).

To wszystko daje się łatwo zaobserwować przy poszczególnym rozpatrywaniu mazurków. Dlatego, podając tu krótką analizę niektórych z nich, pragnę podkreślić to wszystko, co Chopin ciekawego

[1]) Przytoczone przez Hoesicka w rozdziale o „twórczości Chopina“.



dał nam w tych popularnych utworach; to, co stało się poniekąd podstawą późniejszego modernizmu.

Dotąd mazurki Chopina nie były rozpatrywane w podobnym ujęciu, dlatego odważam się poruszyć ten tak bardzo obszerny i aktualny temat, licząc na wyrozumiałość krytyki wobec możebnych braków w mej pracy.

ROZDZIAŁ I.

## Melodyka mazurków Chopina.

*a) gamy greckie.*

Melodyka mazurków wprowadza nowy ton do muzyki europejskiej. Chopin niejednokrotnie opiera motywy melodyjne na gamach greckich, np.: w mazurku Cis$^{\underline{moll}}$ op 41 spotykamy motyw melodyjny zbudowany na gamie:

|| Cis_d_e_fis || || gis_a_h_cis. Gama ta
½ 1 1 ½ 1 1

składa się z dwóch tetrachordów o skali jednakowej. Każdy z nich posiada ½ ton i dwa całe tony. W sumie obydwa tetrachordy dają gamę *grecką dorycką.*

Dalej spotykamy ciekawy mazurek



C$^{\underline{dur}}$ op 24 Nr. 2, w którym melodyka oparta na dwóch różnych tetrachordach:

I tetr. o skali *doryckiej* || c_h_a_g ||
½ 1 1

II tetr. o skali frygijskiej || g_f_e_d ||
1 ½ 1

Stąd mamy tu tak zwaną gamę mieszaną: dwa zdania w C$^{\underline{dur}}$, dwa w A$^{\underline{moll}}$. Ciekawy przykład ruchomej toniki: I fraza T II fraza Tp = T.

*b) gamy minorowe melodyjne.*

Z kolei natrafiamy na mazurki, zbudowane na gamach minorowych melodyjnych, użytych jednakowo w górę i na dół to jest z podwyższonym 6$^{\underline{tym}}$ i 7$^{\underline{mym}}$ stop: przykład mazurek Cis$^{\underline{moll}}$ *op 6 Nr. 2* oparty na gamie Cis, dis, e fis gis *ais his* cis.

*c) gamy dotąd nieznane.*

Posuwając się dalej w analizie widzimy,

że Chopin nie poprzestaje na istniejących gamach.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje mazurek B$^{dur}$ op 7 Nr. 1, w którym w trzeciej części wprowadza gamę dotąd nieznaną o niezmiernie ciekawej budowie: ‖ c d e fis g_ais h_c ‖ czyli zwiększony tetrachord [c d e fis], dalej sekundę zwiększoną [g ais] i półton [h c], gdy tymczasem zwykła gama winna zawierać ½ ton 1½ ton ½ ton.

I tak z poszczególnych zestawień i chociażby powyższych przykładów widzimy, że Chopin nie krępował się żadnemi regułami. Gdyby był teoretykiem, to nasuwałoby się przypuszczenie, że, przeciwstawiając się swoim poprzednikom, z tonów funkcyjnych tworzył gamy, jak zresztą słusznie mówi o tem przykład mazurek B$^{dur}$ op 7 Nr. 1.



Niestety, jak głosi historja, Chopin pod względem teorji był niemową, wobec czego te wszystkie ciekawe pomysły należy przypisać tylko jego natchnieniu twórczemu.

ROZDZIAŁ II.

## Harmonika.

Niezwykła harmonja mazurków niesie mnóstwo pomysłów: ciekawe funkcje, ciekawe ich wzajemne ustosunkowanie, pewną rozmaitość w formułach kadencji, ciekawą enharmonję dzięki której moduluje do odległych nieraz tonacji, ciekawą alterację i chromatykę głosów, wreszcie charakterystyczne, szeroko rozwinięte nuty pedałowe.

*a) funkcje.*

Ciekawe funkcje i ich wzajemne ustosunkowanie spotykamy w mazurkach bardzo często np.:

Mazurek C$^{\underline{dur}}$ op 7 Nr. 5 krótki, bez



właściwego zakończenia, zwraca uwagę tym, że się zaczyna od D tonacji C$^{\underline{dur}}$, w 8$^{\underline{mym}}$ takcie na krótko pojawia się T, poczem znów wraca do D i kończy akordem D$^{\underline{dur}}$ czyli (D) D i D.

Dalej mazurek A$^{\underline{moll}}$ Nr. 4 op 17 niezmiernie ciekawy z racji wspaniałego opisywania tonów funkcyjnych, figuracji poszczególnych głosów, nieoczekiwanych zwrotów, skoków.

Zaczyna się od ⊣T i po 20 taktach wprowadza dopiero właściwą °T. Końcowy nierozwiązany akord dyssonujący jest jakby przeczuciem zakończenia Zaratustry Ryszarda Straussa.

W mazurku C$^{\underline{dur}}$ op 24 Nr. 2 spotykamy szereg zakazanych kwint równoległych, które krytyk niemiecki Leichtentritt nazywa: „lange Reihe der verpönten Parallelquinten".

Chopin kwint równoległych używa roz myślnie, chcąc nadać mazurkowi specjalny charakter ludowy.

Mazurek B$^{\underline{moll}}$ op 24. Nr. 4 pełen dyssonansowych efektów, napisany jest jakby przez dzisiejszego modernistę muzycznego, tak misterny w przejściach z tonacji twardej do miękiej.

W mazurku H$^{\underline{moll}}$ op 30. Nr. 2 powtarza uporczywie jedną frazę muzyczną kilka razy [1]), dając jej coraz to inny podkład harmoniczny:

$^{0}$T D Tp (D) $^{0}$T (D) Tp $\frac{D^{7}}{D}$ (D) Tp e. t. c.

Des $^{\underline{dur}}$ op 30 Nr. 3 odznacza się częstemi zmianami tonacji jasnych i ponurych. Leichtentritt, znany krytyk utworów Chopina pisze, że w mazurku tym

[1]) Wpływ muzyki ludowej — mazurek, kujawiak H. Windakiewiczowa „Wzory muzyki ludowej w mazurkach Chopina".



„wird ein chromatisch obsteigender Bass gegen Haltenote in der Mittelstimme in origineller Weise zur Modulation benützt. 2) Am Schluss dieses Stückes ist der Wechsel verschärft durch dynamische Kontraste".

W mazurku D$^{\underline{dur}}$ op 33 Nr. 2 spotykamy również powtórzenie tej samej frazy: pierwszy raz oparta na D, drugi raz $\frac{D}{D}$ tejże tonacji. Mazurek ten jest bez właściwego zakończenia.

Niezmiernie ciekawe ustosunkowanie funkcji spotykamy w mazurku H$^{\underline{dur}}$ op 56 Nr. 1. Z początku chwiejny w tonacji zaczyna się S, dopiero w 12$^{\underline{tym}}$ takcie utrwala się tonacja H$^{\underline{dur}}$. Spotykamy tu szereg wstawionych D do pomyślanej Tp. np.: od taktu 5$^{\underline{tego}}$ | D [Tp] $^{0}$T | T·· | D [Tp] T i t. d. od taktu 17$^{\underline{tego}}$ | T·· S Sp | | S S T | D$^{7}$ T D T | T S D S | D$^{7}$ ·· |

| T S ||. Jak widzimy część pierwsza również kończy się S.

W drugim zakończeniu tej części pojawia się enharmonja, akord h dis fis zamienia na ces es ges i w ten sposób przechodzi z H$^{dur}$ do Es$^{dur}$.

Wogóle mazurek ten jest jednym z najzuchwalszych pod względem kombinacji dyssonansowych. O dyssonansach tych tak pisze Leichtentritt: „Takt 40 — 45 vor dem Ende mit durch die Stimmführung gerechtfertigten scharfen Dissonanzen ais und a, eis und e zusammen". W dalszym ciągu w mazurkach Chopina spotykamy często zboczenia do Tp np.: A$^{moll}$ op 59 Nr. 1 w 4$^{tym}$ takcie od początku obniżając kwintę w T zbacza z A$^{moll}$ do $^{0}$Tp C$^{dur}$ dając funkcje: | S$^{VII}$ D | Tp (S) | D$^{7}$ Tp | D$^{7}$ | e. t. c. wreszcie w 8$^{mym}$ takcie wprowadza D



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

w 3$^{ciej}$ potędze $\begin{matrix} D \\ D \\ D \end{matrix}$ dalej | D $\begin{matrix} D \\ D \end{matrix}$ | (D) $^{0}$S D $^{0}$T | i t. d.

Mazurek F$^{moll}$ Nr. 4 op 68 zwraca uwagę przedewszystkiem formą. Mazurek ten, bez końca (senza fine). Pierwszy 8$^{mio}$ takt stanowi temat zbudowany na sekwensie całotonowym. Z tematu snują się warjacje, w których kwitnie chromatyka.

Z powyższych przykładów widzimy również, że Chopin indywidualnie szedł naprzód.

O ile muzycy świata klasycznego posiłkowali się przeważnie prostemi funkcjami, uzależniając modulacje od jednej T, o tyle analizując utwory Chopina musimy zawsze mieć na uwadze trzy toniki: T, Tp, T.

Pozatem możemy z powyższych przy-

kładów zaobserwować, że Chopin lubował się w zboczeniach, używając często wstawionych D nieraz w 12tej potędze.

*b) kadencje.*

Analizując dalej mazurki należy zwrócić uwagę na ciekawe zakończenia. Chopin wprowadza bardzo urozmaicone formuły kadencji. Jako przykład takiej ciekawej kadencji służy mazurek Amoll op 17 Nr. 4, w którym, w 10tym takcie od końca, zjawia się °S dalej następuje 5 taktów T i kończy 4 taktem opartym na T czyli akordem f as c.

Mazurek Cdur op 7 Nr. 5 posiada kadencję następującą: (D) D i D.

Mazurek Cmoll op 56 Nr. 3 kończy toniką *dur* akordem c e g np.: w ostatnim 4 takcie pojawiają się funkcje: $D^7$ T. $D^7$ T. Tak więc widać z powyższych przykładów panującą wielką swobodę. Chopin, zestawiając dowolne funkcje, urozmaica



niemi formuły kadencji, którym ustępuje miejsca steorotypowe kadencjonowanie, oparte wyłącznie na kontraście T i D.

*c) alteracje, chromatyka, enharmonja.*

W mazurkach spotykamy niezmiernie ciekawą alteracje, chromatykę i enharmonję.

Jako przykład ciekawej chromatyki mogą służyć między innemi mazurki emoll op 17 Nr. 2 takt 6ty od początku i od taktu 40tego taktów 14naście. Dalej mazurek Gdur op 50 Nr. 1 taktów 12naście, począwszy w 18tym takcie od końca i t. d.

Dzięki swobodnym zamianom enharmonicznym i alteracji głosów, Chopin śmiało moduluje do odległych nieraz tonacji np.: w mazurku Asdur op 17 Nr. 3 moduluje z Asdur do Edur. W takcie 43cim od początku w akordzie tonicznym *as c es* alteruje c na ces i zamienia enhar-

monicznie as ces es na = gis h dis czyli ♯ w E$^{dur}$.

W mazurku H$^{dur}$ op 41 Nr. 3 w takcie 15 — 16$^{tym}$ od początku pojawia się ciekawa enharmonja z Dis$^{dur}$ do Ais$^{dur}$.

Mazurek F$^{moll}$ op 68 Nr. 4 zasługuje na uwagę ze względu na bogatą chromatykę, oraz na ciekawą modulację z F$^{moll}$ do odległej tonacji A$^{dur}$. W zasadzie rzecz trudna do pomyślenia, w rzeczywistości bardzo prosta, dzięki enharmonicznym zamianom:

np.: tonacja F$^{moll}$ f as c

„ A$^{dur}$ e a cis

f as c enharmonicznie = f gis his; f gis his rozwiązuje się na *e a cis* czyli akord toniczny poszukiwanej tonacji A$^{dur}$.

*d) nuty pedałowe.*

Chopin, celem utrzymania mazurków w charakterze ludowym, dość często używa podwójnej nuty pedałowej na D,



imitującej czy to kobzę, jak w mazurku Cis$^{moll}$ op 6 Nr. 2, w E$^{dur}$ op. 6 Nr. 3, lub C$^{dur}$ op 56 Nr. 2, czy też stały akompanjament basetli np.: mazurek B$^{dur}$ op 7 Nr. 1, lub F$^{dur}$ op 68 Nr. 3. W mazurku tym nuta pedałowa na D trwa przez 11 taktów.

O ile poprzednicy Chopina używali nuty pedałowej na D jako środka uspokojenia po różnych modulacjach i utrwalenia danej tonacji, np.: charakterystycznie występowała nuta ped. przy końcu środkowej części tak zwanej przeróbki każdej sonaty (Sonaty Haydna, Mozarta, Beethowena), o tyle Chopin bez specjalnego powodu całe frazy muzyczne budował na podwójnej nucie pedałowej.

ROZDZIAŁ III

## Rytmika.

Wszystkie mazurki są utrzymane w tempie $^3/_4$. Ciekawym jest to, że nietylko wyzyskane są wszystkie ugrupowania rytmiczne, zakreślone w granicach taktu $^3/_4$, ale spotykamy często ten sam motyw rytmiczny powtarzający się za każdym razem inaczej.

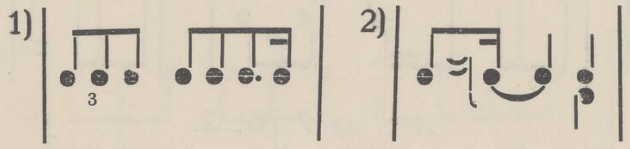
Niżej zebrane bardziej charakterystyczne przykłady ze wszystkich mazurków dadzą się zorjentować i każą podziwiać bogactwo inwencji twórczej i pomysłowości Chopina.



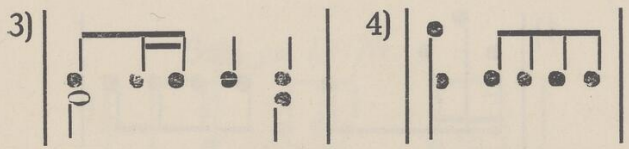
## PRZYKŁADY.

*Mazurek Fis moll op 6 Nr. 1).*

1) 2)

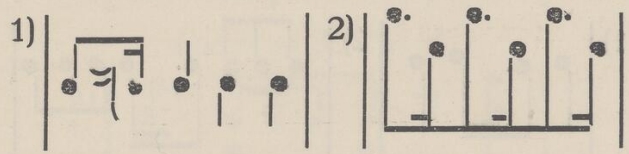



3) 4)



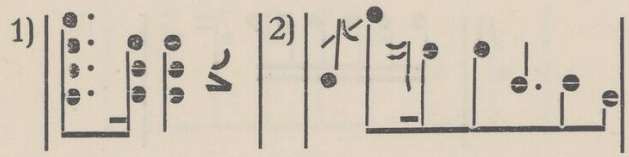
*Cis moll op 6 Nr. 2.*

1) 2)

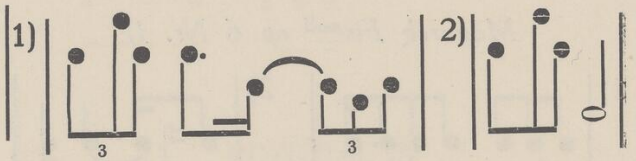


*E dur op 6 Nr. 3.*

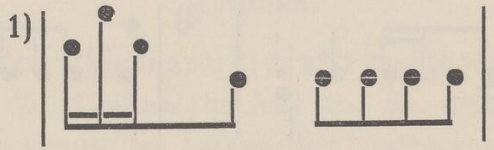
1) 2)



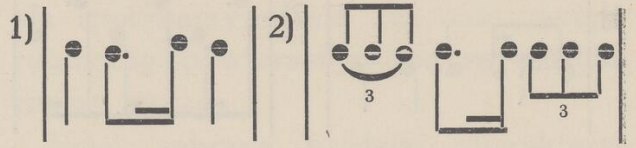
*B dur op 7 Nr. 1.*



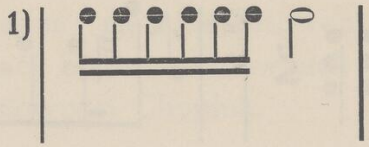

*A moll op 7 Nr. 2.*



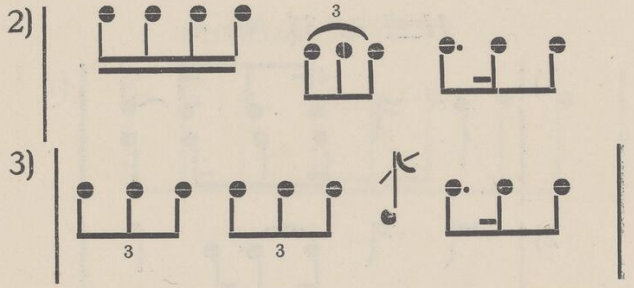

*As dur op 17 Nr. 3*



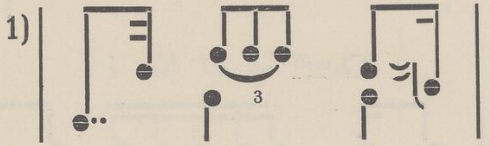

*A moll op 17 Nr. 4*



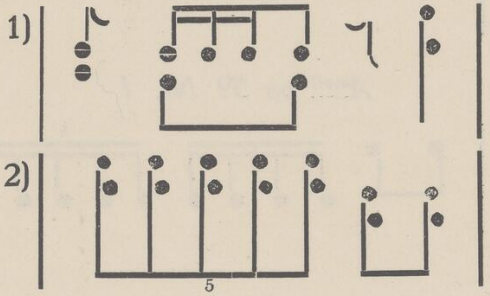



*B moll op 24 Nr. 4*

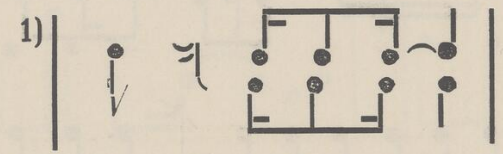



*Cis moll op 30 Nr. 4*

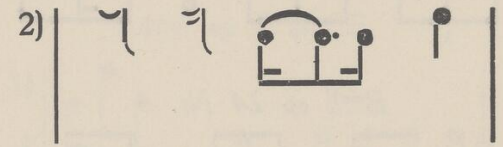


*H<u>moll</u> op 33 Nr. 4*

1)

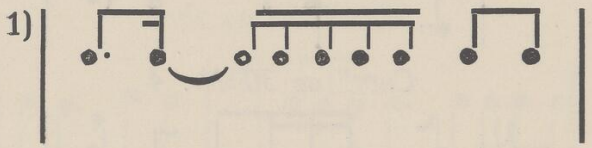


2)



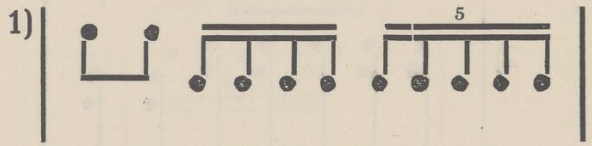
*Cis<u>moll</u> op 41 Nr. 1*

1)



*A<u>moll</u> op 59 Nr. 1*

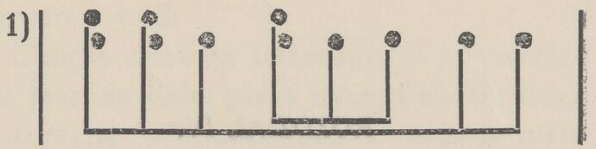
1)






*Fis<u>moll</u> op 59 Nr. 3*

1)



ROZDZIAŁ IV.

## Agogika.

*Tempo rubato.*

Chopin, chcąc nadać pewien ruch i pewną żywotność swym mazurkom wprowadza tempo *rubato.* Grać rubato, to znaczy tak nierówno, aby dać wrażenie równości.

Nie było to coś nowego. Już w roku 1723 używał tempo rubato Włoch Tosi, a potem korzystali z niego muzycy; szczególniej rozwinął i wykorzystał Beethowen. Mianowicie w sonacie Hamerclavier B$^{dur}$ op 106, w ostatniej części allegro risoluto poprzedza recitatiw largo. Recitatiw ten składa się z szeregu biegników fortepia-



nowych utrzymanych właśnie w tempie rubato i t. d.
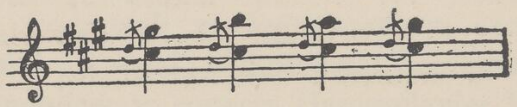
Chopin rozwija to tempo, a posuwając się jeszcze dalej pisze niemal każdą frazę muzyczną w mazurkach w tempie swobodnym, czem wywoływał oburzenie wśród spółczesnych, którzy poczytywali to za zuchwałe porzucanie taktu. Tempo rubato spotykamy w wielu mazurkach: Fis$^{moll}$ op 6 Nr. 1, Cis$^{moll}$ op 6 Nr. 2, B$^{dur}$ op 7 Nr. 1. F$^{moll}$ op 7 Nr. 3, G$^{moll}$ op 24 Nr. 1. C$^{dur}$ op 24 Nr. 2. F$^{moll}$ op 63 Nr. 2 i C$^{dur}$ op 67 Nr. 3.

ROZDZIAŁ V.

## Melismatyka.

W mazurkach Chopinowskich melismatyka rozwija się stopniowo. Do najpospolitszych zaliczamy tryl, mordent, grupet z jednej, lub 2óch szesnastek połączonych w grupę jak np.: w mazurku Fismoll op 6 Nr. 1, gdzie cała II cz. składa się z tak zwanych *notes brisées* — nut wyprzednich.

*Fismoll op 6 Nr. 4.*
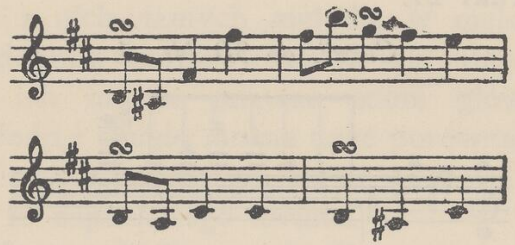


Drugim z kolei ozdobnikiem, występującym często w mazurkach jest mor-



dent - pralltriler, po polsku zwrotnik. Zwrotnik spotykamy niemal w każdym mazurku np.: mazurek Hmoll op 33 Nr. 4, w którym ten ozdobnik występuje niemal co takt.

Takt 11ty.

*Hmoll op 33 Nr. 4.*
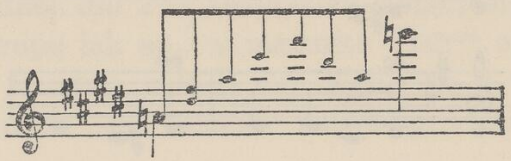


Dalej tryl również należy do często używanych ozdobników w mazurkach np.: w mazurku Gdur op 67 Nr. 1 tryl pojawia się co takt (pierwsze 4 takty), a już wybitnie występuje w mazurku Amoll 51 op posthume, gdzie trwa przez

10 taktów końcowych. Pozatem do częstych ozdobników należy dodać grupetta (pewna ilość nut uszeregowanych dowolnie) Grupetta u Chopina służą bądź do połączenia dźwięków głównych, bądź do upiększenia melodji np.: w mazurku Cis$^{moll}$ op 30 Nr. 4.

Takt 27.

*Cis$^{moll}$ op 30 Nr. 4.*



Mazurek Cis$^{moll}$ op 30 Nr. 4 wyjątkowo obfituje w różnego rodzaju ozdobniki i nuty wyprzednie, tryle, zwrotniki i grupetta, chociaż temi ostatniemi wogóle rzadko urozmaica Chopin mazurki. Już dawniej w okresie klasycznym istniało



szeroko rozwinięte zdobnictwo: Haydn, Beethowen, lub Mozart szczególniej, którego utwory, z racji wspaniałej melismatyki, śmiało nazwać można koronkowemi.

Chopin rozwija zdobnictwo i daje coś więcej. O ile dawniej ozdobnik był sam przez się tylko ozdobnikiem, o tyle Chopin, zdobiąc swe melodje ozdobnikami, stwarza z nich samych melodję w melodji. Ozdobniki Chopinowskie są tak subtelne, że ich można nazwać snem głównej melodji i śmiało można użyć porównania: melodja Chopina to kwiat, a ozdobnik jej to zapach tego kwiatu.

Na tem kończymy analizę.

Mazurki, jako najpopularniejsze utwory, wywarły pewien wpływ na twórczość późniejszych pokoleń. Harmonja w mazurkach staje się środkiem barw muzycznych, stwarzając subtelne efekty kolorystyczne, dając cały szereg cieka-

wych pomysłów zarówno w prowadzeniu melodji, jak i w harmonicznym ustosunkowaniu funkcji, czy wreszcie rozwijając owe swobodne *tempo rubato*, Chopin stwarza ze swych mazurków niezgłębione źródło modernizmu.

Breithaupt w swym sławnym dziele „O Chopinie" tak pisze między innemi o harmonji Chopina: „Chopins Harmonik kennt so ziemlich alles, womit die moderne Arbeit. Durch sie allein wurde seine Originalität dauernd begründet sein. Keiner vor ihm hat solche Töne angeschlagen, einem gleichem Reichtum harmonischer Kombinationen, eine solche Fülle neuer Klangefekte, eine gleiche Tonigkeit ūnd Sattigkeit des Kolorits aufzūweisen. Chopin verkörpert ein „neue Aera harmonischen Denkens."

Wpływ harmonji mazurków spotykamy u Liszta, Ryszarda Straussa (utwory



objęte op 9), czy wreszcie Wagnera, który, korzystając ze zdobyczy harmonicznych Chopina, wysnuł swą harmonję dyssonansową. Wpływ harmonji mazurków widzimy i wśród muzyków polskich: (Juljusz Zarembski, Mieczysław Karłowicz, Ludomir Różycki, Karol Szymanowski); wśród muzyków młodej Francji Debussy, Ravel, lub wreszcie młodej Rosji Rimskij Korsakow, Areński, którzy koncerty swe fortepianowe, tworzą pod silnym wpływem Chopina.

Tak samo i w twórczości Skrjabina widzimy wielki wpływ mazurków, zwłaszcza w pierwszych jego dziełach fortepianowych objętych op 35 — 40.

Istnieje twierdzenie, że dopiero współczesny system harmonji Riemana ułatwia badania nad tym niezgłębionym źródłem modernizmu mazurków.

Cały współczesny impresjonizm w muzyce, operujący skalą barw harmonicznych, znalazł w mazurkach swój początek. A zresztą, jak wielkim dziełem w historji rozwoju literatury muzycznej, są te proste miniatury, ujęte w formę mazurka, oberka, lub kujawiaka, świadczy zdanie, służące jako motto mej pracy

Warszawa, kwiecień 1927 r.

KONIEC.









# TREŚĆ.

Str.

Wstęp . . . . . 1

ROZDZIAŁ I.

*Melodyka mazurków*: a) gamy greckie, b) gamy minorowe melod. z podwyż. 6 i 7 stop., c) gamy nieznane . . . . . 6

ROZDZIAŁ II.

*Harmonika*: a) funkcje, b) ciekawe formuły kadencji, c) alteracje, chromatyka i enharmonja, d) nuty pedałowe . . . . . 10

ROZDZIAŁ III.

*Rytmika* różnorodność taktu $^3/_4$ . . . . . 20

ROZDZIAŁ IV.

*Agogika* . . . . . 26

ROZDZIAŁ V.

*Melismatyka*, tryl, mordent, grupet . . . . . 28

BIBLIOTEKA TIFC
C/1/258
869

WANDA THUGUTTÓWNA

# PRZYCZYNEK DO ANALIZY MAZURKÓW CHOPINA

NAKŁADEM

WARSZA
192
SKŁAD GŁÓWNY: DOM
PLAC TRZECH

