ANALIZY I OBJAŚNIENIA
DZIEŁ WSZYSTKICH
FRYDERYKA CHOPINA

I

JANUSZ MIKETTA

# MAZURKI CHOPINA

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

# MAZURKI
# CHOPINA

Zbiory Stowarzy
411

W SETNĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI

Z FUNDUSZÓW KOMITETU
ROKU CHOPINOWSKIEGO

UKŁAD GRAFICZNY – TADEUSZ OCHLEWSKI

COPYRIGHT 1949 BY POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE
CRACOW, POLAND

NAKŁAD 3.000 EGZ DRUK UKOŃCZONO IX 1949
PAP. DR. SAT. III. 100 GR. 70×100
DRUKARNIA PRZEMYSŁOWA W KRAKOWIE
PWM 350. M-34491

411
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

sygn. 411
akc. IV/1948

# ANALIZY I OBJAŚNIENIA DZIEŁ WSZYSTKICH FRYDERYKA CHOPINA

PRACA ZBIOROWA

POD REDAKCJĄ

PROF. DRA ADOLFA CHYBIŃSKIEGO

W DZIESIĘCIU TOMACH

WPM

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

I II
MAZURKI POLONEZY
Janusz Miketta

III
WALCE
Adolf Chybiński
ECOSSAISES, BOLERO, TARANTELLA
Maria Szczepańska
PIEŚNI
Janusz Miketta

IV
KONCERTY, ALLEGRO DE CONCERT
Aleksander Frączkiewicz

V
SONATY
Ludwik Bronarski
UTWORY KAMERALNE
Aleksander Frączkiewicz

VI
RONDA, WARIACJE
X. Hieronim Feicht

VII
FANTAZJA
Zofia Lissa
SCHERZA
Adolf Chybiński
BALLADY
Ludwik Bronarski

VIII
IMPROMPTUS
Adolf Chybiński
NOKTURNY, KOŁYSANKA, BARKAROLA
Józef Chomiński

IX X
PRELUDIA ETIUDY
Józef Chomiński

*„Nie stargam Cię ja — nie!*
*— ja uwydatnię!“*

*Cyprian Norwid*
*„Fortepian Chopina“*

# SŁOWO WSTĘPNE REDAKCJI

W 1942 roku redaktor niniejszego wydawnictwa zbiorowego powziął zamiar zorganizowania zbiorowej pracy polskich muzyków i muzykologów nad analizami wszystkich bez wyjątku dzieł Fryderyka Chopina, wychodząc z założenia, że skoro w obcych literaturach istnieją wydawnictwa poświęcone analizom dzieł naszego Mistrza, to brak takich wydawnictw w naszym piśmiennictwie muzycznym, nie przynoszący nam zaszczytu, nie może być nadal cierpiany. Należy więc przystąpić do wykonania powyższego zamiaru możliwie szybko ze względu na zbliżającą się setną rocznicę śmierci Mistrza, nie czekając na chwilę, w której na ziemiach polskich nie znajdzie się wróg okupacyjny.

Redaktor niniejszego wydawnictwa porozumiał się z „Towarzystwem Wydawniczym Muzyki Polskiej" w Warszawie i przedstawił mu swój plan a wraz z nim wskazał na szereg muzyków i muzykologów, którzy by wspólnymi siłami stworzyli zbiorowe wydawnictwo, pt. **Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina,** z tym, że prace analityczne składające się na to wydawnictwo winny być — w przeciwieństwie do wielu podobnych dzieł obcych — obszerne i wyczerpujące temat, objaśniając dzieła Chopina z jak największą dokładnością, z pominięciem wszelkich pięknosłowych, pseudo-estetycznych wynurzeń, które do z r o z u m i e n i a dzieł Mistrza służyć nie mogą ani muzykalnemu wielbicielowi twórczości Chopina, ani muzykowi, ani muzykologowi.

Powyższy projekt redaktora niniejszej publikacji spotkał się z przychylnością naprzód w szczuplejszym gronie muzyków i muzykologów, w następnych latach ustosunkowały się do niego już szersze sfery muzyczne, po czym — w 1945 roku — Państwowa Muzyczna Rada Wydawnicza przy Polskim Wydawnictwie Muzycznym uchwaliła jednomyślnie wykonanie tego projektu, zlecając podpisanemu redakcję **Analiz.**

Już wówczas praca zbiorowa nad analizami znajdowała się w pełnym toku, jakkolwiek i śródwojenne i powojenne stosunki nie

sprzyjały dość szybkiemu wykonywaniu naszych zamierzeń. Co więcej — jeszcze obecnie nie brak trudności i niespodzianek w urzeczywistnianiu planu wydawnictwa; nie opóźniają one jednak toku pracy, która prostymi drogami zmierza do zapewnienia polskiemu piśmiennictwu muzycznemu tego wszystkiego, na co nas stać obecnie, aby czytelnicy **Analiz** odnieśli istotną korzyść, w wyniku której rozumienie dzieł Mistrza dorówna ich odczuwaniu.

Redaktor **Analiz** dążył od samego początku organizacji pracy nad nimi, aby całość wydawnictwa posiadała cechy jednolitości. Tę jednolitość podkreślała instrukcja rozesłana wszystkim współpracownikom, ujęta zwięźle — lecz wystarczająco — w ogólne zasady, nie krępujące swobody autorów analiz w ich przeprowadzeniu, byle jasnym i zrozumiałym a także należycie uporządkowanym, dalekim od chaotycznej improwizacji, choćby „barwnej i interesującej". Chodzi bowiem o zapewnienie muzykalnemu czytelnikowi z r o z u m i e n i a analizowanych dzieł Mistrza. Rzecz jasna, że do tego celu służyć mogą jedynie analizy m u z y c z n e, posługujące się środkami i metodami właściwymi muzyce, bez przywoływania do pomocy (zresztą bardzo względnej) środków i metod wartościowych w innych dziedzinach twórczości artystycznej. Chodzi przecież o analizy ściśle rzeczowe.

Jest rzeczą zrozumiałą, że lektura **Analiz** wymaga pewnego muzycznego („teoretycznego") przygotowania, aby mogła być lekturą produktywną. Niemniej jednak było dążeniem Redakcji **Analiz** zatrzymywanie autorów przed wkraczaniem w sferę tzw. abstrakcji, nie ułatwiających rozumienia dzieł analizowanych. Dalszą troską Redakcji było równomierne rozpatrywanie przez autorów wszystkich współdziałających elementów dzieła muzycznego, bez jednostronnego i dłuższego zatrzymywania się przy tych zagadnieniach, które danego autora szczególnie interesują. Ileż wybitnych dzieł analitycznych w obcych literaturach muzycznych wykazuje tę wadę! Niemniej jednak pozostawiono dość miejsca dla indywidualnych spostrzeżeń, mogących przynieść nowe myśli o sztuce naszego Mistrza, tak dalekiej jeszcze od dokładnego zbadania.

Pozostaje jeszcze kwestia rozmiaru analiz poszczególnych dzieł Chopina lub ich grup. Obce analityczne prace nie zajmują się prawie nigdy analizami wszystkich dzieł danego kompozytora, w naszym wypadku: Chopina (por. np. 2-tomową pracę H. Leichtentritta!). Różne są powody takiej selekcji. Zadaniem naszej publikacji jest analityczne



rozpatrzenie wszystkich bez wyjątku utworów Chopina, w związku z pierwszym polskim wydaniem **dzieł wszystkich Fryderyka Chopina,** zbiegającym się również z setną rocznicą śmierci Mistrza. Ta całkowitość cykliczna **Analiz** sprawia, że nasze wydawnictwo nie posiada pod t y m względem żadnych wzorów.

Wykonanie tego zamierzenia było możliwe tylko przy zbiorowej pracy szeregu autorów, których trudy Redakcja **Analiz** należycie ocenia i za nie im dziękuje. Nie są i nie będą one bezowocne, przyczynią się one najniewątpliwiej do dalszego rozwoju polskiej „nauki o Chopinie", mogącej już obecnie wykazać się szeregiem wartościowych prac, które sprawiły, że nauka ta przeszła nareszcie w polskie ręce. Co więcej — można już obecnie stwierdzić, że niektórzy autorowie analiz przeznaczonych dla naszego wydawnictwa, zdołali dzięki swym analitycznym badaniom odkryć w twórczości Chopina szereg nie dostrzeżonych przedtem cech i wartości.

Oddając I tom **Analiz** w ręce polskiego czytelnika, Redakcja ich ma tę pewność, że przyczynią się one nie tylko do pogłębienia zrozumienia tych dzieł Mistrza, które zdobyły u nas szczególną popularność, ale i poznania tych Jego utworów, które nie stały się jeszcze duchową własnością polskiego ogółu i wymagają również upowszechnienia.

*Adolf Chybiński*

Zakopane, w lipcu 1948 roku.

# WSTĘP DO ANALIZY MAZURKÓW

1. Analiza jakiegokolwiek bądź utworu muzycznego jest to przedstawienie w s z y s t k i c h s t o s u n k ó w, jakie zachodzą pomiędzy w s z y s t k i m i e l e m e n t a m i (składnikami) dzieła, a więc jego melodyką, metryką, rytmiką, harmoniką, kolorystyką, agogiką i tzw. „formą".

Aby te stosunki ustalić, należy przede wszystkim zbadać owe elementy kolejno i niezależnie jeden od drugiego, zaobserwować ich przebieg i zachodzące w nich zmiany, po czym wykryć stosunki pomiędzy nimi i współdziałanie ich w rozwoju danego utworu muzycznego.

Analizę zaczyna się zwykle od ustalenia układu formalnego, w wypadku gdy utwór, zwłaszcza z okresu klasycznego lub romantycznego pochodzący, takiemu ukształtowaniu formalnemu w ogóle podlega. Podawanie na początku analizy tego układu formalnego powinno być jednak wynikiem drobiazgowej analizy wyżej określonych stosunków, gdyż mechaniczne rozcinanie utworu na układ pewnych jednostek konstrukcji formalnej, jak 4-o, 8-o, 16-o itp. -takty, prowadzi często do układów błędnych, nie odpowiadających rzeczywistości tych stosunków.

Ujęta przeto w cudzysłów, w zasadniczym, powyżej podanym określeniu analizy w ogóle, f o r m a utworu jest funkcją tych stosunków, a nie odwrotnie. Bowiem w tym samym układzie formalnym, nic właściwie jeszcze nie mówiącym o utworze, może się mieścić wielka ilość zupełnie różnych utworów, poza tą stroną czysto konstrukcyjną nic wspólnego ze sobą nie mających.

Układ formalny należy zawsze udowodnić.

Można postawić pytanie zasadnicze: na co przydać się może w ogóle takie przeanalizowanie utworu?

Skoro nie mówi się nic o jakiejś syntezie rezultatów, osiągniętych w samej analizie, a więc wyklucza się ją, to jaka korzyść płynie z samego ustalenia tylko faktów w przebiegu składowych czynników lub nawet i związków zachodzących pomiędzy nimi?

Zbiory Słowa I.F.C. U.J.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA-WARSZAWA

Zapewne, że od analizy nie można żądać więcej niźli dać ona może. Ponieważ tak pojęta analiza dać może tylko ustalenie pewnych faktów, to może jest ona w ogóle czynnością zbędną?

Na to pytanie można tak odpowiedzieć: bez takiej analizy brakowało by materiału dla teoretyka, który poszukuje pewnych danych dla oparcia swoich wniosków ogólnych, dąży do wykrycia pewnych praw, rządzących twórcą przy tworzeniu danego dzieła lub działających w jego twórczości w ogóle. Bez takiej analizy nie może historyk spojrzeć na dzieło lub twórcę z perspektywy czasu i przemienności zjawisk, zachodzących w muzyce. Wreszcie estetyk nie ma na czym opierać swoich dociekań w dziedzinie tzw. piękna lub brzydoty, a psycholog szukać wyjaśnień reakcji fizjologicznych lub psychicznych, jakie powstają w odruchach lub wyobraźni słuchającego.

W tym zawiera się konieczność i użyteczność analizy.

Analiza nie powinna wkraczać w dziedziny dla niej zasadniczo obce, poboczne. Stąd i nieporozumienie, tak często występujące, polegające na tym, że opisujący utwory muzyczne zajmują się sprawami, do nich nie należącymi (np. usiłują „literacko" opisywać wrażenia, jakie na nich sprawia utwór muzyczny), wyczerpują się w tym kierunku, zamiast udoskonalać sam proces analizowania przez pogłębianie samej metody analizowania, a więc coraz to doskonalszego wykrywania stosunków, występujących w danym tworzywie dźwiękowym. Z porównywania tych stosunków ze sobą staje się dopiero możliwym określić, który z czynników lub które z czynników stają się formotwórczymi, które zaś są od nich zależne, tym głównym czynnikom podporządkowane. Stąd płynie i ich znaczenie konstrukcyjne, dlatego też oparcie układu np. tylko na czynniku metryczno-rytmicznym prowadzi często do rezultatów błędnych.

W podanych tu analizach mazurków Chopina usiłowałem trzymać się tej metody pracy; doprowadzała ona często do niespodzianek, pozwalała zaś prawie zawsze na wykrycie tej niezrównanej logiki konstrukcji, która jest cechą charakterystyczną dla geniuszu Fryderyka Chopina.

Drugie ograniczenie w prowadzeniu tych analiz postawiłem sobie takie: wprawdzie niezmiernie pociągającym jest zagadnienie stylu Chopina, a więc próba wyprowadzania wniosków, obejmujących ogół cech tworzywa muzycznego Chopina, po których jest on instynktownie



rozpoznawany przez wszystkich, często po kilku taktach utworu, lecz zagadnienie to wykracza już poza granice analizy. Co więcej, dążenie do możliwie największej wyrazistości samego analitycznego przedstawienia utworu zmusza do porównywania elementów występujących w danym utworze jedynie pomiędzy sobą: porównania z innymi utworami, nawet tego samego rodzaju (np. mazurków Chopina jednych z drugimi) ma w tym wypadku sens o tyle tylko, o ile jest to konieczne dla rozwiązania danego rozpatrywanego problemu. Analiza nie może być monografią. Zbiera ona dla monografa materiał pomocniczy, ale konieczny.

Jak powiedziałem powyżej, analiza służyć może do wielu innego rodzaju syntez, jak np. estetycznych lub filozoficznych. W granicach analitycznego przedstawienia utworu można jednak tylko wskazywać na te ustępy lub fragmenty utworu, w których powstają wyjątkowej wagi napięcia „piękna" lub wzmożonej jak gdyby „treści". W tych momentach nie może nie wyrwać się nawet analitykowi okrzyk zachwytu! Chodzi o to, by został on usprawiedliwiony wykryciem istotnych osobliwości, a celem jego może być tylko zwrócenie uwagi czytelnika na występujące tu zjawisko szczególne i wyjątkowe.

2. Analiza obejmuje 58 mazurków Fryderyka Chopina, ponumerowanych od 1—58, początkowo według opusów, czyli op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63, wydanych za życia Chopina; dalej mazurki, wydane przez J. Fontanę w latach 1855—6, a więc op. 67 i 68; wreszcie mazurki bez opusów, wydane lub niewydane, choć w różny sposób publikowane lub znane. Numeracja zgodna jest z numeracją podaną przez Ludwika Bronarskiego w jego pracy: „Harmonika Chopina", Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1935, w skorowidzu utworów Chopina str. 472—3.

Opierałem się zasadniczo na tekście wydania:

„Oeuvres de Fr. Chopin revues, doigtées et soigneusement corrigées d'après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipsick par Charles Klindworth, seule édition authentique. Moscou chez Jurgenson. Tomes VI". Korzystałem oczywiście ze wszystkich innych, trudnych, zwłaszcza w okresie okupacji, do zdobywania wydań mazurków, jak Petersa, Universal itd. Możliwe tak łatwo w tych warunkach do popełnienia błędy w rozpatrywanym tekście mogą tu lub ówdzie ważyć na jakimś szczególe, który z pewnością zostanie uzupełniony lub

wyjaśniony przez dalsze badania nad autentycznością tekstów utworów Chopina w ogóle.

Analiza nie obejmuje wszystkich mazurków Chopina, gdyż pewna, niemała zresztą, liczba mazurkowych okresów lub całych, rozwiniętych mazurków zawiera się w utworach Chopina pod innymi nazwami, jak np. Kujawiak Koncertu f-moll, Mazurek w Polonezie fis-moll lub też oznaczona jest inaczej, jak np. Rondo à la Mazur op. 5. Analizy ich znajdują się w pracach innych współautorów tego zbiorowego dzieła. Dla monograficznego przedstawienia mazurka Chopinowskiego uwzględnienie tych utworów byłoby obowiązującym. W granicach analizy może być tylko potrzebne w wypadkach koniecznych porównań.

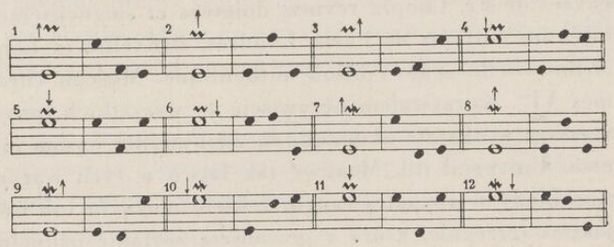
3. W analizach mazurków zostały wprowadzone terminy, wymagające określenia i wyjaśnień. Podaję więc w krótkości ich wykład; szczegółowe ich opracowanie zostaje dokonane w pracy mojej pt. „Szkice Chopinologiczne", przeznaczonej dla „Kwartalnika muzycznego", do opublikowania w zeszytach, poświęconych Chopinowi, jakie mają się ukazać w Roku Chopinowskim 1949—50.

Terminy z zakresu melodyki:

I) Ozdobnikiem przerzutowym nazywam w ogóle ozdobnik, w którym jeden z jego składników został przeniesiony o oktawę w górę lub w dół. Mowa tu oczywiście o ozdobniku, wchłoniętym całkowicie w linię melodyczną, jak to się wobec ornamentalnego charakteru melodyki Chopina spotyka na każdym kroku.

Mordentem przerzutowym nazywam mordent, w którym pierwszy, drugi lub trzeci składnik przeniesiony został o oktawę w górę lub w dół.

Oto zestawienie tych możliwości:

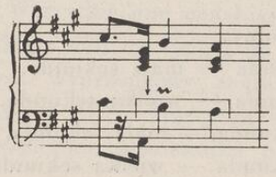





Strzałka przed znakiem mordentu w górę lub w dół oznacza, że pierwszy składnik mordentu został przeniesiony o oktawę w górę lub w dół, — nad mordentem, że drugi, — za mordentem, że trzeci.

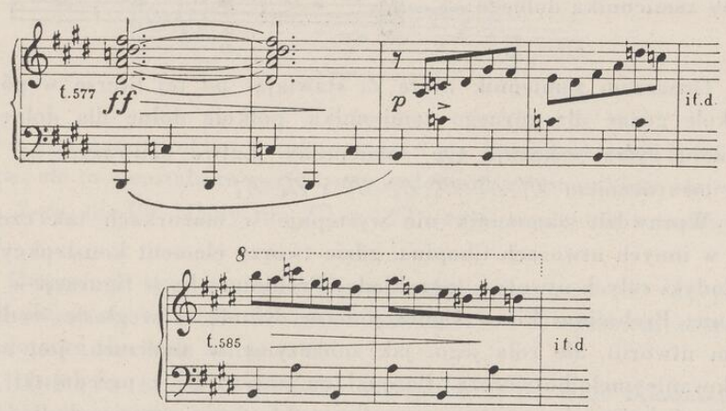
Analogicznie mówić można o trioli mordentowej przerzutowej.
Przykłady u Chopina:

Mazurek 50 a, t. 34:



Mamy tu w basie mordent przerzutowy — wzór 4 zestawienia. Mordent ten powtarza się jako stały element konstrukcyjny w okresach C i D. Por. analizę Mazurka.

Scherzo 4 E, t. 577—592:




Mamy tu w basie tryl przerzutowy, wyrosły z mordentu wzoru 2; w t. 585—592 pojawia się wzór 8. Mamy tu więc kolejno przerzutowe mordenty górny i dolny na basowym dźwięku pedałowym przed powtórzeniem części głównej Scherza.

II) Z a m i e n n i k i e m nazywam ozdobnik, złożony z sekundy dolnej i górnej lub z sekundy górnej i dolnej, poprzedzających dźwięk ozdobiony. Powstaje on z przednutki podwójnej w wypadku, gdy traci ona znaczenie zdobnicze, a staje się częścią składową linii melodycznej.

W wypadku pierwszym zamiennik nazywam górnym, w drugim — dolnym.

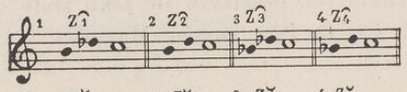
Mogą być, ze względu na w y m i a r sekund, jakie tworzą zamienne z dźwiękiem ozdobionym, następujące typy zamienników górnego lub dolnego:

Zamiennik górny lub dolny:

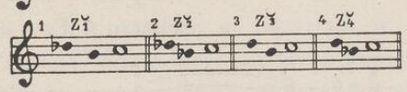
Typ 1: mała sekunda — mała sekunda,
Typ 2: mała sekunda — wielka sekunda,
Typ 3: wielka sekunda — mała sekunda,
Typ 4: wielka sekunda — wielka sekunda.

Oto ich zestawienie dla dźwięku $c_1$:

Typy zamiennika górnego:




Typy zamiennika dolnego:



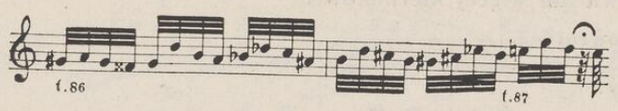

Oznaczam zamiennik literą Z, stawiając po tej literze w górze półkole górne dla górnego zamiennika, półkole dolne dla dolnego. U dołu cyfra wskazuje typ zamiennika. Łatwo zauważyć, że $Z_1^{\frown}$ jest odwróceniem $Z_1^{\smile}$, $Z_2^{\frown}$–$Z_3^{\smile}$, $Z_3^{\frown}$–$Z_2^{\smile}$ i $Z_4^{\frown}$–$Z_1^{\smile}$.

Wprawdzie zamiennik nie występuje w mazurkach tak często jak w innych utworach Chopina, gdzie tworzy element konstrukcyjny melodyki całych utworów (przykłady: Preludium fis w figuracji w sopranie, Preludium Fis w figuracji basu, Etiuda es w głosie środkowym utworu), ale rola jego, jak zobaczymy w analizach, jest zdecydowanie melodiotwórczą. Powstał on oczywiście z przednutki podwójnej, która ulega w tym wypadku wchłonięciu przez melodię, tracąc swe znaczenie zdobnicze.

Z a m i e n n i k i e m p o d w ó j n y m nazywam tego rodzaju wypadki, w których do składnika zamiennika przyłącza się nowy zamiennik i składnik ten wyprzedza.

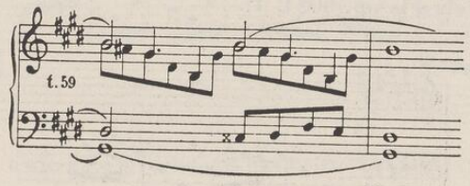


Najbardziej charakterystyczny wypadek tego „piętrowego“ zdobnictwa chopinowskiego mamy np. w t. 86, 87 Bolera op. 19:




Mamy tu kadencję biegnikową [1]) na akordzie dominantowym $e^7$. Głównymi składnikami tego akordu są dźwięki e, gis, h, d, ewentualnie f; wszystkie inne dźwięki są to dźwięki obce. Dźwięki $b^1$-$des^2$-$c^2$-$ais^1$ są obce. Wszystkie one ozdabiają następujące w t. 87 $h^1$; $c^2$-$ais^1$ jest zamiennikiem dolnym typu 1-go do $h^1(Z_1^{\smile})$. Składnik tego zamiennika $c^2$ jest wyprzedzony zamiennikiem d o n i e g o $b^1$-$des^2$, górnym, typu 3-go $(Z_3^{\frown})$. Mamy tu więc zjawisko zamiennika do zamiennika, względnie zamiennika p r z e d zamiennikiem.

Imy przykład: Sonata h op. 58 Largo, t. 59:




cisis-e jest zamiennikiem górnym typu 1-go do dis, składnika akordu gis; ale to e zostało ze swej strony ozdobione zamiennikiem górnym typu 2-go, dis-fis. Mamy tu $Z_2^{\frown}$ w $Z_4^{\frown}$, czyli zamiennik w zamienniku.

Uwaga!: w tym znaczeniu dis na szóstej ósemce t. 59 nie jest składnikiem akordu, lecz dźwiękiem zdobniczym, składnikiem akordu jest dopiero dis (cała nuta) t. 60.

III) F a l ą nazywam zjawisko następowania po sobie składników akordu, samych lub z obcymi, zdobiącymi je dźwiękami według pewnego porządku, umożliwiającego przewidywanie ich występowania.

---

[1]) L. Bronarski „Harmonika Chopina“ str. 208

Fale dzielę na:

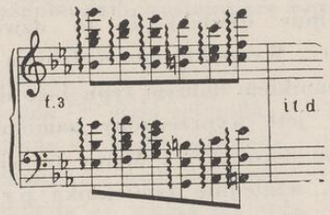
a) jednokierunkowe,

b) dwu lub więcej kierunkowe.

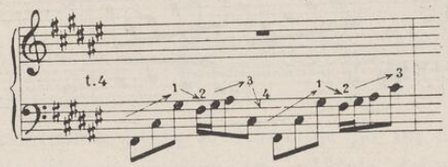
c) powrotne.

Przykłady:

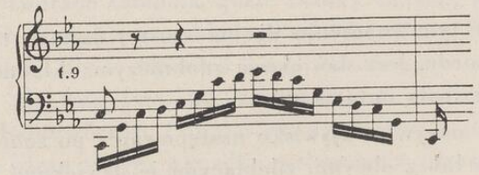
a) Fale jednokierunkowe:
Etiuda Es op. 10 nr 11:




b) Fala wielokierunkowa (np. 4 i 3 kierunkowa):
Barkarola Fis op. 60, t. 4:




c) Fale powrotne (zawsze dwukierunkowe):
Etiuda c op. 10 nr 12:

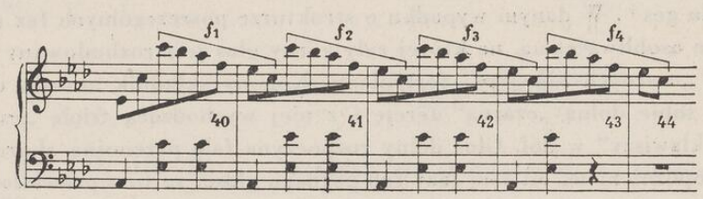



F a l ą s t o j ą c ą nazywam falę, powtarzającą falę dowolnego kształtu przynajmniej 3-krotnie. F a z ą fali stojącej nazywam każde powtórzenie fali tworzącej.



Przykład:

Fala stojąca 4-fazowa: Mazurek As op. 24 nr 3, t. 40—44:



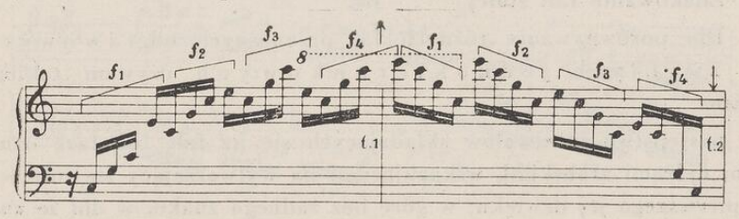

Ze względu na sposób tworzenia fal (ustalający wobec tego następstwo faz, a więc dający możność ich przewidywania) dzielę fale na:

a) fale przenośne oktawowe,

b) fale przenośne akordowe.

F a l ą p r z e n o ś n ą o k t a w o w ą nazywam falę, w której fazy powtarzają się o oktawę w górę lub w dół:

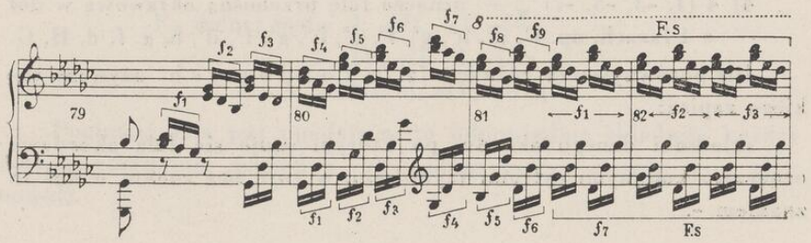
Przykład: Etiuda C op. 10 nr 1:




Mamy tu dwie fale przenośne oktawowe w górę i w dół. Ostatni dźwięk fazy 4-tej fali w górę jest jednocześnie pierwszym dźwiękiem pierwszej fazy fali w dół ($e^4$). Takie zjawisko nazywam p o ł ą c z e n i e m ł a ń c u c h o w y m.

F a l ą p r z e n o ś n ą a k o r d o w ą nazywam falę, w której fazy rozpoczynają się od następujących po sobie składników akordu i budują się w pewien jeden, powtarzający się sposób.

Przykład: Etiuda Ges op. 10 nr 5, t. 79—82:



Mamy tu w górnym głosie 9-fazową falę przenośną akordową, w której każda faza kolejna zaczyna się od następnego składnika akordu ges+. W danym wypadku o strukturze poszczególnych faz decyduje osobliwa gama, na której cały górny głos jest rozbudowany — gama „czarnych klawiszy" fortepianu. Kolejny składnik akordu dobiera sobie dolną „czarną" tercję i z niej wychodzącą triolę „czarnych klawiszy" w dół. Głos dolny rozpoczyna falę przenośną akordową z opóźnieniem, od 4-ej fazy fali górnego głosu, za to z prawidłowo zbudowanych triol ze składników akordu poprzez jeden. Obie fale łączą się na zakończenie w 3-fazową falę stojącą.

Znakowanie fal:

| | |
|---|---|
| Znakowanie fali powrotnej | Fp |
| Znakowanie fali oktawowej | Fo |
| Znakowanie fali akordowej | Fa |
| Znakowanie fazy fali | f |
| Znakowanie fali stałej | Fs |

Dla porównywania różnych fal przenośnych oktawowych lub zwykłych jednokierunkowych używam takiego zapisu:

następstwo interwałów składających się na falę lub fazę oznaczam cyframi arabskimi, wskazującymi na wytwarzający się interwał od pierwszego jej dźwięku; w górę bez żadnego znaku, w dół ze znakiem -.

Przykłady:

1) 1, 5, 8, 10 oznacza falę, złożoną z kwinty, oktawy i decymy dźwięku rozpoczynającego falę, a więc np. c, g, $c^1$, $e^1$.
2) 1, -3, -6, -10 oznacza tę samą falę, ale w dół.
3) 3 (1, 3, 5) ↑ — oznacza falę przenośną oktawową w górę o 3 fazach, np. C, E, G, c, e, g, $c^1$, $e^1$, $g^1$.
4) 4 (1, -3, -5, -7) ↓ — oznacza falę przenośną oktawową w dół o 4 fazach, np. $f^3$, $d^3$, $h^2$, $g^2$, $f^2$, $d^2$, $h^1$, $g^1$, $f^1$, $d^1$, h, g, f, d, H, G.

Dla porównywania różnych fal akordowych używam takiego zapisu:

składniki danego akordu, po którym snuje się fala akordowa oznaczam kolejnymi cyframi rzymskimi, w górę bez znaku, w dół ze znakiem -.

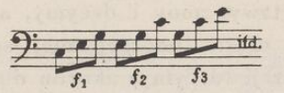


Przykłady:

Fa: 3 (I, II, III) ↑ — oznacza falę akordową np. na akordzie c+ taką:

c, e, g . . . $f^1$
e, g, $c^1$ . . . $f^2$
g, $c^1$, $e^1$ . . . $f^3$

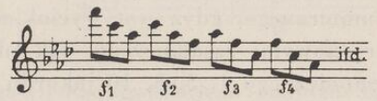
w nutach:



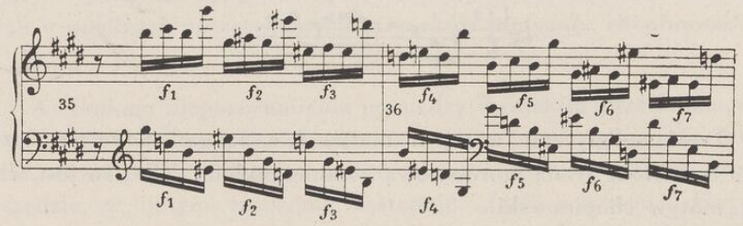

Fa: 4 (I, -III, -II) ↓ — oznacza falę akordową np. na akordzie f— taką:

$f^3$, $c^3$, $as^2$ . . . $f^1$
$c^3$, $as^2$, $f^2$ . . . $f^2$
$as^2$, $f^2$, $c^2$ . . . $f^3$
$f^2$, $c^2$, $as^1$ . . . $f^4$

w nutach:




Przykład: Etiuda cis op. 10 nr 4, t. 35—36:




ma następujący zapis: głos górny — Fa: 7 (III, 2, III, II) ↓ na zmniejszonym akordzie $eis^7$,
głos dolny — Fa: 7 (II, -IV, -III, -I) ↓ na tymże zmn. akordzie $eis^7$.

Kolejne fazy Fa górnej będą: II, 2, II, I
I, 2, I, IV
IV, 2, IV, III
III, 2, III, II itd.

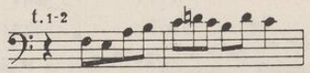
Fa dolnej będą: I, -III, -II, -IV
IV, -II, -I, -III
III, -I, -IV, -II itd.

Ponieważ fala jest opadająca, to odpowiednie składniki każdej fazy przedstawiają pochód w dół według danego akordu (por. pionowo!).

IV) Motyw Chopinowski:

Z badań nad melodyką Chopina wynika, że podstawowym motywem melodycznym jest w jego twórczości motyw, złożony z prymy, kwinty, oktawy, nony i decymy, a zwłaszcza jego wycinek, złożony z kwinty, często poprzedzonej sekstą, prymy (oktawy), sekundy (nony) i tercji (decymy) akordu dur lub moll. Typowym przykładem może być t. 51—52 Impromptu As op. 29 lub figuracyjny motyw Etiudy F albo c op. 10.

Występuje on w wielkiej liczbie wypadków. Jest pochodzenia harmonicznego, gdyż jest wycinkiem uzupełnianym zamiennymi lub przejściowymi zasadniczego, tak ulubionego przez Chopina, układu harmonicznego 1, 5, 8, 10 (akordu w pozycji tercji). Występuje powszechnie i w mazurkach, chociażby dla przykładu zacytować motyw Mazurka 51:

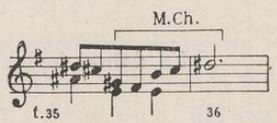



Treść melodyczną tworzy tu motyw f, e, a, h, $c^1$, końcowe $c^1$ zostało ozdobione triolą mordentową i zamiennikiem ($Z\frac{\frown}{2}$). To jest właśnie motyw chopinowski.

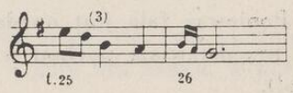
Jest to więc motyw o zasięgu seksty w górę lub w dół, biegnący od V stopnia gamy do III (np. główny motyw I części Koncertu e) lub III do I (np. główny motyw I części Koncertu f), uzupełniany często do oktawy, na górze lub na dole. W mazurkach pojawiają się wycinki tego motywu w dół z opuszczeniem jednego z jego składników, wskutek czego występuje charakterystyczna tercja w dół.

Przykłady:

Mazurek 27 e op. 41 nr 2, t. 35—36:
(typ motywu chopinowskiego)

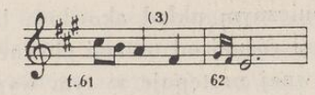



Mazurek 11 e op. 17 nr 2, t. 25—26:
(wypada 3 dźwięk motywu)

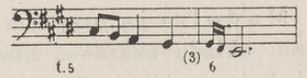




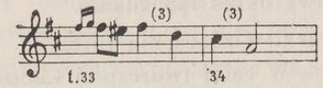

Mazurek 13 a op. 17 nr 4, t. 61—62:
(wypada 4 dźwięk motywu)




Mazurek 3 E op. 6 nr 3, t. 5—6:
(wypada 5 dźwięk motywu)




Mazurek 19 h op. 30 nr 2, t. 33—34:
(wypadają 2 i 5 dźwięk motywu)




Szczegółowe opracowanie motywu chopinowskiego znajdzie czytelnik w pracy mojej pt. „Szkice Chopinologiczne — Motyw Chopinowski", przeznaczonej do „Kwartalnika Muzycznego". Podane powyżej wyjaśnienia zasadnicze potrzebne są dla zrozumienia omawianych w analizach poszczególnych mazurków motywów chopinowskich.

Inne objaśnienia:

A) Unikam nieporozumienia pomiędzy dwojakim znaczeniem wyrazu „ton" w ten sposób, że używam wyrazu „ton" tylko jako interwału, równego 2 półtonom, a więc jako i jedynie „całego tonu". Wszędzie, w innym znaczeniu zastępuję „ton" wyrazem „dźwięk" (a więc pierwszy, drugi, siódmy dźwięk pewnej gamy, melodii itp.).

B) Oznaczenia harmoniczne: używam 3 funkcji T, D, S lub stopni I, II, III, IV, V, VI, VII; akord kwartsekstowy na dominancie znakuję D($T_4^6$ lub $I_4^6$ oznacza więc w C-dur c, f, a; $D_4^6$ lub $V_4^6$ oznacza g, c, e); + oznacza dur, — oznacza moll, $\pm$ oznacza durmoll, $\mp$ oznacza molldur.

W ogólnym zarysie szedłem w omawianiu zjawisk harmonicznych śladami podstawowej pracy w dziedzinie harmoniki Chopina, dra Ludwika Bronarskiego „Harmonika Chopina".

Tonikalizacją nazywam zbudowanie w utworze, o strukturze okresowej, okresu lub zdania, opartego tylko na jednej funkcji S lub D tonacji głównej, które to funkcje (lub ich wykładniki) otrzymują rolę T w tym okresie lub zdaniu. Np. 8-takt B (t. 17—24) Mazurka fis op. 6 nr 1.

Zboczeniem nazywam wystąpienie w pewnym zamkniętym okresie lub zdaniu fragmentu, zawierającego w swym przebiegu har-

monicznym układ akordów, będących wyznacznikami funkcji w tonacji różnej od tonacji głównej okresu lub zdania. Powrót do tonacji głównej następuje w tym wypadku w granicach danego okresu lub zdania.

Modulacją nazywam pojawienie się w pewnym okresie lub zdaniu układu akordów, które otrzymują znaczenie wyznaczników funkcji innej tonacji, przy czym w tej innej tonacji następuje nowy okres lub zdanie.

C) Oznaczenia formy:

W całej twórczości Chopina występują ukształtowania okresowe. Są one wytworem szeregowania 2- lub 3-taktów o formule: $2^n$ lub x razy 2, względnie $3^n$ lub x razy 3.

Okresem nazywam zamknięte jako jedna całość uszeregowania 2- lub 3-taktów. Najczęściej spotykane są 8-, 12-, 16- lub 20-takty.

Zdaniem nazywam uszeregowanie, będące częścią okresu.

Frazą nazywam uszeregowanie, będące częścią zdania.

Okresy lub zdania o innej strukturze są wynikiem powtórzeń lub opuszczeń, względnie ściągnięcia lub rozszerzenia, przeważnie przez powtórzenie fraz. Dają się one sprowadzić zawsze do zasadniczych uszeregowań. Np. częściej spotykany 11-takt daje się sprowadzić do 12 mniej jeden takt i jest wynikiem ściągnięcia zwykle ostatniej 2-taktowej frazy do 1-taktu. Często o powstaniu 11-taktu, będącego tylko pozornie 11-taktem, w istocie zaś 12-taktem, decyduje, zwłaszcza na końcu utworu, fermata.

Połączeniem łańcuchowym nazywam połączenie 2 okresów, w którym ostatni takt (lub ostatnie takty) okresu jest (są) jednocześnie pierwszym taktem (pierwszymi taktami) okresu następującego.

Np. takty 103—104 Mazurka 26 (op. 41 nr 1) są jednocześnie 15-tym i 16-tym taktem okresu B (16-taktu: 89—104) i 1-ym i 2-im taktem okresu F (16-taktu: 103—118). Por. analizę tego Mazurka.

Motywem nazywam jednostkę kształtowania muzycznego. Wyłonienie jej, jako całości, warunkują czynniki: melodyczny, metryczno-rytmiczny i harmoniczny. Mówię o motywie melodycznym, rytmicznym lub harmonicznym w sensie albo węższym, ściśle melodycznym, rytmicznym lub harmonicznym, pozornie niezależnym jeden od drugiego, albo w ogóle o motywie w sensie formotwórczym jako o rezultacie współdziałania wszystkich tych czynników formy.



Zasięgiem motywu, frazy lub zdania melodycznego nazywam interwał, jaki tworzy najniższy dźwięk danego melodycznego odcinka z najwyższym. Np. „melodia o zasięgu septymy" oznacza, że pomiędzy najniższym i najwyższym jej dźwiękiem tworzy się interwał septymy.

Niekiedy używam terminu motyw jako pokrywającego się z pojęciem frazy.

Np. określenie „motyw chopinowski" oznacza pewną, wyprowadzoną z analizy melodyki Chopina, strukturę przede wszystkim melodyczną, która pod wpływami czynników metryczno-rytmicznego i harmonicznego rozwija się niekiedy do pełnego 2-taktu, a więc frazy.

Inne, użyte dla oznaczenia pewnych szczególnych zjawisk terminy są określane bezpośrednio przy ich stosowaniu.

*

Pracę nad mazurkami Chopina rozpocząłem wiosną 1943 roku, w ukryciu, na wsi, w majątku Żaby pod Błoniem u moich przyjaciół, pp. Władysława i Józefy z Żalińskich Brzozowskich. Kilkanaście kilometrów na zachód dzieliło mnie od Żelazowej Woli. O kilkaset metrów od parku przetaczały się wzdłuż linii Sochaczew-Błonie pancerne pociągi niemieckie, wiozące narzędzia zbrodni na wschód. Jednocześnie z tego wschodu szły ku mnie dwa jasne promienie wiary, nadziei i otuchy: listy ze Lwowa prof. dra Adolfa Chybińskiego, który powziął nieustępliwą myśl uczczenia setnej rocznicy śmierci Fryderyka Chopina, między innymi, także przez wydanie analiz wszystkich jego utworów od „pierwszego do ostatniego taktu" i mnie powierzył tę najcudniejszą wiązankę chopinowskiego kwiecia — mazurki oraz pomoc z Warszawy Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, w osobie dyrektora Tadeusza Ochlewskiego, który m. in. uzupełnił nie bez trudu zdobyty przeze mnie egzemplarz mazurków własnymi, jedynymi egzemplarzami „pomnika" międzywojennej muzykologii polskiej „Kwartalnika Muzycznego" i kilkoma innymi książkami o Chopinie. Dwie pozycje miałem własne: Wójcik-Keuprulianowej „Melodykę" i Bronarskiego „Harmonikę Chopina". „Zakradałem" się więc w Warszawie do zbiorów Feliksa Starczewskiego. Trudno określić jak potworną dla historii muzyki polskiej krzywdę wyrządziły zbrodniczą ręką niemiecką podłożone płomienie, które strawiły zbiory Starczewskiego, na ulicy Zielnej! Samych mazurków przedchopinowskich po-

siadał Starczewski kilkadziesiąt! Pożyczył mi obie prace Jana Kleczyńskiego. Te ocalały... u mnie na wsi.

Gdy dzisiaj, ze wzruszeniem i radością, oddaję do druku tę pracę, nie mogę nie powiedzieć, że mogła być tylko dlatego doprowadzona do skutku, że wtedy, w chwilach najcięższych, dwa promienie wiary i pomocy podtrzymywały mnie: słowa prof. dra Adolfa Chybińskiego i dyr. Tadeusza Ochlewskiego, którym za to składam tu wyrazy najwyższej wdzięczności...

*Janusz Miketta*

Kraków, dnia 31 grudnia 1948 roku.

# ANALIZY MAZURKÓW FRYDERYKA CHOPINA

## 1

### MAZUREK fis-moll op. 6 nr 1

Powstał prawdopodobnie przed rokiem 1831; wydany u Kistnera w Lipsku, dedykowany hrabiance Paulinie Platerównie, córce kasztelana Ludwika Platera, prowadzącego na emigracji w Paryżu dom otwarty, w którym bywał Chopin [1]).

Taktów drukowanych 72, wykonywanych 112.

Układ formalny:

Część I:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$ : | t. 16 | tonacja fis |
| :‖ | $A^2$ : | t. 16 | „ fis |
| (17—24) | $B^1$ : | t. 8 | tonikalizowana D (cis+) |
| (25—40) | $A^3$ : | t. 16 | tonacja fis |
| :‖ | $B^2$ : | t. 8 | tonikalizowana D (cis+) |
| :‖ | $A^4$ : | t. 16 | tonacja fis |
| | razem | t. 80 | |

Część II:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (41—56) | $C^1$ : | t. 16 | tonacja fis |
| | razem | t. 96 | |

Część III:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (57—72) | A : | t. 16 | tonacja fis |
| | razem | t. 112 | |

[1]) H. Opieński „Chopin" wyd. II 1925 str. 153. Z. Jachimecki „Fr. Chopin. Rys życia i twórczości", Kraków 1927 str. 52, twierdzi za Hoesickiem, że Mazurki op. 6 powstały jeszcze przed opuszczeniem Polski (czyli przed jesienią r. 1831) i ukazały się w Paryżu w ciągu r. 1832, podczas gdy M. Karasowski („Fryderyk Chopin. Życie-listy-dzieła", 1882. Tom II str. 264) podaje pierwotnego nakładcę Kistnera „à Leipzig". Sprawa ustalenia dokładnego czasu wydania Mazurków op. 6 wymaga jeszcze dalszego badania. Można połączyć opinie Hoesicka i Karasowskiego i przyjąć, że Mazurki te, najprawdopodobniej wydane w r. 1832 u Kistnera w Lipsku, w tymże roku ukazały się w obiegu i w Paryżu.

Tonacja fis-moll panuje więc w całym utworze. Tempo przez Chopina nie oznaczone. Określenie M. M. 132, podane przez Klindwortha, wydaje się za prędkie, zwłaszcza dla okresu A. Zapisane w t. 9 r u b a t o, wyrównane r i t e n u t e m t. 13 wprowadza urozmaicenie agogiczne. Kleczyński pojmował owo rubato jako „wolniej“ [1]), Leichtentritt mówi, że to rubato „wyrównywa ritenuto następnego czterotaktu“, a więc pojmuje je jako prędzej, niespokojniej, accelerando, przeciwstawiające się zwolnieniu t. 13 [2]). Słuszność ma Leichtentritt, nie Kleczyński. Dynamiczna forma utworu kontrastowa: ppfpfpfp. Szczególne akcenty okresu C omówione poniżej.

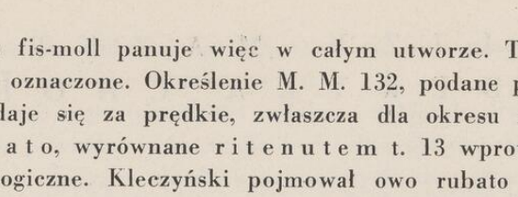
Forma ronda: A-A-B-A-B-A—C—A.

Część I

O k r e s A (1—16). 16-takt. Tonacja fis. Budowa: a-b-a-c.

Z d a n i e a. Rozpoczynające utwór fis$^1$ na słabej części przedtaktu nasuwa przypuszczenie, że główny motyw pierwszej frazy będzie odbitkowy. Przeczą temu takty 25 i 57, w których motyw pojawia się na mocnych częściach taktów bez odbitki. Z drugiej strony końcowe dźwięki, pojawiające się na trzecich ćwiartkach każdego dalszego motywu, ulegają przetrzymywaniu łukiem. Tak więc i początkowe fis$^1$ mogłoby być potraktowane jako przetrzymanie „idealne“. W zdaniu b przetrzymywanie to nie ustaje, lecz występuje w każdym takcie. Trudność powzięcia decyzji powiększają jeszcze stosunki harmoniczne, występujące wraz z tym pierwszym motywem utworu przy jego powtórzeniu.

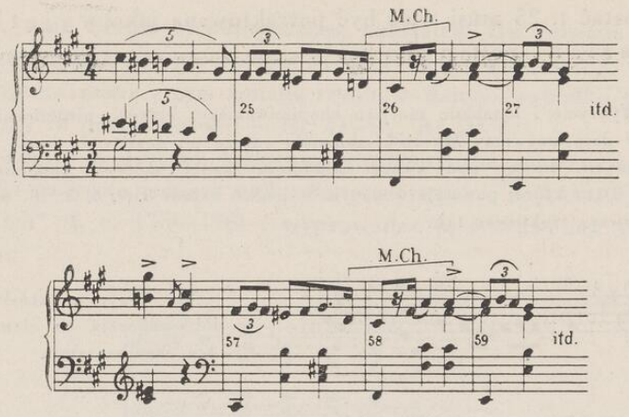
Rozważmy je: pierwszy motyw pojawia się trzykrotnie w t. 1, 25 i 57. Oto jego postacie:




[1]) J. Kleczyński („Chopin w celniejszych swoich utworach“ — str. 70) mówiąc, że triola „jakby zmęczona (!) tylokrotnym powtórzeniem, rozpoczyna w o l n i e j drugą repetycję“, może mieć na myśli niewątpliwie tylko t. 9. Triola występuje tu już po raz siódmy, trzecie zaś powtórzenie okresu A (t. 25) ma wyraźnie zaznaczone „a tempo“.

[2]) H. Leichtentritt „Analyse von Chopin's Klavierwerken“. B. I. str. 203 w. 29—30.



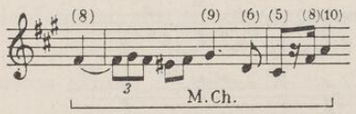



Zauważmy od razu, że drugi motyw jest to motyw chopinowski w jego typowej postaci jako wycinek 6, 5, 8, 10 (d$^1$, cis$^1$, fis$^1$, a$^1$). Harmonicznie d$^1$, jako składnik akordu D$^{9>}$, przejmuje z poprzedzającego motywu napięcie, wyzwalające się w tym drugim motywie. W przykładzie 23 i 25 fis$^1$ tworzy z Cis basu kwartę, rozszerzoną wprawdzie do oktdecymy, ale wykluczającą harmoniczne traktowanie jako kwartsekstowego akordu tonicznego, a więc zniewalającą do przyjęcia tu fis jako zamiennej do tercji akordu dominantowego cis$^7$. Natomiast w przykładzie 24 mamy niewątpliwie do czynienia z sekstowym przewrotem akordu tonicznego fis$^{—}$; naprowadza na ten przewrót inny c z y n n i k k o n s t r u k c y j n y, pochód sekst w dół, przebiegających na D, rozwiązującą się tu wyraźnie na T$^{—}$. Helena Windakiewiczowa [1]) wprowadziła przy rozważaniu mazurków Chopina termin „namysł“. Rozumie pod nim ten fakt, że Chopin często poprzedza mazurki takim j e d n y m dźwiękiem, przeważnie będącym dominantą w stosunku do tonacji utworu, na którym grający jak gdyby „namyśla“ się: „co dalej?“ — Jeśli zastosujemy tę interpretację tutaj, powiemy, że fis początkowe jest namysłem, zaczerpniętym z głównej, zasadniczej postaci frazy pierwszej, występującej nie n a p o c z ą t k u Mazurka, ale, jak to się nierzadko u Chopina zdarza, dopiero w r o z w o j u utworu, w danym wypadku w t. 9 Mazurka, a później w taktach 33

[1]) H. Windakiewiczowa „Wzory muzyki ludowej w mazurkach Chopina“, Kraków 1926

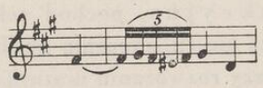
i 57. Postać t. 25 musi więc być potraktowana jako w y j ą t k o w a, jako w a r i a n t postaci głównej [1]).

[1]) Wykrycie i ustalenie motywu chopinowskiego, którego niezmiernie ciekawą postać daje omawiany Mazurek, skłaniało autora tej analizy do innej interpretacji tego fis. Biorąc pod uwagę zasadniczą postać motywu chopinowskiego: 6, 5, 8, 9, 10, z której powstaje w danym wypadku układ: 8, 9, 6, 5, 10, można by frazę pierwszą traktować tak:

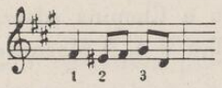



NB. Nuty z kreskami w dół oznaczają tu element t y l k o ornamentalny.

Wtedy fis$^1$ byłoby zamienną do gis$^1$, a triola wraz z 2 ósemkami drugiej ćwiartki taktu byłaby obiegnikową kwintolą na fis$^1$. W pierwszych szkicach do analizy tego Mazurka przyjmowałem taką koncepcję, której zaletą jest unaocznienie rozwoju motywu chopinowskiego. Koncepcję tę słusznie odrzucił A. Chybiński w przeprowadzonej pomiędzy nami na ten temat korespondencji, z której za zezwoleniem Autora zacytuję najważniejsze wyjątki: (list z dn. 9. VII. 44 r. z Zakopanego) „...Musimy wyjść z założenia, że muzyka Chopina jest homofoniczna, że zatem zjawiska harmoniczne i melodyczne wzajemnie się warunkują i wzajemnie się wyjaśniają i uzasadniają. W epoce Chopina jest to prawo obowiązujące. Rozumuję więc następująco: gdybyśmy uznali, że następstwo fis, gis, fis, eis, fis, gis jest jedną postacią ornamentalną, za co łatwo by ją uznać można jako opisanie dźwięku fis, to z natury rzeczy Chopin napisałby 1. takt następująco:




W tym, ale też tylko w tym wypadku, moglibyśmy i musielibyśmy uznać fis za nutę zamienną w stosunku do gis, choć przez to nie zamknęlibyśmy wszystkich bram dla innej interpretacji, jakkolwiek mającej słabszą siłę przekonywającą. Jednakże Chopin umieszcza eis na 2, a gis na 3 części taktu, a triola fis, gis, fis jest jako wzięta osobno, tylko ozdobieniem (opisaniem) dźwięku fis, zastępując ~~, czyli możemy ją uznać za jedno fis:

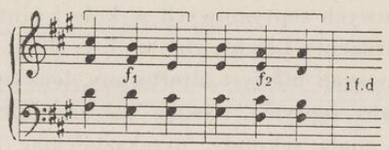



Czym jest fis, na to w tym stanie rzeczy, odpowie nam bas 1 i 3 taktu. W stosunku do basu — a ten musi być uwzględniony — fis jest opóźnieniem do

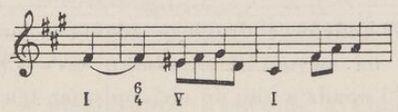


Tak więc zdanie a, poprzedzone namysłem fis, rozpada się na dwie frazy: druga jest przeniesieniem pierwszej o małą tercję w górę. Występuje związana z tym zmiana trybu, w danym wypadku moll na dur. Mamy tu harmonicznie — fis: D$^7$-T—, A: D$^7$-T.

Z d a n i e b. Jest to 4-głosowa chromatyczna sekwencja, którą Bronarski nazywa „jedną z najkunsztowniejszych i najbardziej „chopinowskich“ (l. c. 175—176) i wyprowadza ją z sekwencji tonalnej o wzorze:




eis, czyli kwartą rozwiązującą się normalnie na tercję akordu cis+. A więc na 1. część taktu 1. wypada akord $\frac{6}{4}$. Kwarta fis jako opóźnienie, jako nuta opóźniająca wejście eis, nie może równocześnie być zamienną dźwięku gis. Podobnie rzecz się ma w takcie 3, gdzie a$^1$ rozwiązuje się na gis$^1$, gdyż z basem E tworzy znowu akord $\frac{6}{4}$. Dalsze takty zawierają znowu opóźnienia, ale innego rodzaju; p. niżej. A teraz rozumiemy, dlaczego Chopin umieścił fis p r z e d 1. taktem, s a m o fis. Nie chciał rozpocząć Mazurka brzmieniem kwartowym jako źle brzmiącym, mimo że odległość między basem Cis a sopranem fis$^1$ łagodzi znacznie brzmienie kwarty. Musiałby użyć pełnego akordu na nucie basowej (domyślnej) Fis, a to byłoby trochę za ciężkie dla faktury fortepianowej i tempa Mazurka (tego Mazurka). Dalej, jeśli d$^1$ na końcu taktu uznamy za nutę harmoniczną akordu D$^{9>}$, to możemy je w uproszczonym schemacie pozostawić, ale i możemy i opuścić jako górną zamienną dźwięku cis$^1$ (tym bardziej, że jej wartość — szesnastkowa), czyli uproszczony schemat 1. taktu wyglądałby następująco:




Reszta — to ornamentyka“.

To ciążenie, naturalne w d a n y c h stosunkach harmonicznych, najzupełniej dowiedzione w powyższym przedstawieniu Chybińskiego, nie przeczy pewnej, i n n e j jeszcze interpretacji, jaka wynika z porównania tej całej 2-taktowej frazy motywu chopinowskiego, np. z motywem Poloneza fis op. 44, o czym będzie szerzej mowa w mojej analizie tego Poloneza w tomie II „Analiz i objaśnień dzieł Fryderyka Chopina“. Motyw Mazurka fis i Poloneza fis, przedstawione tam w zestawieniu, wykazują zadziwiającą wielopostaciowość motywu chopinowskiego.

Każda faza składa się z 3 akordów septymowych tak ułożonych, że naprzód sopran z basem opadają równoległymi decymami, następnie zaś alt i tenor równoległymi tercjami, cały zaś wzór przesuwa się co takt diatonicznie w dół. Następują więc po sobie:

w fis: $VI^7$-$II^7$-$V^7$
$V^7$-$I^7$-$IV^7$
$IV^7$-$VII^7$-$III^7$... itd.

Alteracje sprowadzają tę sekwencję do sekwencji chromatycznej akordów dominantowych septymowych w kole kwint. Słusznie poprawia Bronarski twierdzenie Leichtentritta (l. c. 204), że ostatni akord każdej fazy tej sekwencji nie jest alterowany, lecz otrzymuje z tonalnej sekwencji dodaną septymę, dźwięk zaś zasadniczy zostaje zastąpiony przez górną małą sekundę, przekształcając się z akordu $D^7$ w akord $VII^{-7}$. Mamy więc:

Cis: $S^{-6}$-$D^7$-$VII^{-7}$ [1])
H: $S^{-6}$-$D^7$-$VII^{-7}$
A: $S^{-6}$-$D^7$-$VII^{-7}$
G: $S^{-6}$-$D^7$-$VII^{-7}$

NB. $VII^{-7}$ oznacza tutaj każdorazowo w danej tonacji akord $T^7$, w którym zamiast prymy jest górna mała sekunda, forma tego akordu jest formą akordu VII w tonacji o kwintę niższej, a więc w Cis: akord eis–gis–h–d (zamiast cis) jest VII w Fis itd.

Inaczej i wyraźnie: $T^7_{2(1)}$ z zamianą enharmoniczną as na gis, przez co powstaje w fis-moll akord $S^{-6}$, czyli h-d-fis-gis, co umożliwia powrót do fis-moll przez $D^7$, już w granicach powtarzanego bez zmian zdania a.

Zdanie c. W końcówce drugiego zdania a motyw chopinowski zatrzymuje się na swym 10 składniku $cis^2$. Chopin rozszerza motyw do oktawy $e^2$ i opada z niej do $cis^2$, opisując ten dźwięk 3-krotnie 4-dźwiękowym toczkiem, po czym takimże toczkiem spada do $fis^1$. Towarzyszy tej melodii ciekawa harmonizacja, z modulacją z A do fis oraz motyw rytmiczny , niezmiernie rzadki w mazur-

[1]) W wydaniach Mazurków, w których wydrukowano w t. 5 Mazurka na 3 ćwiartce tercję $cis^1$-$eis^1$ — błąd! Ma być $d^1$-$eis^1$. Wymaga tego logika budowy tej sekwencji. Por. Bronarski 176 — przypis.



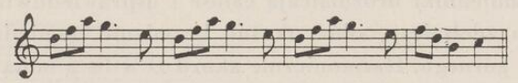
kach (gdyż polonezowy), wymieniający się dopiero w samej końcówce na mazurkową triolę-toczek.

**Harmoniczny podkład zdania:**

A: $S^{-6}$T–$S^{-6}$T–$S^{+}II^6$
fis: ..... $S^{-6}$–D–$T^{-}$

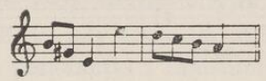
Zaciekawia struktura tego zdania, polegająca na powtarzaniu jednotaktowego motywu. Windakiewiczowa [1]) doszukuje się podobieństwa budowy tego zdania z następującym wzorem ludowym z Kolberga:

O. K. „Pieśni ludu" nr 88:



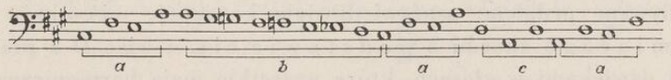
Oczywiście może tu być tylko mowa o identyczności budowy zdania. Motyw rytmiczny jest tutaj inny, a motyw melodyczny zupełnie odmienny. Natomiast w przytoczonym przez tę samą autorkę [2]) innym cytacie:

O. K. „Pieśni ludu" nr 139:



i układ rytmiczny jest bliższy wzorom Mazurka i triola identyczna.

Do zanotowania jest jeszcze melodia basu całego okresu A. Przedstawia się ona jak następuje:




Odcinek jej a wielokrotnie występuje u Chopina w kadencjach (końcowa fanfara Ballady As-dur w t. 238—240, kilkakrotnie powtórzona w zakończeniu Impromptu As-dur itp.); odcinek b — to

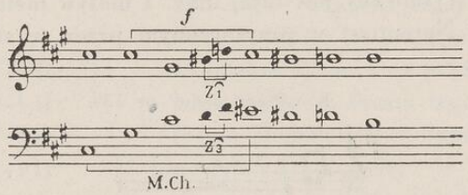
[1]) H. Windakiewiczowa „Wzory muzyki ludowej w mazurkach Chopina", Kraków 1926, str. 6.

[2]) l. c. 41

chopinowski motyw, wypełniony chromatyzowanymi dźwiękami, c — fala stojąca, przechodząca znowu w a.

Okres B (17—24). 8-takt. Tonacja Cis. Budowa: a-a′-a-a″.

Okres przedstawia harmoniczną strukturę, o której można powiedzieć, że przebiega na stonikalizowanej dominancie tonacji głównej. Układ formalny okresu, to 4-krotnie powtórzony 2-takt. Analityczny obraz melodii — to 1-fazowa fala powrotna w zasięgu kwarty, zakończona spadem chromatyzowanego toczka; towarzyszy melodii sopranu podobna nieregularna fala powrotna, głosu dolnego — odwrotna. Treścią jej — motyw chopinowski w pełnym decymowym wycinku. Zamienniki urozmaicają całość i usprawiedliwiają, jako element czysto zdobniczy, silne ukośne brzmienie pomiędzy dis[1] głosu dolnego i d[2] górnego. Harmonicznie akord D w fis z noną wielką i małą, przez oparcie na półnucie gis, przetrzymanej łukiem, przyjmujący postać przewrotu:



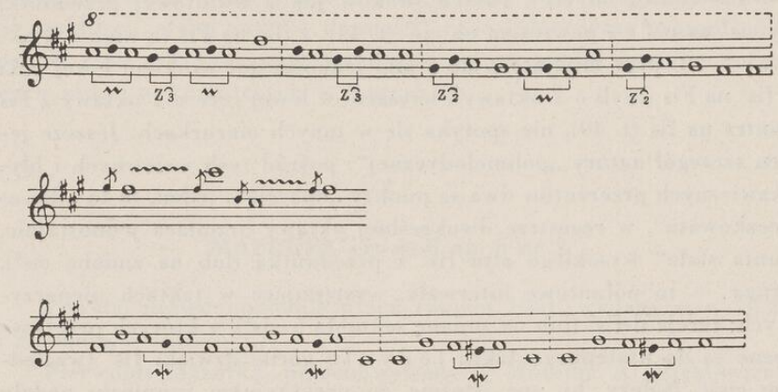

Wątpliwość może budzić t. 20, w którym pojawiający się dodatkowy toczek nad głosem górnym (gis[2]-fis[2]-eis[2]) wytwarza przejściowo akord gis-h-fis, względnie gis-h-d-fis, a więc nasuwa interpretację jego jako II[7] w fis. Uważam, że silne uderzenia oktawowe Cis-cis[3], przetrzymywane pedałem, usprawiedliwiają koncepcję niezmiennie brzmiącego akordu o podstawie cis, a więc D z przejściowymi dźwiękami w głosach, które wszystkie mają harmoniczne ciążenie ku cis, jako prymie. Najmocniej uzasadnia to końcówka okresu: kwintola (a właściwie septola) równoległych sekst[1]), jakie „spływają“ po tej D i „wpływają“ na nią jako podstawę harmoniczną t. 25, pierwszego taktu powtarzanego okresu A.

[1]) W t. 23—25 jest tych równoległych sekst 9: his[1] – d[2] – cis[2] – his[1] – h[1] – a[1] – gis[1] – fis[1] – eis[1] górnego głosu z dis[1] – fis[1] – eis[1] – dis[1] – d[1] – cis[1] – h – a – gis dolnego głosu.

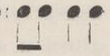


Okres C (41—56). 16-takt. Tonacja fis. Budowa: a-a′-a-a″.

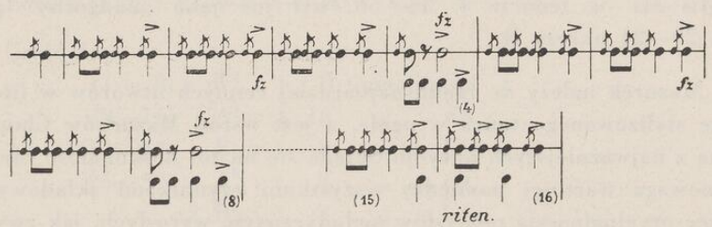
Eliminując dla celów analitycznych przerzuty, wyjątkowo obfite i śmiałe w tym okresie, jak bodaj w żadnym innym z Mazurków, o czym pomówimy poniżej, stwierdzamy, że zjawiska melodyczne rozwijają się tu na trzech różnych poziomach. Zestawmy je w najprostszej ich postaci:



Przedstawiają one najprostsze motywy melodyczne w zasięgach: 1. kwarty i kwinty, 2. kwinty i kwarty, 3. septymy. Zdobią je mordenty górny i dolny, przednutki i zamienniki. Elementarne te motywy zostały rzucone tu na tło następującego układu rytmicznego:



i zaopatrzone dodatkowymi akcentami metrycznymi:




Spostrzegamy symetryczny ich rozkład: w każdym takcie występuje akcent na 3 ćwiartce, na wszystkich taktach parzystych — akcent fz, na każdym czwartym takcie dwa akcenty, pierwszy z nich z fz, końcówka okresu ma akcent na każdej wartości ryt-

micznej. Co więcej, w kolejnych co czwartych taktach pojawia się na drugim poziomie główny układ rytmiczny wtedy, gdy w pierwszym jest ósemkowa pauza przed półnutą. Wytwarza się polirytmia, która musi być, jak i cały układ, najdokładniej wykonana, by okres nie stracił swego „oblicza“ metryczno-rytmicznego. Dzięki przerzutom Mazurek objął zasięg prawie „całej klawiatury“ fortepianu w tym okresie. Od Fis contra do cis$^4$! Takich skoków jak z kwintowej przednutki fis$^1$cis$^2$ na cis$^4$ i z powrotem na cis$^2$ (t. 44). z fis$^3$ na Fis (a więc o 4 oktawy t. 48) przy mijającym się z nim jednocześnie skokiem lewej ręki z fis$^1$ na Fis (czyli o 2 oktawy), wreszcie w lewej ręce o 2 oktawy z Fis contra na fis (t. 49), nie spotyka się w innych mazurkach. Jeszcze jeden szczegół natury „polimelodycznej“: pośród tych zwiewnych i błyskawicznych przerzutów dwa są punkty „oparcia“: jeden, to ta „dzwoneczkowata“, w regestrze dwukreślnej oktawy brzmiąca jednostajnie, „nuta stała“ wysokiego altu fis$^2$ z przednutką (lub na zmianę cis$^2$), druga — to półnutowe interwały, występujące w taktach nieparzystych: tercja d-fis$^1$ (lub na zmianę sekunda h-cis$^1$), z których przetrzymane są do następnego taktu j e d y n i e górne dźwięki fis$^1$ (względnie cis$^1$). Należy, by one istotnie po precyzyjnym usunięciu pedału „zabrzmiały“ rzeczywiście jako jakby „przyczółki“, na których opiera się cała ta lotna i świetna w liniach konstrukcja.

Harmonizacja okresu prosta: wymiana połączeń $\overset{5}{S^-}$–T$^-$ i D$^7$–T$^-$ Symetrycznie rozłożone w taktach parzystych podwojenia środkowego głosu w sekstach — to także tektoniczne „podpórki“, dodające całości idealnej równowagi. Zwracam wreszcie uwagę na genezę toczka gis$^1$-fis$^1$-eis$^1$ w tenorze t. 55—56; był już jako „nadgórny“ głos w t. 20—21 okresu B.

Mazurek należy do rzędu najbardziej cennych utworów w literaturze stylizowanego tańca w ogóle, a jest wśród Mazurków Chopina jedną z najważniejszych pozycji. Składa się na to: doskonałość formy, równowaga wartości pomiędzy wszystkimi czynnikami składowymi, a więc oryginalnością pomysłów melodycznych, wyrosłych, jak zwykle u Chopina, na gruncie wcielania w linię melodyczną ornamentalnych elementów jako to: zamienniki, mordenty, zamienne itp., świetnością formy harmonicznej (sekwencja chromatyczna w zdaniu głównym jest arcydziełem o daleko sięgających wpływach na rozwój harmonii w wieku XIX). Przepyszne układy metryczno-rytmiczne, plan



dynamiczny i rozległość użytych regestrów fortepianu towarzyszą tu tamtym czynnikom w sposób genialnie zharmonizowany.

Jako zagadnienie wykonawcze przedstawia trudności ogromne. Na przestrzeni niewielkiego utworu wykonawca ma tu do pokonania z całą swobodą i rozpędem liczne i subtelne trudności techniczne, wśród których doskonałe podanie akcentów okresu C, przy jednoczesnym „uwiązaniu“ prawej ręki w niewygodnej pozycji wykonywaniem tej osobliwej „stałej nuty — dzwonka“ oraz jednoczesne prowadzenie melodii głosu górnego, przerywane skokami, — należą do najtrudniejszych zadań wykonawczych w mazurkach.

## 2

## MAZUREK cis-moll op. 6 nr 2

Powstał prawdopodobnie przed rokiem 1931, wydany w r. 1832 u Kistnera w Lipsku [1]).

Pierwopis Mazurka, przechowywany w Muzeum A. Mickiewicza w Paryżu, został reprodukowany przez M. Mirską wraz z krótkim komentarzem w „Tygodniku Ilustrowanym“ z 31. I. 1931 r. Reprodukcja ta „wykazuje, że Chopin rzucił go na papier, mając ustalony już w głowie utwór niemal we wszystkich jego szczegółach. Pierwopis przedstawia jakby stenograficzne zapisanie znanej definitywnie formy Mazurka“ [2]).

Taktów drukowanych 72, wykonywanych 96.

Forma ronda: W-A-B-A-B-A — C — W — A.

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 8) | W$^1$ | t. 8 | tonacja | Gis |
| (9—16) | A$^1$ | t. 16 | „ | cis |
| (17—24) | B$^1$ | t. 8 | „ | Gis |
| (25—32) | A$^2$ | t. 8 | „ | cis |
| :‖ | B$^2$ | t. 8 | „ | Gis |
| :‖ | A$^3$ | t. 8 | „ | cis |
| | | t. 56 | | |

[1]) Por. przypis 1, str. 31.

[2]) L. Bronarski. Recenzja z wydanego przez M. Mirską Mazurka As-dur, 57-go. „Kwartalnik Muzyczny“, zeszyt XII—XIII r. 1931 str. 403.

Część II:

(33—48) C : t. 16 tonacja A-Cis (względnie E-Gis?)
t. 72

Część III:

(49—56) $W^2$ : t. 8 tonacja Gis
(57—72) $A^4$ : t. 16 „ cis
razem t 96

Tonacyjnie urozmaicony. Niepewność tonacyjna. Rozpatrzymy ją poniżej.

Określenie przez Klindwortha M. M. 𝅗𝅥. = 63 (czyli ♩ = 189) niewątpliwie zbyt szybkie. Najlepsi chopiniści nie przekraczają ♩ = 60.

Dynamiczna forma utworu bez silniejszych kontrastów. Nasilanie energii pod koniec zdania A.

Część I

Z d a n i e W (1—8). 8-takt. Tonacja Gis. Typ: a-a′.

Zdanie to jest wstępem do Mazurka, opartym na dominancie (nie zdaniem głównym). Jego szczególna struktura wymaga dłuższego rozważenia, tym bardziej, że w analizach wybitnych chopinologów jest wciąż przedmiotem dyskusji i sporów.

Leichtentritt [1]) oznacza ten 8-takt jako 8a (Gis-dur), czyli, że nadaje mu znaczenie zdania głównego (znakując je a), ale zaraz poniżej nazywa je „Dominantanfang". Mówi: „Das cis-moll Stück wird präludiert von dem achttaktigen Abschnitt a in Gis-dur". Maria Ottich [2]) przytacza zdanie jako przykład „motywu wahadłowego" (das Pendel-motif), nazywając je także „Einleitung". J. Kleczyński [3]) mówi: ....„słyszysz na początku, jak z cicha szemrzą basy — jak skrzypek na 2-strónie (sic!) trzymając ton stały, mruczy sobie z cicha swoją rubaszną, trochę w takcie chwiejącą się (sic!) melodię (pierwsze ośm taktów początku). Potem idzie śpiew taki smutno-serdeczny itd.".

W rzeczywistości stwierdzamy tu, co następuje:

[1]) l. c. 205

[2]) Ottich „Chopins Klavierornamentik", 1938. Georg Kallmeyer Verlag. Wolfenbüttel und Berlin, str. 55.

[3]) J. Kleczyński „Chopin w celniejszych swoich utworach", 1886 str. 66.



Na tle potrójnej nuty stałej, złożonej z Gis-dis-gis$^1$, rozwija się melodia altu o zasięgu seksty, złożona z dźwięków: ais-his-cis$^1$-dis$^1$-e$^1$-fis$^1$.

Jeżeli melodię tę uzupełnimy dźwiękami, w dole gis, w górze gis$^1$, które brzmią wszakże w akompaniamencie, to otrzymamy gamę, którą istotnie licząc od gis jako toniki, punktu w y j ś c i a i p o w r o t u, a przede wszystkim s p o c z y n k u, rozwiązującą wszystkie napięcia interwałowe, można by, tak jak chce Z. Jachimecki [1]), nazwać „miksolidyjską". Ale takiej gamy w ogóle tu n i e m a. Rację ma Bronarski [2]) trafnie wywodząc, że „w rzeczywistości (mamy tu) cis-moll z oparciem całego ustępu na akordzie dominantowym (można by mu dodać małą septymę), zatem jeden z tych dominantowych wstępów, jakie spotykamy i w innych utworach Chopina. Ta „septyma", o którą Bronarskiemu chodzi, jest właśnie w drugim dźwięku trioli t. 4. Stwierdzenie, że analizowana melodia altu jest wycinkiem zwykłej gamy harmonicznej cis-moll, nie wystarcza, by jej przynależność do tonacji cis-moll ustalić. Poszukamy poniżej innego, ważniejszego jeszcze dowodu.

Zbadajmy tę melodię jako zjawisko samo w sobie. Zaliczyć ją trzeba do tych melodycznych zwrotów, które nazywamy ogólnie „wahadłowymi". Piszą o nich Windakiewiczowa [3]), Wójcikówna [4]), Ottich [5]). W wyniku tych omówień wypadnie, że ruchem wahadłowym w szerszym rozumieniu słowa należało by nazywać nie tylko taki ruch, który wypływa z jednego dźwięku, jako melodycznego c e n t r u m, ale także i taki, w którym jako stałe występują dwa lub więcej centrów melodycznych, od których ruchy melodii wychodzą i do których po-

[1]) Z. Jachimecki „Fryderyk Chopin", Kraków 1927 str. 52

[2]) Takie dodanie septymy do akordu moll widzimy w głównym motywie Mazurka 32 (por. analizę). Por. Bronarski str. 57—58.

[3]) H. Windakiewiczowa 18

[4]) B. Wójcikówna 222, 282.

[5]) M. Ottich. 54 n., rozpatrując „mit ornamentalen Vorstellungen verknüpfte Melodiewendungen" orzeka, że „viele seiner Motiven (tj. Chopina) sind lediglich die allgemein geläufigen Melismen assimilierte Wendungen, die zwar oberflächlich betrachtet mit ihrem Urbild nicht viel Gemeinsamkeit haben, die Sinnverbindung mit ihm aber stets durchscheinen lassen. Unter diesem Gesichtspunkt ist eine Gruppe von Motiven zu begreifen die in deutlicher Verwandschaft mit der Doppelschlagbewegung stehen m i t d e m U n t e r s c h i e d, dass die Nebennoten (obere und untere Sekunde) anstalt e i n e r Kernnote hier deren z w e i umrahmen".

wracają. Np. w głównym temacie Walca a-moll op. 34 nr 2 występują 2 ogniska (centra) melodyczne e i f, z których wychodzą dwa wychylenia, jedno w dół, drugie w górę. Są to, jakby można było powiedzieć obrazowo, dwa wahadła obok siebie ustawione i wychylające się każde tylko w jedną stronę (niby pół-wahadła).

Zastanówmy się: ile w omawianej melodii Mazurka mamy tych centrów?

Głównym centrem jest dźwięk cis$^1$. Ma obok siebie dwa centra jakby drugiego rzędu: his i dis$^1$. Melodia wychodzi z centrum dolnego his, wychyla się do ais i wraca na his. Przechodzi przez centrum cis$^1$ do dis$^1$ po to tylko, by zamiennikiem $Z^{\smile}_{3}$, podkreślonym przy tym przez umieszczenie na metrycznie najmocniejszej części taktu, opisać centrum dis$^1$, a jego rolę jako czynnika panującego w całej tej strukturze jeszcze uwydatnić przez nadaną mu większą wartość rytmiczną. Teraz melodia przechodzi znowu do centrum his. Atakuje to centrum zamienną ais, ozdabia je wychyleniami w górę i w dół, które opisują pełny obiegnik górny. Melodia wspina się znowu przez cis$^1$ do dis$^1$, trzeciego centrum melodycznego, z którego wychyleniem opisuje triolę i wraca na to górne centrum, przetrzymując je przez półnutę. Powtórzenie jeszcze dokładniej podkreśla znaczenie centrum cis$^1$ przez ozdobienie go nie tylko zamiennikiem, ale i mordentem dolnym, itd. bez zmiany do końca. Długi ten wywód czytelnik zechce sprawdzić słuchowo. Proszę w t. 8 wytrzymać drugą ćwiartkę do końca taktu i zagrać po prostu na mocnej części następnego taktu Cis-cis-cis$^1$.

Wszystkie niepewności odpadną: cis rozwiązuje całe napięcie tej wlokącej się jakby bez końca, błądzącej po przyćmionej tonacyjnie drodze!

Cis jest centrem melodii, cały więc materiał dźwiękowy układa się w zależności od niego, wszystkie napięcia do niego się odnoszą, a i tonacja jasna. Wstęp jest więc dominantowym wstępem do tonacji cis-moll, a struktura melodyczna altu jest potrójnym ruchem typu wahadłowego wokół centrów his i dis, będących z kolei wahadłowymi wychyleniami z centrum cis. Teoria zamienników jako czynników u Chopina melodiotwórczych przydała się i dla tej analizy.

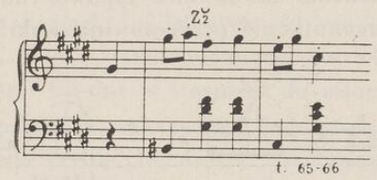
Z d a n i e A (9—16 :‖). 16-takt. Tonacja cis. Typ: a-a′-a-a′.

Dominantowe napięcie, jakie utrzymuje końcówka wstępu, przedłuża Chopin na początek frazy, opartej na dominancie; rozwiązanie

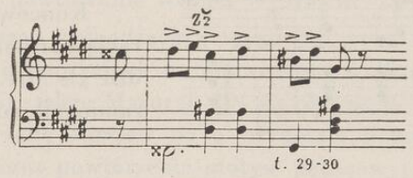


pojawia się w t. 10 na T$^{-}$. Zdanie powtarza się o kwartę niżej na dominancie, z zamianą tonacji cis-moll na Gis-dur. Uzupełnienie T septymą przywraca akordowi gis$^{+}$ znaczenie D$^7$ w cis-moll i zdanie kończy się kadencją w cis-moll.

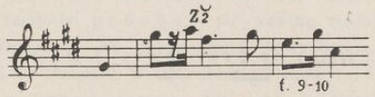
Za najprostszą formę frazy głównej zdania uznać należy jej postać w t. 65—66 Mazurka:



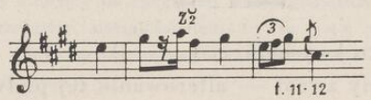

oraz w t. 29—30 w transpozycji o kwartę w dół:



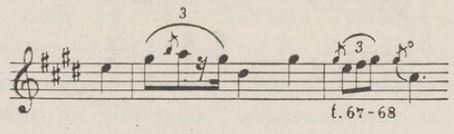

Fraza ma charakter kotwiczy: centrum melodii jest gis$^2$, ozdobione zamiennikiem; od tego centrum melodia oddala się kolejno przez fis$^2$, e$^2$, cis$^2$ i po każdym oddaleniu do niego powraca. Tworzy się charakterystyczny motyw końcówkowy, tak częsty u Chopina. Pierwsze pojawienie się tej frazy jest już jej rytmiczną wariacją:

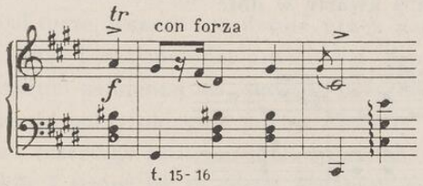



Druga postać frazy przynosi wariację rytmiczną i melodyczną: rytmiczną — triolę, melodyczną — toczek i przednutkę melodyczną, poprzedzającą skok melodii:



Wreszcie trzecia wariacja wymienia zamiennik na triolę mordentową, rozbijając ją rytmicznie według wzoru:  ; ozdabia ten ozdobnik ozdobnikiem drugiego rzędu (jakby piętra), przednutką $h^2$, końcówkę zaś zmienia na również typowo chopinowską formę: $dis^2$-$e^2$-$cis^2$. Dwie przednutki $gis^2$ przygotowują skoki z $gis^2$ na $e^2$ i $cis^2$:



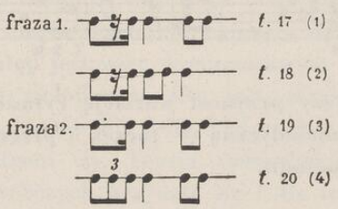

Końcówka $b^1$ jest figuracją harmoniczną na akordzie $gis^2$ ($fis^1$-$dis^1$ — nie jest zamiennikiem!).

Z d a n i e B (17—24). 8-takt. Tonacja Gis. Typ: a-a. Zasadniczo 2-frazowe z powtórzeniami.

Struktura formalna typowo ludowa.

Fraza pierwsza — zwykła figuracja harmoniczna na tonice. Przy powtarzaniu tej jednotaktowej frazy występuje urozmaicenie rytmiczne jej typowego, mazurkowego układu.

Wystarczy zestawić układy rytmiczne:




Fraza druga — to kadencja: $S^{-6}_{1<}$ — $D^7$ — $T^+$.

Charakterystyczny zwrot — alterowanie tej podwyższonej prymy subdominanty cisis wstecz na cis, przy połączeniu z $D^7$. Niespokojne



rytmicznie wyczekiwania na $gis^1$-$gis^2$ sprowadzają pierwszą frazę powtórzonego A.

O k r e s C (33—48). 16-takt. Tonacja A — Cis.

Za takim potraktowaniem tonacyjnym okresu przemawiają trzy względy:

1) środkowe okresy, względnie kuplety, w mazurkach mollowych są przeważnie w tonacjach, oddalonych od toniki o tercję wielką w górę lub w dół, albo w jednoimiennych. To właśnie zachodzi tu jednocześnie: A-dur i Cis-dur w stosunku do cis-moll,

2) dis będzie przy tym traktowaniu podwyższoną, lidyjską kwartą, charakterystyczną cechą „ludowości", w E-dur byłby to dźwięk prowadzący (także fisis w Cis-dur),

3) układ o b u 4-t a k t o w y c h zdań, jako T-D, wprowadza z całą płynnością powtórzenie wstępu w Gis-dur [1]).

Fraza pierwsza, wychodząca z tercji $cis^2$ przez lidyjską kwartę $dis^2$ do $e^2$ opada jako wycinek z (omówionego w Mazurku 3) sekstowego motywu (por. także Mazurek 19) na oktawę $e^1$. W powtórzeniu tej frazy wytworzony rozziew na $e^2$ wypełnia przednutka [2]). Fraza trzecia rozwija przez powtórzenie motyw pętlicowy: kwarta w górę, sekunda w dół. Przednutka jest tu środkiem stopniowania poza rozdrobnieniem rytmicznym t. 39. Basowy motyw t. 40 (analogia z ruchem sopranu t. 33) oraz silnie akcentowane dźwięki cis-Cis przekształcają, tymczasem „ideowo" oczekiwaną, dominantę $e^+$ w akord $cis^+$. Zadziwiająco subtelny efekt niepewności harmonicznej, o co wła-

[1]) Por. Bronarski 57. Po drobiazgowym rozważeniu zagadnienia i porównaniu z Mazurkiem 32, gdzie zachodzi p o d o b n e, ale według mnie, nie i d e n t y c z n e następstwo, dochodzi Bronarski do przekonania odwrotnego, uznaje bowiem tu następstwo S-T. Nie jest to słuszne! W Mazurku 32 mamy p o fis-moll (t. 21—23) tonikę cis-moll (t. 24), tu zaś mamy p r z e d Gis-dur tonikę Cis-dur. Skoro rzecz dzieje się w Mazurku cis-moll, a tyle przykładów jest w Mazurkach, że Chopin daje środkowe części najczęściej w tonacjach jednoimiennych lub o tercję wielką niższych (np. 5, 6, 7, 11, 13, 14 itd.), toć przecież daleko prościej przyjąć tę koncepcję, przy której i wstęp nie jest na tonice (sic!), ale na dominancie! Jeżeli na początku Mazurka n i e w i e m y do czego ten wstęp prowadzi i, jak zawsze u C h o p i n a, m o ż e m y oczekiwać niespodzianek, to tu j u ż w i e m y, że jesteśmy w cis-moll i wszystkie napięcia harmoniczne najłatwiej nam pojmować w odniesieniu do głównej tonacji utworu.

[2]) B. Wójcikówna 46

śnie chodzi, daje ta pusta kwinta w oktawach! Jaskrawo, jak nagły snop światła uderzający forte dźwięk eis² (bez akompaniamentu!), z nienacka znów uzupełniony lidyjską kwartą fisis², aż wreszcie gęsty akord cis+ (w przewrocie, ale pozornym, gdyż ta pusta kwinta cis-gis brzmi jeszcze, jeśli nie realnie w słuchu, to w pamięci) harmonizujący gis², wyjaśniają wszystko. Reszta okresu jest dokładną transpozycją obu zdań poprzednika.

Układ harmoniczny więc taki:

A-dur: T-D-T-D-T-D-T-D-T-D-T-III ? (33—40)

(? dur czy moll); eis² wyjaśnia, że to alteracja na dur i tonika w nowej tonacji, Cis-dur

Cis-dur: ditto . . . . . D,

na której powtarza się wstęp.

Takie powtarzanie wstępu wewnątrz utworu jest w mazurkach zjawiskiem nierzadkim; por. Mazurki 7, 15, 17, 21 itd.

Powracający okres A przynosi jedynie wyżej omówione wariacje melodyczne i rytmiczne głównej frazy.

3

## MAZUREK E-dur op. 6 nr 3

Taktów drukowanych 90, wykonywanych 98.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (1—4) | W | : t. | 4 | (kwinty e-h) | tonacja E |
| (5—8) | $A^1$ | : t. | 4 | tonacja | E |
| (9—16) | $B^1$ | : t. | 8 | „ | E |
| (17—20) | $A^2$ | : t. | 4 | „ | H |
| (21—28) | $B^2$ | : t. | 8 | „ | E |
| (29—32) | $A^3$ | : t. | 4 | „ | H |
| | | t. | 32 | | |



Część II:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (33—40 :‖) | C | : t. | 16 | (8+8) | tonacja H — F |
| (41—48) | D | : t. | 8 | | tonacja E — A |
| (49—64) | E | : t. | 16 | „ | A |
| | | t. | 72 | | |

Część III:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (65—68) | $A^4$ | : t. | 4 | | tonacja A |
| (69—76) | $B^3$ | : t. | 8 | | „ E |
| (77—80) | $B^4$ | : t. | 8 | | „ E |
| (81—88) | $A^5$ | : t. | 4 | | „ H |
| (89—90) | K | : t. | 2 | | „ E |
| | razem | t. | 98 | | |

I + II + III : 32 + 40 + 26

Właściwym refrenem jest B. Przeciwstawiający się mu kuplet A pojawia się 5 razy dlatego, że poprzedza lub kończy refren B. Plan tonalny przedstawia taki układ (bez względu na długość odcinków panowania danej tonacji):

E-H-E-H-E-A-E-H-E

a więc: T-D-T-D-T-S-T-D-T

Jest to rozbudowana najprostsza kadencja, symetryczna w układzie względem S: T-D-T-S-T-D-T.

W s t ę p W (1—4).

Drugi co do prostoty wstęp w mazurkach (najprostszy w Mazurku 9). Składa się na niego 12 pustych kwint e-h. Cały ich urok — metryczno-rytmiczny. Dwa takty — akcent na 3, w trzecim — na 2. Wytworzone przez to hemiole pomiędzy drugim i trzecim taktem kasuje mocny akcent na 1 i na 3 taktu 4-go, przez co przywraca zakłóconą równowagę metryczną [1]).

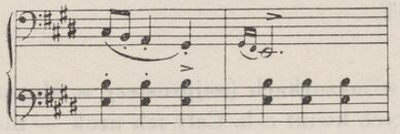
[1]) Leichtentritt błądzi (str. 206—207), sądząc, że mamy tu do czynienia z zakorzenionym błędem druku („einen alteingesessenen Druckfehler"). To, że ten układ akcentów nie powtarza się w dalszym akompaniamencie pustych kwint, zachowującym wszędzie układ , nie ma decydującego znaczenia, gdyż właśnie w przygrywce takie przerzuty akcentów są typowo i ludowo „mazurkowe" (por. Windakiewiczowa 11: — „mamy je również w zdaniach trzytaktowych i dwutaktowych oberkowych, które przez tego rodzaju akcent uzyskują zwartość i rozmach").

Z d a n i e A (5—8).

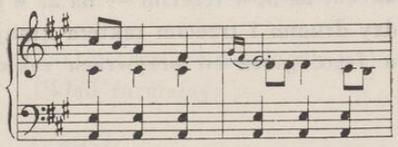
Złożony z powtórzenia 2-taktowej frazy melodycznej temat wymaga omówienia. Jest on wycinkiem 6-dźwiękowego szeregu diatonicznego w zasięgu seksty w dół, czyli motywu chopinowskiego. Zobaczymy w dalszych analizach jego melodiotwórczą rolę. Tymczasem oznaczmy jego składniki według interwałów, jakie tworzą z prymą układu harmonicznego 1-5-8-10 (por. analizę Mazurka 1), a otrzymamy 10-9-8-7-5 (jest to bowiem w danym wypadku wycinek układu a+: A-E-A-cis). Skok tercji przypada na sam koniec frazy. Energii do tego skoku dodaje tu zdobiący dźwięk E toczek Gis-Fis-E. Przy powtórzeniu tematu nowy zasób energii dodaje zmieniony motyw rytmiczny:  **zamiast**  (t. 7 w stosunku do 5) [1]).

Wycinek z tercją pomiędzy 8 a 6 szeregu tworzy główny motyw części C Mazurka 13, wycinek z tercją pomiędzy 9 a 7 daje motyw części B Mazurka 11 itp. [2]). W dalszym swym rozwoju motyw ten utworzył niesłychanej płynności melodię fraz Mazurka 32 (por. t. 45 i nast.).

Dla orientacji zestawmy tu wskazane wyżej motywy:



Mazurek 3. Tercja 7—5
Harmonizacja: T
t. 5—6

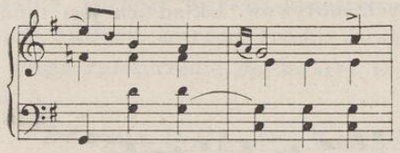


Mazurek 13. Tercja 8—6
Harmonizacja: T
t. 61—62

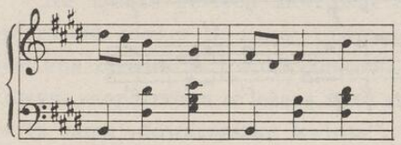
[1]) Bronarski „Études sur Chopin" 1944 str. 136: „...le même motif peut apparaître une fois sans ponctuation, l'autre fois avec celle-ci, par exemple au début de la Mazurka op. 6/3". Por. także l. c. str. 138: „...Parfois les accents rompent tout à fait le cadre de la mesure, comme p. ex. dans l'introduction de la Mazurka op. 6/3".

[2]) Szczegółowa analiza motywu chopinowskiego znajduje się w moich „Studiach Chopinologicznych".





Mazurek 11. Tercja 9—7
Harmonizacja: $D^{7-9}$-T
t. 25—26



Mazurek 32. Tercja 8—6
Harmonizacja: T-S-T
t. 45—46

Widzimy, jak przesunięcie wycinka tercji kształtuje różne postaci tego motywu.

Zdanie A ulega w rozwoju Mazurka jedynie transpozycji bez żadnych zmian do H-dur i A-dur, a więc do tonacji D i S.

Z d a n i e B (9—16). 8-takt. Typ: a-b-b-c.

Jest zespołem 2 czterotaktów. Poprzednik sięga od h do $cis^3$, czyli do sekstdecymy. Motyw figuracyjny przebiega akord e+, pomnaża swój rozpęd triolą na $fis^2$ i diatonicznie podchodzi do $a^2$, skąd skacze na kulminację $cis^3$ i spada typową końcówką na tercję $gis^2$. Powtórzywszy tenże zwrot, następnik wielkimi spadkami schodzi do punktu wyjścia h. Podnieść należy odmienność harmonicznego potraktowania tejże końcówki w t. 14 i 15:

t. 14: jako 6, 5, 3 akordu tonicznego e+;

t. 14: jako 8, 7, 5 akordu dominanty do dominanty $fis^7$.

Wreszcie ciekawe są skoki altu o kwintę: $cis^2$-$fis^1$- i $fis^1$-h.

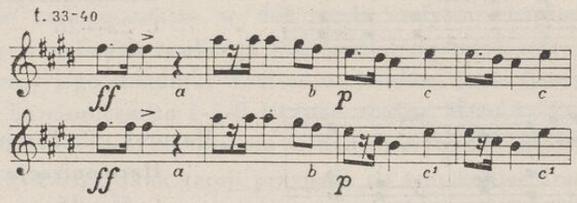
Akompaniament zatrzymuje przez dwa takty (9 i 10) puste kwinty, które dalej wchłonięte zostają przez gęste akordy oparte na dotrzymanym do t. 15 pedale tonicznym e. Końcówka zdania w zygzakach swych opadających motywów wyzwala wielką, nagromadzoną poprzednio energię całego tańca.

Ostatnie wystąpienie zdania $B^1$ przynosi zmianę. Por. poniżej.

Z d a n i e C (33—40 :||). 16-takt. Budowa: a-a.

Składa się z 2 zdań 8-taktowych.

Melodia składa się z jednotaktowych motywów. Układ ich jest typu: a-b-c-c . . . a-b-$c^1$-$c^1$:

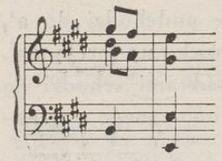



Chopin zharmonizował tę melodię tak:

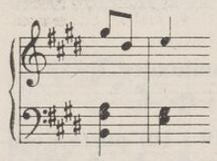
$h^+$-$h^-$; $fis^-$; $cis^-$; $cis^-$;

$fis^-$; $h^{\circ -7}$; $e^+$; $e^+$.

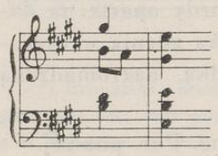
Odcinek od $h^-$ do drugiego $fis^-$ jest zboczeniem do cis-moll, czyli do tonacji VI stopnia. Całość w E-dur. Ciekawostką jest następstwo dominanty $h^-$ po $h^+$, użyte jako modul. Zwrócić należy także uwagę na chopinowski akord taktu 38. W całym Mazurku występuje on trzykrotnie, za każdym razem w innej formie:



t. 38. Akord przyjmuje postać sekstowego przewrotu akordu III st. Seksta i pryma schodzą na kwintę i septymę akordu septymowego dominantowego.



t. 55. Przetransponowany dla ułatwienia porównania z A-dur do E-dur. Tercja toniki skacze, jako nie przygotowana zamienna, na tercję dominanty.



t. 89. Typowy akord chopinowski. Początkowo postać sekstowego przewrotu III st. jak w pierwszym przykładzie, ale tercja toniki schodzi wprost na prymę toniki. Bez kwinty.

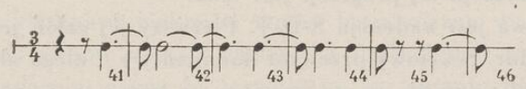
Dynamicznie silna kontrastowość. Zdaje się, że drukowane w t. 35, względnie w t. 39, p mówi o przeciwstawieniu pierwszych



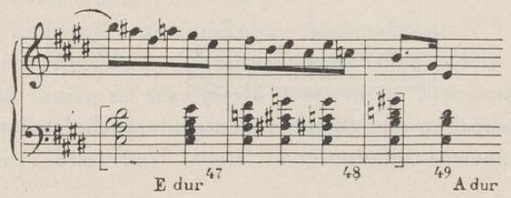
taktów każdego 4-taktu pozostałym. Wtedy ff zabrzmią jak wspaniałe fanfary. Zwrócić trzeba uwagę, że w końcówce zdania motyw c ulega rozszerzeniu do kwarty w dół, a basy przywracają akcenty na 3.

Z d a n i e D (41—48). 8-takt. Budowa: a-a'.

Na tychże gęstych akordach na pedale tonicznym, na którym opiera się zdanie B, snuje Chopin melodię o zasięgu oktawy $h^1$-$h^2$. Jest ona zasadniczo dwukierunkowa w dół — w górę, i w głosie środkowym zaopatrzona w leżącą nutę stałą $h^1$ (dolny punkt oparcia). Jest to ta sama „towarzyszka kwinta", łącząca się z toniką w „wiejski" akompaniament. Przypada ona na najsłabsze metrycznie wartości i synkopuje melodię główną. Jej obraz rytmiczny jest taki:




O ile wykonawcy uda się ją wydobyć plastycznie, Mazurek nabiera osobliwego smaku! Frazę t. 41 cytuje Windakiewiczowa jako wzór chromatyczny opadający [1]). Wprowadza ona lidyjską kwartę $ais^2$, alterowaną jednak bezpośrednio na czystą $a^2$. Rozwiązuje się ona jednak w t. 42 (wzgl. 45) na kwintę $h^2$. Końcówka przedstawia jednogłosowy (w oktawach) zwrot, który jest opadającym postępem figurowanych tercji. Bronarski podaje piękny i „chopinowski" podkład harmoniczny dla tego zwrotu [2]):




Moduluje on z E-dur do A-dur. Dynamicznie całość p. Crescendo do kulminacji $h^2$ i diminuendo do końca zdania.

[1]) Windakiewiczowa 33

[2]) Bronarski 54, 367, 466

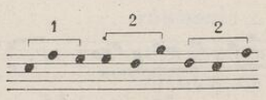
O k r e s E (49—64). 16-takt. 8 + 8. Układ fraz: a–b –a –b
Tonacja A-dur. a–b″–a′–b′

Fraza a podobna do początkowej frazy Mazurka 14. Również początek melodii od II stopnia gamy. Rozwija się inaczej. O ile w Mazurku 14 melodia przebiega całą gamę harmoniczną mollową w zasięgu oktawy, od $g^1$ do $g^2$, tutaj motyw pierwszy, figuracyjny, $h^1$-$gis^1$-$e^1$ łączy się jakby mostem przejściowych dźwięków $fis^2$-$gis^2$ z odwróconym motywem pierwszym $a^1$-$cis^2$-$e^2$; harmonizacja: $D^7$–T–$D^{\frac{7}{3}}$.
W zdaniu b rozpoczyna się progresja całotonowa w dół. Jej melodyczny motyw: — seksta w dół — sekunda w górę — ma różne odbitki. Za pierwszym swym wystąpieniem sekundę dolną ($eis^2$) przed $fis^2$, za drugim sekundę dolną $d^2$, ale poprzedzoną zamienną $cis^2$.

Harmonizacja tej progresji jest taka:

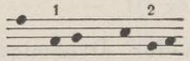
Podstawą jest kadencja S-D-T. Pierwszy jej człon jest w h-moll, drugi w A-dur. Sekstowy przewrót dominanty e+ ulega alteracji: prymy e na eis, tercji gis na g. Staje się on przez to wyznacznikiem S w h-moll jako mollowa subdominanta z alterowaną prymą. Prowadzi ona łatwo na $D^7$— i T—. Tonikę tę podaje Chopin niepełną bez fis. Daje to możność przeprowadzenia ścisłej progresji melodycznej w basie i alcie bez jawnego ukośnego brzmienia. Nasuwa się uwaga: — gdyby Chopin dał w akordzie 3-cim taktu 50 w tenorze $cis^1$, wystąpiłaby i ścisła progresja melodyczna w tenorze: $cis^1$-$cis^1$-h... h-h-a, ale znikłaby ta nieustanna „rozmaitość", z jaką Chopin kształtuje zawsze genialnie swoje dzieła!

Zwracam od razu uwagę na motywy basu i ich kształtowanie:



t. 49—52.

Motywy sopranu są ich odwróceniem z zachowaniem interwału kwarty w końcówce zdania:



t. 51, 52, 55.

Fraza b′ (55—56) przynosi jako końcówka zdania kadencję II-$D^7$-T z omawianym wyżej akordem chopinowskim. Progresja skupia się do jednego taktu.



Frazy b″ i a (59—62) wiąże teraz silnie w jedną całość chromatyczny ruch basu. Już w a i b dostrzec można było skłonność basu do opadania chromatycznie po osiągnięciu czołowego skoku kwarty w pierwszym motywie. Tę skłonność Chopin wyzwala jakby wreszcie całkowicie i nie zadawalając się powrotem do punktu wyjścia (e), jak to stało się w t. 52, prowadzi bas dalej chromatycznie aż do H. Melodia tych fraz pozostaje niezmieniona. Upiększa się i urozmaica harmonizacja w następujący sposób:

| Takty: | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Akordy: | $fis^7$-$h^7$-$d^-_{7<-8}$ | $e^7$-$a^7$-$a^7_{\frac{4}{3}>}$ | $h^-$-$e^7_7$.. | $a^+_3$.. $a^{-5<}_{3>}$.. | $h^7$-$e^7_{6\text{-}3}$ | $a^+$ |
| A-dur: | $\overset{D^7}{\mathbb{D}}$ $\overset{D^7}{\mathbb{D}}$ $S^-_{7<-8}$ | $D^7$ $T^7$.. $(D)^7 \rightarrow [S^-]$ | II $D^7_7$.. | $T_3$ $(S^{-5<}_{3>}$.. | $D^7)D^7_{6\text{-}3}$ | T |

Ten wyjątkowej piękności szereg harmoniczny w swej technice prowadzenia głosów nasuwa analogie z Preludium e-moll [1]). Metodę tego prowadzenia można by wyrazić w taki sposób: półtonowe, diatoniczne lub chromatyczne ruchy głosów, stosowane kolejno lub na przemian w różnych głosach 4-głosowej struktury harmonicznej wytwarzają połączenia płynne, wzmagające napięcia energetyczne lub je wyzwalające.

Chopin nie tylko właściwie dopiero s t w o r z y ł sztukę takiego operowania składnikami akordów, ale i doprowadził ją do całkowitego mistrzostwa. Jest ona głównym znamieniem chopinowskiego harmonicznego stylu; przekonywać się o tym możemy nieomal na każdym kroku!

K o ń c ó w k a K (89—90)
przynosi kadencję urozmaiconą następstwem: $S^{+6}$–$S^{-6}$–$D^{\frac{7}{6}}$–T oraz akordem chopinowskim. Z jaką genialną subtelnością zatrzymał Chopin w t. 88 tonikę na sekstowym przewrocie. Ten „częściowy" koniec zmusił go do dodania ostatniego ponad miarę dwutaktu, w którym umieścił ów „klasyczny" akord chopinowski.

W całości swej Mazurek przedstawia obraz jędrnego mazurkowego rytmu w refrenie i kuplecie, hołupcowe przeciwstawienia części środkowej, przechodzące dalej w śpiew kujawiakowego typu o pogłębionej stylizacyjnie treści i coraz to oryginalniejszym harmonicz-

[1]) Bronarski 262

nym opracowaniu. Po tym zagłębieniu się jakby w medytację muzyczną nad mazurkiem w ogóle, tryska na nowo żywiołowy chłopski taniec w całej jego krasie. Wykonawczo niełatwy, dzięki szybkości zmian i nastrojów.

4

## MAZUREK es-moll op. 6 nr 4

Taktów drukowanych 24, wykonywanych 40.

Układ formalny:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 8) | A: | t. 8 | tonacja | es |
| (9—16) | B: | t. 8 | „ | progresja modulująca Des, Ces, es. |
| (17—24) | A: | t. 8 | „ | es |
| :‖ (9—16) | B: | t. 8 | „ | es |
| :‖ (17—24) | A: | t. 8 | „ | es |
| | | t. 40 | | |

Mazurek pomimo niewielkich swych rozmiarów (wobec powtarzania dosłownego dwu zdań 8-taktowych sprowadza się analitycznie do 16-taktu) nasunął dotychczasowym jego badaczom, jak Wójcikówna i Bronarski, wiele materiału do rozważenia; stał się tematem polemiki [1]). Zagadnienie sprowadza się do następujących wątpliwości. Struktura Mazurka polega na wielogłosowym opracowaniu powtarzanej 2-taktowej frazy, przy czym przy tym powtarzaniu wprowadzone są pewne zmiany w końcówce frazy oraz w towarzyszących głosach. Naturalnie, że mówiąc o „głosach" mamy na myśli jedynie ten fakt, że harmoniczne opracowanie przedstawia słuchowo i wzrokowo w tekście nutowym:

1) dwie różne melodie, wybijające się odrębnością linii,
2) dwie pozostałe, jakby drugoplanowe i mało wyraźne,
3) jakieś jakby „okruchy" melodii w pojawiających i ulatniających się innych głosach.

[1]) Wójcikówna (l. c. 226—230), Bronarski. Recenzja z „Melodyki" Wójcikówny. Kwartalnik Muzyczny IX, 1930 str. 66.

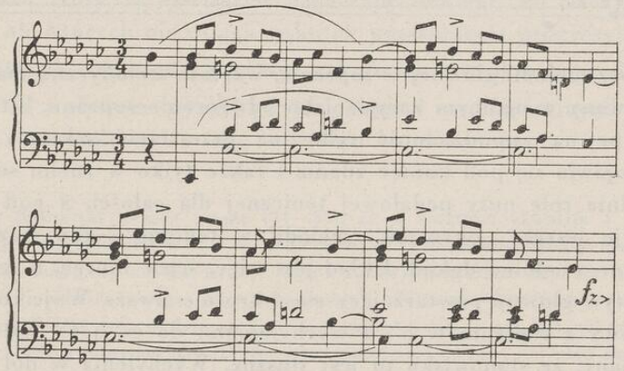


Wszystko to razem wzięte przekreśla możliwość myślenia i mówienia tu o jakiejś ścisłej polifonii. Wójcikówna ujęła to w nazwę „złudzenia polifonicznego" i stosuje termin „polimelodyczności" [1]).

W obliczu trudności rozwiązania pewnych wątpliwości, Wójcikówna przypisuje wydawcom mazurków, „myślącym kategoriami wokalnej polifonii klasycznej", błędną notację Mazurka, niezgodną z intencjami Chopina (230). Bronarski (66) wyraża przekonanie, że „notacja znana z wydań, pochodzi od samego Chopina" i podaje przekonywające dowody. W oparciu o uznanie tekstu za autentyczny, Bronarski widzi w Mazurku zasadniczo czterogłosowość, z tym, że niektóre głosy zanikają, dzięki zaś przetrzymywaniu pewnych dźwięków tworzą się inne znowu głosy. Uznaje, że „przetrzymywania te mają przede wszystkim harmoniczne znaczenie; nadają one soczystszego brzmienia".

W analizie mojej, nie mając możności przestudiowania rękopisu Chopina, przyjmuję tezy Bronarskiego za słuszne i opieram się na tekście następującym:

(Klindworth)

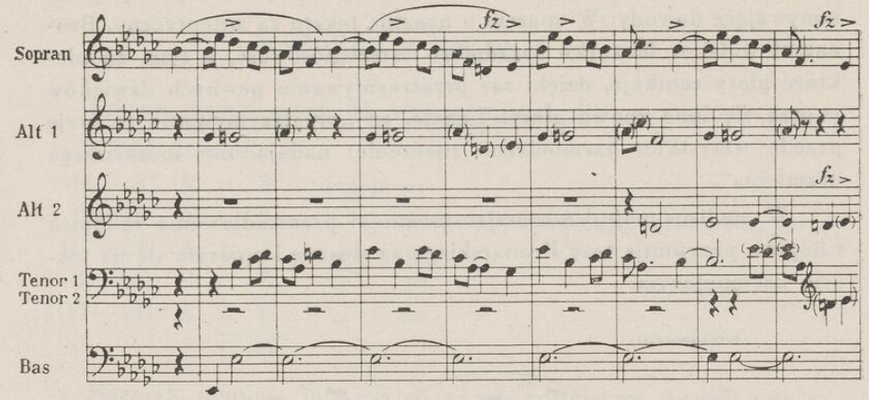



Dla ułatwienia śledzenia dalszych rozważań wpiszmy te „głosy" w partyturę (rzecz prosta, że zabieg ten jest czysto teoretyczny, papierowy, gdyż na fortepianie i „głosy" i zwłaszcza ich „podwojenia w unisonie" są tylko koncepcją, mogącą jedynie ułatwić porozumienie, nie istniejącą w ogóle w dźwięku realnym).

[1]) Por. Wójcikówna „O polifonii Chopina", Kwartalnik Muzyczny I, 3.

Napotykamy przy tej czynności na znaczne trudności: np. t. 1 jest 4-głosowy, a t. 2—3-głosowy. Co dzieje się z altowym $g^1$ (półnutą) t. 1? Pauzuje, czy idzie na $as^1$ na spotkanie z sopranem? Lub razem z nim śpiewa zwrot melodyczny t. 2? Rzecz prosta, że „fortepianowo" nie ma to żadnego sensu, ale „papierowo" coś trzeba z tym głosem „zrobić"!

Mamy więc taki obraz:




Prócz melodii głównej w sopranie, wartość melodyczną ma tenor, kształtowany w ogólnym zarysie jako odwrócenie sopranu, alt 1. wykazuje pewną samodzielność tylko na przestrzeni sekundy, także alt 2. pojawia się pod koniec zdania i także tylko w ruchu sekundy; bas spełnia rolę nuty pedałowej tonicznej dla całości, a pod koniec występuje jeszcze „okruszek" melodii w tenorze 2-gim, rozwiewając się nie wiadomo dokąd. Układ jest więc, ściśle biorąc, 6 -głosowy.

Motyw główny powtarzający się 4-krotnie uważa Wójcikówna za wahadłowy z centrum w $b^1$, z wychyleniami do $es^2$ i $f^1$. Nie jestem przekonany, że stanowisko to jest słuszne. Wychylenia w dół sięgają $f^1$, $es^1$ (dwukrotnie, tym bardziej, że w t. 4 wobec es w basie można uważać zwrot $f^1$-$d^1$ za $Z_3^{\smile}$, a więc zdobniczy element w melodii), w t. 6 wychylenia brak, a $as^1$-$ces^2$, brany znowu melodycznie, jest to $Z_3^{\frown}$ do $b^1$.

Melodia przebiega więc faktycznie w zasięgu oktawy $es^1$-$es^2$. Wahadło jest więc niesymetryczne, podobne do wahadła w Mazurku 18 (por. analizę)!

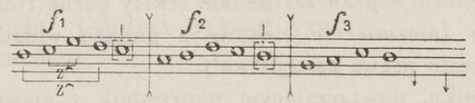


Melodia tenoru pomimo pewnej, jak mówiliśmy, samodzielności objawia i wypadkowe swej struktury: równoległe oktawy w t. 2—3 z sopranem dowodzą jej „fortepianowości".

Układ harmoniczny z d a n i a A:

es: $T^-$-$(D^7)S^-$-$S^-$-D-$T^-$-$(D^7)S^-$-$S^-$-$VII^{-7}$-$T^-$ (t. 1–4)
$T^-$-$(D^7)S^-$-$S^-$-$D^{9-1}$-$T^-$-$(D^7)S^-$-$S^{-6}$-$D_{(1-C)}$-$T^-$ (t. 5–8,[1])

Z d a n i e B (9—16). Tonacja: Des, Ces, B, es. Budowa: a-a'. Progresja melodyczna i harmoniczna. Motywem melodycznym jest zwrot pochodzenia ornamentalnego, który w melizmatyce Chopina odgrywa wielką rolę, a w moim ujęciu przedstawia zamiennik wewnątrz zamiennika. Ponieważ ulega progresji, więc ulega rozwiązaniu dopiero po zatrzymaniu się progresji. Schemat jest taki:




NB. Nuty w nawiasach oznaczają dźwięki, do których zwrot dąży, ale których nie osiąga wskutek przesunięcia progresyjnego.

Strzałki oznaczają przerzut zakończenia o oktawę w dół!

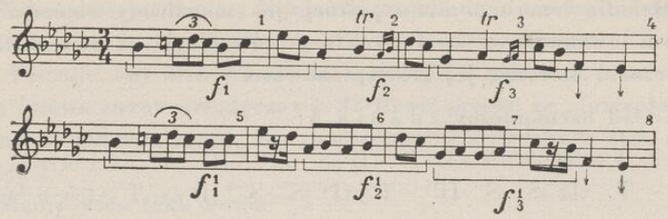
Pod wpływem czynnika rytmicznego i ornamentalnych przemian Chopin ukształtował z tego schematu co następuje:

---

[1]) Bronarski zwraca uwagę (34—35), że w ostatnim akordzie T brak tercji (chociaż występuje ona w t. 4 w analogicznym zakończeniu), wobec czego powstaje niepewność „czy nie ma tu być akord durowy, względnie aby mu (słuchaczowi) zostawić możność takiego jego pojmowania". Ponieważ następnym akordem, już w zdaniu B jest es—, wydaje mi się, że przypuszczenie to nie jest wskazane: w t. 7 jest es+, ale z septymą jako $(D^7)S-$ i rozwiązuje się na as—, ma więc charakter wyznacznika funkcji wtrąconej. Gdybyśmy przyjęli interpretację tego tajemniczego niewątpliwie zakończenia w sensie dur, to dość dziwnie zabrzmi po nim akord es—.

Myślę, że zakończenie zdania (A) w d u r jest słuszne w s a m y m zakończeniu, to jest, gdy już nie powtarzamy B.

Także i oznakowanie przeze mnie tercji $d^1$—$f^1$ jako D bez prymy jest pewną dowolnością. Można by przyłączyć to $d^1$ do brzmiącego w uchu akordu $as^{-7}$, a wtedy pojąć $es^1$ jako opóźnienie do $d^1$ i traktować akord na drugiej ćwiartce jako $VII^{-7}$. Cóż, kiedy ces-as w drugim tenorze ulatnia się, nie wiadomo dokąd?



W fazie pierwszej ($f_1$) motyw został wydłużony przez powtórzenie mordentowe dwu początkowych dźwięków ($b^1$—$c^2$), podwojenie ich wartości rytmicznej (ćwiartki zamiast ósemek) i ozdobienie drugiej z nich triolą mordentową; w fazie $f_2$ — takież wydłużenie rytmiczne plus tryl na drugim dźwięku; w fazie $f_3$ — toż samo. Ta faza rozwiązuje zamiennikowe napięcie, ale przerzuca rozwiązanie o oktawę w dół do tenoru, sopran zaś podaje seksty górne tych rozwiązujących dźwięków (niezmiernie ciekawe z punktu widzenia tektoniki i używanego często prawa zastępstwa!).

W następniku, powtarzającym poprzednik z niewielkimi zmianami, wprowadza urozmaicenie grupa rytmiczna mazurkowa na końcach motywów oraz w $f_2'$ i $f_3'$ rozdrobnienie wartości ćwiartek na ósemki.

Progresja melodyczna pociągnęła za sobą progresję harmoniczną modulacyjną [1]). Wzór jej jest II-$D^7$-T, ale Chopin nie poddał się tu szablonowi progresyjnemu, który zresztą zaprowadziłby w trzeciej fazie do BB. Powrót do es umożliwił akord $ces^+$, który jako VI w es ułatwia wprowadzenie wzoru kadencyjnego. W następniku zdania ginie wyznacznik S w fazie drugiej, a wskutek rozdrobnienia rytmicznego pojawiają się zamienniki w $D^7f_2'$ i $II^7f_3'$.

Harmoniczny obraz całości progresji jest taki:

es: ..... $T^-$
Des: II–$D^7$–T–$T^-$
Ces: ..... II–$D^7$ - T
es: ..... VI–$II^7$–$D^7$–$T^-$
Des: ..... II–$D^7$–T
Ces: ..... $(II^{3<})?$–$D^7_{2-3}$–T
z przeniesienia: Ces: ..... T
es: ... VI–$II^7_{2-3}$–$D^7$ - $T^-$($T^+$?)

[1]) Por. Bronarski 176, 177.



Mazurek przy tempie presto ma non troppo ma charakter oberkowy. W A silne akcenty na zmianę na drugiej lub trzeciej ćwiartce. Zdanie B wymaga według mnie zwolnienia tempa z uwagi na progresję, rozdrobnienia, zamienne i uplastycznienie kadencji w fazach. W całości, a zwłaszcza wobec ciągłej wymiany A na B i odwrotnie, „scenariusz taneczny" Mazurka, mówiąc z chłopska, to ciągła zmiana „naksebkę" i „naodsibkę", aż do... wyczerpania [1]).

5

## MAZUREK B-dur op. 7 nr 1

Taktów drukowanych 65, wykonywanych 104.
Forma ronda: A-A-B-A-B-A—C—A-C-A.
Układ formalny:

Część I:

(1—12) $A^1$ : t. 12 tonacja B
(13—24) $A^2$ : t. 12 „ B
(25—32) $B^1$ : t. 8 „ B
(33—44) $A^3$ : t. 12 „ B
:‖ $B^2$ : t. 8 „ F
:‖ $A^4$ : t. 12 „ F
t. 64

Część II:

(45—52) $C^1$ : t. 8 tonacja b (Ges?)
t. 72

Część III:

(53—64) $A^5$ : t. 12 tonacja B
t. 84

Powtórzenie:

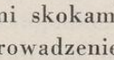
$C^2$ i $A^6$ : t. 20
t. 104

Stosunek zdań głównych: A : B : C = 72:16:16.

[1]) Por. uwagi co do tempa Mazurka 8 w tych analizach.

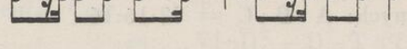
O k r e s A (1—12). 12-takt. Tonacja B. Budowa: a-b | + | c-b'-c'. Wymiary: 3 + 3 | + | 2 + 2 + 2.

Leichtentritt nazywa ten 12-takt „niezwykłym" dlatego, że „składa się on z 3 razy po 4 takty" [1]). Zbadanie materiału melodycznego i rytmicznego doprowadza jednak do stwierdzenia innej „niezwykłości" tego okresu, polegającej na tym, że składa się on przede wszystkim z dwu równych części po 6 taktów, a po wtóre, że każda z tych części ma inną budowę: pierwsze 6-taktowe zdanie złożone jest z 2 trójtaktów, drugie z 3 dwutaktów. Dowody takiego potraktowania widzę w tym, że:

1) melodia pierwszej frazy 3-taktowej przedstawia n i e p r z e r w a n y b i e g gamy B-dur od $f^1$-$b^2$, z zachowaniem tego samego motywu rytmicznego . Harmonicznie daje obraz napięcia-osłabienia-napięcia: $D^7$-T-S. Dynamicznie wielkie cresc. do ff;

2) melodia drugiej frazy 3-taktowej przedstawia opadanie zygzakowymi skokami do poziomu wyjścia całego ruchu i ze świadomym wprowadzeniem w ten punkt wyjścia $f^1$ ostrego działania zamiennej $e^2$, po to, by wprowadzić konieczność dalszego nowego wysiłku i biegu, już teraz innego rodzaju. Towarzyszy tu o d w r o t n y układ napięć harmonicznych: T-$D^7$-T. Motyw rytmiczny czynny: 

3) melodia trzeciej frazy zmienia gatunek swego ruchu; zamiast gamy występuje figuracja harmoniczna. Osiąga ona szybko poziom oktawy $f^2$, a odbiwszy się skokiem przednutki na $d^3$, a więc jeszcze wyżej niż stało się to możliwym dla frazy pierwszej, opada znanym już czytelnikowi z analizy Mazurka 3 wycinkiem motywu chopinowskiego (por. C Maz. 13) do poziomu $f^2$. Ten dwutakt przedstawia harmonicznie: $D^7$-T.

Rytmicznie przejmuje układ od pierwszej, ale rozdrabnia drugą i punktuje trzecią ćwiartkę układu, by tym żwawiej odbić się o sekstę w górę, i przestawia wartości w drugim swym takcie, tak że powstaje układ: 

[1]) Leichtentritt 208



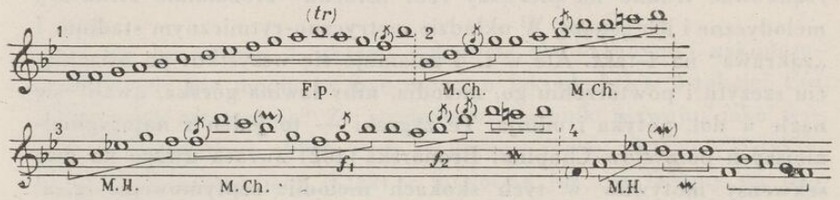
4) melodia czwartej frazy dzięki skupieniu ruchu do dwu taktów (zamiast trzech) rozszerza skoki z sekst i septym do non, by powrócić do punktu wyjścia, ale znów wprowadza napięcie melodyczne zamienną $e^1$. Układ rytmiczny przejmuje z drugiej. Harmonicznie $D^7$– T;

5) melodia piątej frazy ma za zadanie zakończyć cały okres. Dokonywa tego w zasięgu septymy. Jest symetryczna w stosunku do $b^1$. Doprowadza układem $D^7$—T i zwrotem melodycznym kadencyjnym $f^1$-$b^1$ do zupełnego zakończenia.

Zestawienie tych wszystkich korelacyjnych stosunków pomiędzy melodią, rytmem i harmonizacją tego okresu wskazuje, że przy takiej interpretacji całość układu staje się jasną. Niezwykłość układu zamienia się w jego naturalność, jeżeli przy tym wspomnimy, ileż to melodii ludowych ma właśnie budowę opartą na zestawieniu trójtaktów! Do tegoż ujęcia zdaje się zbliżać Jachimecki, pisząc o Mazurku: „Jego rwący temat główny wyprowadzony w p i e r w s z y c h t r z e c h m o t y w a c h ze wstępujących tonów skali..." [1]). Oczywiście, jak widzieliśmy, nie ma tu żadnych t r z e c h motywów, bo motyw r y t m i c z n y jest w pierwszej frazie j e d e n, ale zatrzymanie się na 3 t a k t a c h! jako na pewnej jednostce budowy jest słuszne.

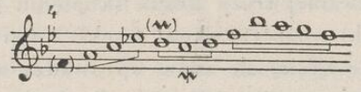
Użyte przez Chopina skoki w melodii i przednutki wymagają omówienia. Znaczenie przednutek i trioli wybadała Wójcikówna [2]).

Jeżeli weźmiemy pod uwagę c a ł ą melodię tego zdania, włączając do linii melodycznej i przednutki, gdyż z wyjątkiem jednej, dopomagającej tylko do skoku o sekstę w górę (t. 7—8), a więc mającej znaczenie czysto energetyczne, w s z y s t k i e są elementem melodycznym, to otrzymamy wspaniałą w szerokości „oddechu" linię melodyczną. Możemy ją dla zorientowania się w jej kształcie sprowadzić, kasując przerzuty, do zasięgu $f^1$-$f^3$, a wtedy przedstawi np. taką (czysto analityczną) postać:




[1]) Jachimecki 53

[2]) Wójcikówna 45, 63, 160—161, 213, 232.

lub 

Wyróżniamy przede wszystkim 4 stadia rozwoju melodii.

Spostrzegamy w 1 stadium falę gamową o rozpiętości od $f^1$ do $b^2$, ukształtowaną częściowo jako fala powrotna. Przerzucając od szczytu $b^2$ melodię w dół, widzimy, że rozpoczynają na nowo pochód w górę dwa odcinki motywu chopinowskiego (stadium 2). Najciekawsze jest stadium 3: harmonicznemu motywowi początku odpowiada wypiętrzony w niesymetryczną falę powrotną motyw chopinowski, po nim sekwens motywu odwróconego z końcówki chopinowskiego oraz mordentowe zakończenie w szczycie. Stadium 4 powtarza motyw pierwszy stadium 3 o tercję niżej, zamyka go mordentem dolnym i końcówką stadium 1.

Z analizy tej wypływa jasno: wyjątkową spoistość i giętkość melodii całego zdania, pozszywanej jak gdyby stalowymi nićmi, by pomimo zygzakowatych zwrotów nie mogła się rozerwać, zawdzięczamy niesłychanie zwartej strukturze melodii. Ani urozmaicenia rytmiczne, ani przerzuty poszczególnych jej ogniw nie są zdolne rozerwać jej linii, gdyż jest ona całością jako j e d e n organizm melodyczny. Mechanik powiedziałby, że jest jedną „bryłą sztywną" w ruchu, a siła odśrodkowa nie może przełamać działania wewnętrznych sił dośrodkowych, których wypadkowa jest tej sile odśrodkowej równa, lecz odwrotnie skierowana.

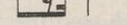
Wróćmy jednak do „rzeczywistości" melodii tego zdania. Po tej analizie widzimy, że stadium 1 kończy się na $b^2$, stadium 2 od tegoż $b^2$ zaczyna.

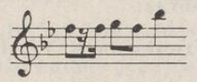
Przerzut pomógł nam tylko wyłonić motywy chopinowskie, uporządkować trudno na pierwszy rzut „słuchu" zrozumiałe struktury melodyczne i ich genezę. W układzie metryczno-rytmicznym stadium 1 „zakrawa" na 4-takt. Ale w t. 4 załamuje się wszystko: po osiągnięciu szczytu i powtórzeniu go, melodia, niby lawina górska, „wali" się nagle w dół, potyka i odbija. Te zygzaki — to jeden z najoryginalniejszych pomysłów Chopina! Bronarski (402) zwraca uwagę na dwa sekwensy motywów w tych skokach melodii: septymowego ($g^2$-$a^1$ i $d^2$-$e^1$ w t. 5 i 6) oraz nonowego ($b^2$-$a^1$ i $f^2$-$e^1$ w t. 9 i 10). Jeden skok



septymowy łączy pierszy motyw chopinowski z drugim w stadium 2, drugi jest przerzutem w końcówce drugiego motywu Ch. w tymże stadium. Jeden skok nonowy — to połączenie faz w sekwensie, drugi — to przerzut w końcowym mordencie stadium 3. Spostrzegamy niewątpliwą logikę postępowania w obu wypadkach. Zjawisko wystąpienia tego przerzutu Bronarski nazywa „niezwykłą nutą zamienną" i zauważa, że ona „otrzymuje bardzo mocny przycisk i dysonansowość jest silnie podkreślona". Nie dziwi to bynajmniej, skoro wykrywamy właściwą rolę tych skoków w jednym i drugim przypadku: łączenie motywów lub faz, względnie położenie tych dźwięków w toczku lub w przerzutowym mordencie. Działanie czynnika harmonicznego spotyka się tu z koniecznościami melodycznymi i przyłącza się do nich w tymże kierunku spotęgowania napięcia.

Niepokoi mnie jedno: Leichtentritt ma „do pewnego stopnia" rację, że wyczuwamy na początku zdania 4-takt! W tektonice chopinowskiej spotykamy nie tylko w tym wypadku tego rodzaju „dwoistości". Polegają one na tym, że w końcówce pewnej j e d n o s t k i układów formalnych, np. 4-taktu, pojawia się element melodyczno-rytmiczny lub tylko rytmiczny lub tylko melodyczny, o b c y tej jednostce, który rozbudowuje jednostkę d a l s z ą, b e z p o ś r e d n i o n a s t ę p u j ą c ą.

Tu właśnie zachodzi ten wypadek: zarówno motyw skoku sekty jak i grupa rytmiczna  są dla omawianego 4-taktu elementem obcym; są one jednak elementem konstrukcji następujących 4-taktów i d o n i c h n a l e ż ą. Gdybyśmy z a k o ń c z y l i ten 4-takt w następujący np. sposób



byłby on bezspornie 4-taktem, jednolicie zbudowanym i zakończonym. Wtedy nie mogło by być mowy o jakimkolwiek 3-takcie! Cóż mamy więc ostatecznie? Ze względu na czynnik rozwoju, jako wypadkową wszystkich składowych czynników formy, ustalamy 3-takty, po których następujący 6-takt z łatwością już rozkładamy na trzy dwutakty, z których środkowy jest osią symetrii dla skrajnych, tylko

w końcówkach różnych. Wszystko to dzięki temu, że t. 4 jest taktem ł a ń c u c h o w y m: zarówno jest racja uznać go za takt końcowy 4-taktu jak i początkowy następującego 3-taktu!

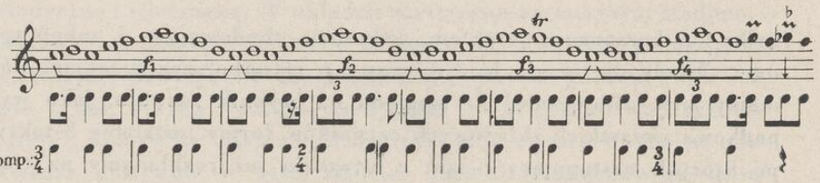
Harmonizacja zdania najprostsza: tylko T-S-$D^7$.

Z d a n i e B (25—32). 8-takt. Tonacja F. Budowa: a-a'.

Oparte na quasi nucie pedałowej F. Nazywam ją tak dlatego, że powtarzany dźwięk F w basie jest przedzielony akordami akompaniamentu; od 4-go taktu zdania (a 28 t. tekstu) powrót F jest przyspieszony przez to, że zamiast dwu akordów, akompaniament ogranicza się do jednego. Powstają hemiole: takty 28—31, to 6 taktów na $^2/_4$. Nadaje to całości znaczny metryczny niepokój. Ponieważ w t. 32 pojawia się D-T, to chociaż w poprzednich taktach mamy tylko na zmianę T i $\overset{5}{S}$, nie możemy tu mówić o tonikalizacji dominanty, ale o zboczeniu w tym zdaniu do tonacji dominanty, a więc F. Na tym niespokojnym metrycznie, choć tak prostym, akompaniamencie, rozwija się w melodii „klasyczna" fala stojąca o fazach zbudowanych z motywu chopinowskiego, ale niesymetryczna! Odcinek wzbiegający jest wycinkiem motywu chopinowskiego o budowie: 1, 2, 1, 3, 4, 5, 6 (a więc z tercją pomiędzy składnikami 1 i 3), odcinek opadający, połączony z wzbiegającym łańcuchowo w punkcie $a^2$, jest wycinkiem tegoż motywu z tercją pomiędzy składnikami 3 i 5 (licząc je i znakując w kierunku ruchu, a więc w dół). Fala jest $3^1/_2$ fazowa. W czwartej fazie, niepełnej, opada łańcuchowo toczek, ozdobiony szczególnym przerzutowym mordentem podwójnym górnym (cało i półtonowym). Falę zdobi tr, a mazurkowa grupa punktowana z pauzą, a także dwie triole mordentowe nadają życia i rytmicznego urozmaicenia fali.

Oto jej analityczny obraz:

Fala stojąca, dwukierunkowa o $3^1/_2$ fazach niesymetrycznych:






Z d a n i e C (45—52). 8-takt. Tonacja b. Budowa: a-a'.

Jedno z najniezwyklejszych zdań w mazurkach, przedmiot wielu omówień i badań. Ustalenie tonacji b opiera się na tym, że po 7 taktach podwójnej nuty pedałowej w basie, czystej kwinty Ges-des, następuje w 8 takcie zdania kadencja $D_4^6$>-D, w b. A więc i tę tajemniczą basetlową kwintę musimy określić jako wyznacznik funkcji w b. Której? Nasuwać może się w pierwszej chwili VI jako wyznacznik T. Rozwiązania zagadki szukamy w melodii; składá się ona tylko z 5 dźwięków: $b^1$-$c^2$-$des^2$-$e^2$-$f^2$ oraz $e^1$, prowadzącego o nonę wyżej na $f^2$. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z przerzutem, nie zmienia więc to $e^1$ zasadniczego pięciodźwięku. Skoro musimy podkład harmoniczny analizować w sensie b, to nasz szereg melodyczny pojmować musimy jako wycinek gamy b-moll w zasięgu kwinty od b do f z podwyższoną kwartą es na e. W dur mówilibyśmy o „lidyjskiej" kwarcie, tutaj, w moll, wypada jedynie stwierdzić, że jest to podwyższenie 4 składnika (stopnia) gamy [1]). Zasadniczy ruch dźwięków tego szeregu jest w dół, a całe zdanie polega na 4-krotnym jego powtórzeniu. Rola c jest dwojaka: jest to c raz dźwiękiem przejściowym (ostatnia ósemka taktu), to znowu apodżiaturą, poprzedzoną zamiennikiem $Z_3^{\frown}$ (w t. 46 i 50), podkreśloną jeszcze mordentem lub trylem. Wobec tego nie można tu przyjąć innego wyznacznika harmonicznego, jak $S^{-7}_{1<}$ ($S^{-6}_{1<}$ nakazywałaby prowadzenie c w górę). Ta alterowana pryma w $S^{-7}_{1<}$ domaga się prowadzenia na f. Ani razu nie poprowadził jej Chopin w ten sposób! Albo powiódł ją przez sekundę zwiększoną do des, albo rozwiązał ją przerzutem oktawowym w górę.

W stosunku do skoków w zdaniu A (wszystkich w dół), to nonowe rozwiązanie działa znakomicie kontrastowo. Silne napięcie daje od razu dysonans Ges-$f^1$, powtórzony 4-krotnie.

Pochodzenie ludowe całej tej konstrukcji jest oczywiste. Rozstrojone struny skrzypiec i basetli nadały jej swój osobliwy urok [2]). Powtarzają one ten zadziwiającej piękności, dziko brzmiący układ i powtarzać mogłyby, wydaje się, bez końca, gdyby ta doskonała w swym

[1]) Bronarski 70, 428.

[2]) Spróbujmy zagrać w basie kwintę F-c, a otrzymamy bardzo „współczesne" zjawisko dźwiękowe (Karol Szymanowski w mazurkach!). A może tak właśnie miały być nastrojone te struny „ludowe", tylko się rozstroiły i opuściły, gdy palce uporczywie trzymają tę kwintę Ges-des, ale tak „na niby"?

„artystycznym“ układzie kadencja nie położyła kresu temu „zawodzeniu“ i nie przywróciła porządku... w jasnej, świetnej, impulsywnej melodii powracającego zdania A[1]). Mazurek jest obrazem dźwiękowym pełnym rozmachu i różnorodności w barwie. W A jest mazurem, w B kujawiakiem, w C intermezzem w tańcu. Przeciwstawianie szerokiej linii melodii żartobliwym skokom w A, „kołysanie się“ melodii B na pedale i możliwość różnorodnej interpretacji opadających odcinków melodii w C — dają wykonawcy pole do indywidualnego traktowania w granicach, regulowanych przez jego „dobry smak“.

## 6

## MAZUREK a-moll op. 6 nr 2

Taktów drukowanych 58, wykonywanych 120.

Forma ronda: $A^1$-$A^2$-$B^1$-$A^3$-$B^2$-$A^4$—$C^1$-$D^1$-$C^2$-$C^3$—$A^5$.

Układ formalny:

Część I:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja a |
| :‖ | $A^2$: | t. 16 | „ a |
| (17—24) | $B^1$: | t. 8 | progresja harmoniczna |
| (25—32) | $A^3$: | t. 8 | tonacja a |
| :‖(17—24) | $B^2$: | t. 8 | progresja harmoniczna |
| :‖(25—33) | $A^4$: | t. 8 | tonacja a |
| | | t. 64 | |

[1]) Nasuwa się w tym miejscu uwaga co do pewnej tezy Wójcikówny, wypowiedzianej w jej „Melodyce“: — „powtarzanie dosłowne jest „staniem w miejscu“. Ornament natomiast jest „czynnikiem kinetycznym“ (str. 224). Oraz, gdy przy omawianiu zdania B tegoż Mazurka mówi (str. 232): „o rozwoju melodii... decyduje zawsze jakiś czynnik, który ową dosłowność niweczy“. Czy dosłowne powtarzanie nie jest samo przez się również czynnikiem rozwoju? Jaką drogą, np. w muzyce XX w., wprowadzone zostały d o w o l n e szeregi dźwięków, obce jakimkolwiek systemom dawnych układów, tonacji itp.? Czy nie przez powtarzanie ich jako pewnych zamkniętych całości dopóty, dopóki nie wyjawiły swej, w ten sposób kondensowanej w nich energii, początkowo czysto mechanicznie? Zagadnienie to wymaga oczywiście szerokiego omówienia! Notuję je tylko jako dla Chopina bardzo ważne.



Część II:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (34—41) | $C^1$: | t. 8 | tonacja A |
| (42—45) | $D^1$: | t. 8 | „ fis |
| (50—57) | $C^2$: | t. 8 | „ A |
| :‖(42—49) | $D^2$: | t. 8 | „ fis |
| :‖(50—58) | $C^3$: | t. 8 | „ A |
| | | t. 104 | |

Część III:

| | | | |
|---|---|---|---|
| :‖(1—16) | $A^5$: | t. 16 | tonacja A |
| | | razem t. 120 | |

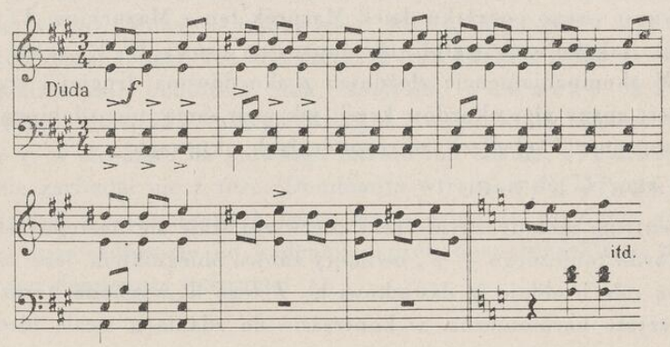
Część I[1])

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja a. Budowa: a-b-a′-b′.

[1]) Prócz redakcji tego Mazurka, zasadniczo tej samej we wszystkich wydaniach mazurków, istnieje odmienna w szczegółach redakcja, zawarta w wydaniu Breitkopfa i Haertla jako Supplement nr 3, Mazurek A-dur ze wstępem w A-dur.

Bronarski (l. c. 19, odsyłacz 2) pisze: „Mazurek op. 7 nr 2, a-moll, opatrzony jest w pierwotnej redakcji (znanej nam z papierów rodziny Elsnera, w wydaniu Breitkopfa i Haertla w Lipsku i F. Hoesicka w Warszawie) wstępem w A-dur, który jest bardzo ludowy w charakterze przez powtarzanie kwinty w basie (napis Duda nad nimi pochodzi zapewne od samego Chopina), przez prymitywną motywikę i lidyjską kwartę. Umieszczenie przygrywki do tematu mollowego w tonacji durowej dokonane jest też w duchu ludowej muzyki. Ale sam Mazurek jest znacznie subtelniejszy i ma mniej pierwiastków ludowych w sobie; wstęp nie przygotowuje go odpowiednio, zbytnio różni się od niego stylistycznie i nie wprowadza w odpowiedni nastrój. Dlatego raz jeszcze uznać trzeba trafność sądu i takt Chopina w tym, że nadając utworowi ostateczną formę, wstęp skreślił zupełnie“.

Wstęp jest następujący:



Z d a n i e a (1—4).

Wprawdzie pierwszy motyw, rozpoczynający zdanie, ma postać motywu odbitkowego i zachowuje ją przy repetycji w takcie 9, ale z uwagi na to, że w repryzie (t. 25) pojawia się bez odbitki oraz wszystkie inne motywy okresu są bezodbitkowe, należy uznać początkowe $e^2$ za „namysł" później dodany. Nie zawiera bowiem tego dźwięku pierwsza redakcja Mazurka (por. odsyłacz), a wystąpienie jego w t. 8 na tle akordu $e^+$ nadaje mu rolę raczej rytmicznego uzupełnienia tego taktu niżeli samodzielnego znaczenia melodycznego. Melodia zdania jest czysto ornamentalna: osnowę jej tworzą dwie opadające na składniki akordu tonicznego sekundy: $f^2$-$e^2$, $d^2$-$c^2$. Ale za to jakże pysznie przybrane! Pierwsza z nich zdobi obiegnik na $e^2$, zrośnięty w jeden zwrot z zamiennikiem $Z_3^{\frown}$, podniecający do tym silniejszego akcentu na drugim $f^2$ (przypomina zrośnięcie się w całość mordentu z zamiennikiem w t. 9 Nokturnu F op. 15 nr 1 — jeden z najsubtelniejszych efektów melizmatyki Chopina!). Drugą „krasi" jeszcze bardziej skomplikowany zwrot: obiegnik na $d^2$, wrastający w toczek chromatyczny do $e^2$ i przechodzący znowu w zamiennik $Z_2^{\frown}$, dysonujący swym drugim składnikiem $d^2$ do $c^2$. Wszystko to staje się na podłożu harmonicznym równie niezwykłym. Pomimo, że t. 25 wyjaśnia nam, że Chopin rozpoczyna utwór od mollowej subdominanty w zwykłej postaci, mamy prawo powiedzieć, że słyszymy przewrót kwartsekstowy akordu $d^-$. Przechodzi on w t. 2 w III st. w d (względnie VI w a), ale właściwą jego rolę wyjaśnia dopiero ostatni akord tego taktu: $a^-$. Widzimy, że rola akordu $d^-$ w jego kwartsekstowym przewrocie była zastępcza i że dysonujące względem a składniki d i f przeszły kolejno na c i e. Harmoniczną niepewność swego początku dzieli Mazurek ten z Mazurkiem 13 (por. analizę). Jakąkolwiek wątpliwość tonacyjną usuwa $D^7$-$T^-$ frazy drugiej. W akompaniamencie złożonym z akordów na drugiej i trzeciej ćwiartce, górny głos akordów kreśli jak cień samą, nieozdobioną melodię sopranu: $f^1$-$e^1$-$d^1$-$c^1$ (w równoległych oktawach).

Z d a n i e b (5—8).

Centrum melodycznym frazy pierwszej staje się następny składnik akordu tonicznego — $a^1$, owinięty znowu obiegnikiem, lecz szybko traci tę rolę i oddaje ją dźwiękowi $h^1$. Z tego $h^1$ wychodzi teraz melodia czysto harmoniczna, w kontraście do zdania a wcale nieozdobiona; co więcej, to $h^1$ staje się podstawą harmoniczną, dominantą do tonacji e (a niespodzianie E). Melodia wychyla się z tego $h^1$ do $e^2$, by motywem harmonicznym t. 7 (postaci jakby kotwiczej na tym $h^1$) osiąść na $e^1$ (ale przez $dis^1$, gdyż zasięg nony, to ulubiony zasięg Chopina!). Zdanie moduluje więc zdecydowanie do e (E).



Oto obraz harmonizacji poprzednika:

a: $S_5^-$–$T_{6-5}^-$–$D^7$–$T^-$–$T^-$

e: ..... $S^-$–$D_4^{6>}$–D–$T^+$

Z d a n i e a′ (9—12).

Fraza pierwsza powtarza bez zmiany frazę zdania a, druga rozwiązuje, nie zmieniając melodii, dominantę na VI. Nie zmienia to w niczym równoległego do sopranu głosu altu.

Z d a n i e b′ (13—16).

Na tymże samym dźwięku $a^1$ (ale już teraz składniku akordu $f^+$, zdobnym obiegnikiem) dokonywuje się dalsze przekształcenie akordu: przez przyłączenie septymy otrzymuje on znaczenie dominantowego septymowego i wprowadza na akord $b^+$.

Nieznane jego przeznaczenie podkreśla pauza z fermatą. Fraza druga wyjaśnia sytuację harmoniczną: pojawia się mała, powrotna fala harmonicznego motywu na dominancie do tonacji a. Sprawa została wyjaśniona. Harmonizacja całego następnika taka:

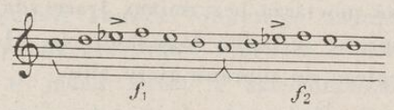
(e: $T^+$)

a: $D$–$\underset{5}{S^-}$–$T_{6-5}^-$–$D^7$–$VI_{6-5}$–$(D^7)$ $IV^n$–$D^7$–$T^-$

Czy można tu mówić o „tonikalizacji" akordu neapolitańskiego? Sądzę, że nie. Mówię o tonikalizacji wtedy, gdy pewien wyznacznik funkcji danej tonacji lub też któraś z dwu funkcji S lub D staje się harmonicznym podłożem dla rozwoju p e w n e g o z d a n i a, względnie chociażby takiego f r a g m e n t u, który wniósł pewien n o w y, w stosunku do głównego okresu lub zdania, e l e m e n t. Tutaj nię zachodzi nic z tego. Dominanta wtrącona do $IV^n$ nie nadaje jej żadnej z wymienionych cech, mamy więc do czynienia ze zwykłym wprowadzeniem do kadencji akordu neapolitańskiego, poprzedzonego dominantą wtrąconą.

Okres B (17—24). 8-takt. Tonacja c (?) — progresja harmoniczna. Budowa: a-b.

Wytłumaczenie planu harmonicznego tego okresu przedstawia pewną trudność, gdyż obecność dysonansowych, alterowanych wyznaczników funkcyjnych, wieloznaczność ich dzięki ułatwionej enharmonicznej zmianie ich składników, umożliwiają nie jedną, ale kilka interpretacji, mogących mieć pozory słuszności. Czynnik melodyczny, sam przez się nie wyjaśnia zbytnio niepewności. Zacznijmy jednak od niego. Melodia 4-taktu a — to 2-fazowa fala powrotna:

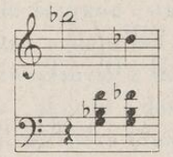



Należy ją rozumieć najprościej w c, ale czynnik harmoniczny gromadzi dzięki dysonansom akordów podłożonych maximum napięcia na $es^2$ ($f^2$ ma znaczenie zdobiącego $es^2$ mordentu) i tylko częściowo to napięcie wyzwala na $d^2$. Ani śladu toniki c—! Co więcej, melodyka zdania b przedstawia pochód chromatyczny sekst (lub septym zmniejszonych, zależnie od ich pisowni). W ostatnim takcie okresu mamy dopiero zdecydowaną kadencję $II^7$—$D^7_5$, ale do d-moll. Po... drodze ulotniła się i tonacja c-moll bez śladu! Akompaniament akordowy pauzuje na tak ważnej, pierwszej ćwiartce każdego taktu; wzmaga to także niepewność co do właściwej interpretacji. W pierwszej frazie (t. 17-18) mamy w sensie c: $S^{-7}_{1<}$, niepełny ($VII^7$) D. Jak rozumieć przejście z T— w a na akord $S^{-7}_{1<}$ w c? Musimy to przekształcenie rozumieć jedynie tak, że w akordzie a-c-e alterujemy jednocześnie prymę i kwintę oraz dodajemy sekstę. $T^{-6}_{5>1>}$ w a-moll da nam $S^{-7}_{1<}$ w c-moll. Olbrzymie to napięcie, nieoczekiwane i nie przygotowane, rozładowuje się na D stopniowo: naprzód schodzi as na g, później reszta składników! Powstaje przejściowo ($VII^7$) D.

Fraza druga przynosi nową niespodziankę: akord $S^{-7}_{1<}$ w c ulega sam alteracji: jego alterowana pryma i nie alterowana kwinta zostają obniżone, $S^{-7}_{5>}$ w c przekształca się w $S^{-6}$ w Es, bowiem następującym akordem jest $b^7$, a więc $D^7$ w Es.



Zdanie a kończy się więc napięciem harmonicznym z tendencją do przejścia w kierunku Es. Zważywszy, że fraza pierwsza zamknęła się dominantą do c, druga zaś do Es, możemy powiedzieć, że z tego samego akordu, dzięki alteracjom różnoznacznego, ale zawsze funkcyjnie subdominantowego, mamy wychylenia do dominant tonacji c i Es. Zapamiętajmy, że w zdanie b wprowadza nas $b^7$ i że ta dominanta wymaga rozwiązania jej do Es. Ulubionym zwrotem harmonicznym Chopina jest, jak wiemy, pochód z $D^7$ w tonacji x na $D^7$ w tonacji x-1 (w okręgu kwintowym w dół). Skoro nie wchodzimy tu na T w Es, to możemy wejść na $T^7$, czyli nadać jej dominantowy charakter i wyrazić go jakimkolwiek wyznacznikiem, a więc i $VII^7$. Oto on właśnie: wystarczy napisać t. 21 tak:



by łączność z akordem $b^7$ stała się dowiedzioną i jasną.

Ale w tym właśnie takcie zaczyna się progresja harmoniczna. Jaka? Bronarski przyjął tu progresję tonalną w d-moll, dowiódł, że jest ona o wzorze dwutaktowym, chociaż wzór melodyczny jest jednotaktowy (l. c. 177). Gdybyśmy poszli raczej śladem tego jednotaktowego motywu melodycznego, to wtedy można ten pochód chromatyczny sekst (lub septym?) pojąć harmonicznie inaczej. Oto on: — po enharmonicznej zamianie $VII^{7>}$ w As na $VII^{7>}$ w d (g-b-des-fes jako cis-e-g-b, czyli tak jak jest w nutach — a powyżej podaną pisownię tego taktu przyjmować należy jedynie dla zrozumienia łączności tego akordu z poprzedzającym $b^7$), rozumiemy cały takt 21 jako harmonizowany tym akordem w jednej tylko postaci $VII^{7>}$ (f jest wtedy zamienną do e). Takt 22, to $VII^7$—$VII^{7>}$ w g (g — to zamienna do fis), takt 23, to $VII^{7>}$ w c (es — zamienna do d). W t. 24 postać $VII^7$ w F została wykorzystana dla kadencji w d jako $II^7$ (trudno tu mówić „dla modulacji", gdyż cały pochód bez ustanku „moduluje").

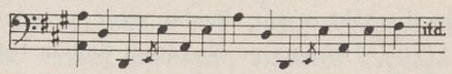
W tym ujęciu zapis harmoniczny okresu wygląda tak:
Takty:

| 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| a: $T^{-}$..... | $T^{-6}_{5>1>}$ | | | | | |
| c: | $S^{-7}_{1<}$ | $(VII^{7}_{-3})D-D$ | $S^{-7}_{1<}$... | $S^{-7}_{5>}$ | | |
| | | | | Es: $S^{-6}-D^{7}_{7}$ | $(VII^{7}-VII^{7>})S$ | |
| | | | | enharm. d: | $VII^{7>}_{4-3}$ | g: |

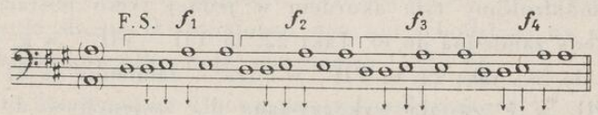
| | 22 | 23 | 24 | 25 | |
|---|---|---|---|---|---|
| g: | $VII^{7}-VII^{7>}_{2-1}$ | | | | |
| c: | | $VII^{7>}_{4-3}$ | | | |
| F: | | | $VII^{7}$ | | |
| d: | | | $II^{7}-D^{7}_{5}$ | $T^{-}$ | |
| a: | | | | $S^{-}$ | itd. powtórzenie okresu A. |

Okres C. 8-takt (34—41). Tonacja A. Budowa: a-a'.

W odrzuconej przez Chopina redakcji tego Mazurka ze wstępem (por. przypis str. 69), w okresie C znajdujemy taki bas:

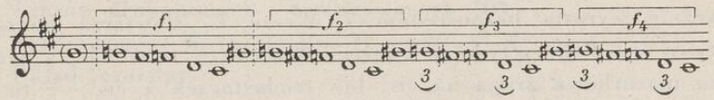



Porównajmy go z basem w redakcji drukowanej, a przekonamy się jak drobna na pozór zmiana wpłynęła na korzyść całości okresu. Bas przedstawia falę stojącą, niespełna 4-fazową, której kształt urozmaicają kolorystycznie w każdej fazie przerzuty 3 składników w dół.




Alt jest także falą stojącą 4-fazową; składa się na nią toczek chromatyczny i sekunda oddzielona od niego tercją, zamknięta skokiem kwinty w górę. Jeśli weźmiemy z fazy fali dwie sekundy i zmienimy ich porządek, otrzymamy brzmienie motywu wstępu Poloneza fis-moll (d-cis . . fis-f, w Polonezie eis!):

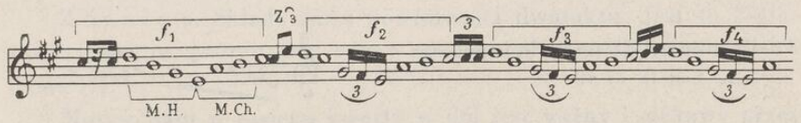





Nie może tu być mowy o jakimś naśladowaniu, ale ten alt oddzielnie grany robi wrażenie pewnej analogii. Fala jest urozmaicona w fazie 3 i 4 triolą „vibrato", efekt stosunkowo rzadki u Chopina (por. Mazurek 20). W analitycznym obrazie altu oznaczam ją 3 nad łukiem.

Przejdźmy wreszcie do sopranu (struktura okresu jest 3-głosowa). Melodyczną jego postać nadaje mu znowu motyw chopinowski, poprzedzony łańcuchowo związanym z nim motywem harmonicznym, złożonym ze składników akordu dominantowego septymowego. Ważne są tu dwa momenty, na które Chopin kładzie specjalny nacisk: ozdobienie pierwszego składnika motywu harmonicznego za każdym razem inaczej oraz wzrastający niepokój i gromadzenie energii wytwarzane przez wprowadzenie trioli (jako toczek w dół, vibrato i toczek w górę) [1]). Jak zobaczymy, wyładuje się ta kondensacja w zdaniu następnym.

Oto obraz sopranu:




Całość została spojona następującym podkładem harmonicznym: A: $(D^{7})S-S-S^{-6}-D^{7}-T-D-(D^{7})S$ itd. 4-krotnie;

[1]) Ciekawy szczegół tektoniki u Chopina: nowy w tym okresie element melodyczny i rytmiczny, triola, pojawia się nie na początku nowej jednostki budowy — następnika, ale j u ż w końcówce poprzednika (triola po raz pierwszy w t. 37, nie w t. 38). Zjawisko to jest czynnikiem spoistości i działa jako jedna z ważnych sił rozwojowych okresu (por. z t. 4 Mazurka 5 i wypowiedziane w analizie tego Mazurka w ą t p l i w o ś c i co do tektoniki okresu A).

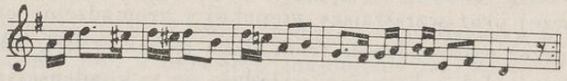
przejście z a do A bezpośrednie przy repetycji okresu A.

O k r e s D (42—49). 8-takt. Tonacja fis. Budowa: a-a′.

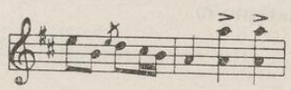
Tu można mówić o stonikalizowaniu VI stopnia w A-dur. Całe zdanie prócz modulującej końcówki oparte na pedałowej nucie fis. Melodycznie wyrasta bezpośrednio z okresu C. Powtarza początek motywu $cis^2$-$d^2$-$h^1$, z tym, że „ważne" dźwięki — to $d^2$ i $h^1$, a pauzowana mazurkowa grupa na $cis^2$ lub triola-toczek z $cis^2$ — to dla nich „przyprawa"! Wreszcie pod koniec poprzednika silne uderzenia dwu oktaw fis, 'to twardy, chłopski „hołupiec"! Bronarski (451) dostrzega słusznie w tych tercjach podwójne „skrzypcowe" dźwięki. Harmonicznie w tym stonikalizowanym VI stopniu w A, czyli w fis: $T^{-}$–$S^{-}$–$S^{-6}$ na zmianę. W końcówce kadencja do A: $(II\text{–}D^{7}_{5})D\text{–}D^{6}_{4}\text{–}(D^{7}_{5})D\text{–}D^{7}$, po czym wejście na $(D^7)S$ i powrót okresu C.

Następujące pokrewieństwa Mazurka odnajduje Windakiewiczowa (l. c. 32, 41, 22):

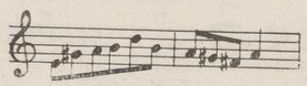
1) dla okresu A wzór chromatyczny:
O. K. Mazowsze II nr 12



2) dla końcowej trioli okresu C:
O. K. Lud IV nr 295



3) dla okresu D wzór hołupcowy:
O. K. Lud IV nr 18



Niewątpliwie, okresy te tkwią w ludowej muzyce jako w potencjale, z którego wypłynął impuls twórczy kompozytora. Okres B — to już swobodna, niezależna koncepcja, w której jedynie czynnik rytmiczno-metryczny wiąże się z twórczością ludową.

Mazurek jest w A — mazurem, w B — rozmyślaniem jakby o mazurze, w trio C — kujawiakiem, przerywanym hołupcowym „wyrwasem" tanecznym. Kulminacją dynamiczną, nieco nieoczekiwaną, jest ten właśnie „wyrwas" D.



## 7

## MAZUREK f-moll op. 7 nr 3

Taktów drukowanych i wykonywanych 105.
Forma ronda: $W^1$-$A^1$ — B-C-D — $W^2$-$A^2$-K.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 8) | $W^1$: | t. 8 | tonacja | f |
| (9—24) | $A^1$: | t. 16 | „ | f |
| | | t. 24 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (25—40) | B : | t. 16 | tonacja | f-As |
| (41—56) | C : | t. 16 | „ | As |
| (57—76) | D : | t. 20 | „ | es-Des |
| | | t. 76 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (77—84) | $W^2$: | t. 8 | tonacja | f |
| (85—96) | $A^2$: | t. 12 | „ | f |
| (97—105) | K : | t. 9 | „ | f |
| | | t. 105 | | |

C z ę ś ć I

W s t ę p (1—8). Budowa: a-a′. Tonacja f.[1])

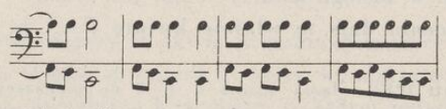
Z d a n i e a. Składa się z powtórzenia dwutaktu. Jest to 2-głosowa fraza, w której głos górny zawiera przetrzymywane c, zdobione $Z^{\smile}_{1}$.

Motyw basu w zasięgu kwarty w dół jest ważny i ciekawy przez to, że w odwróceniu daje tę właśnie kwintę $f^1$-$c^2$, w której zawiera

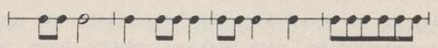
[1]) Leichtentritt (212) włącza zdanie t. 1—8 do pierwszej części Mazurka, traktując je jako główne (względnie równouprawnia je ze zdaniem t. 9—24, znakując te zdania jako a i b). Nie wydaje mi się, by stanowisko to było słuszne. Pierwszy 8-takt Mazurka ma wszystkie cechy dominantowego wstępu: stałą nutę c, ozdobioną jedynie zamiennikiem oraz ciekawy motyw basu, przygotowujący wystąpienie głównego motywu Mazurka (w odwróceniu!). To są cechy charakteryzujące wstępy. Także powtórzenie wstępu przed repryzą (na wzór Mazurka 2) uzasadnia taką interpretację zdania.

się główny motyw okresu A, a więc i Mazurka. Co więcej: rozpatrzenie stosunków harmonicznych w tej frazie (D-T?.. dur czy moll?) wskazuje, że F jest to zamienna do E, czyli i kwinta czysta F-c ma tu charakter dysonansowy! tylko w drugim i czwartym takcie zdania ta kwinta odzyskuje konsonansowe znaczenie. Gdyby E powracało na F byłby to mordent, E byłoby wtedy elementem zdobniczym; w danym kontekście jest składnikiem akordu $c^{+}$, uzupełnia ją zaś drugi składnik C. Te osobliwe stosunki doskonale charakteryzuje Ottich (55) pisząc: „powstają więc wyraźne analogie pomiędzy ornamentyką a harmoniką. Pojawiające się swobodne prowadzenia głosów, nieskrępowana budowa tonalna i harmoniczna oraz rytm otwierają zwrotowi wahadłowemu mnogość różnych dróg. Tak oto dzieli Chopin we wstępie do Mazurka op. 7/3 motyw wahadłowy („Rundmotiv") na alterowane głosy towarzyszące, przy tym dodaje zarówno dolnej jak i górnej nucie pomocniczej („Hilfsnote") tercję celem harmonicznego wzbogacenia". W mojej nomenklaturze znaczy, że zamiennik ozdobił górne centrum melodii, ale nie ozdabia dolnego. Tylko F, i to jedynie w dominancie, ma charakter zdobniczy. Ottich dobrze rozumuje, ale bez wyodrębnienia zamiennika jako czynnika melodiotwórczego, nie rozróżnia dwu różnych faktów: melodycznego i harmonicznego znaczenia tegoż dźwięku F.

Zdanie b zatrzymuje D jako podstawę całości swej harmonicznej struktury, wobec czego znika zamiennik w głosie górnym. Za to motyw basu rozpoczyna niezmiernie ciekawe przeistoczenia rytmiczne, wprowadzając stopniowo ósemkę jako jednostkę ruchu, przez co przygotowuje wejście okresu A. Chopina nie wolno poprawiać, lecz można zwrócić tu uwagę, że ściśle konsekwentne wprowadzenie ruchu ósemek powinno by dokonać się tak:



jest zaś:

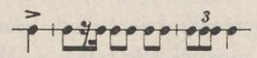


Chopin zrobił inaczej i na pewno lepiej, gdyż powtarzając po dwa razy C w t. 7 i 8 mocniej przygotował jego rozwiązanie na F!

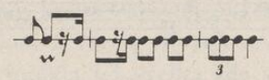


Okres A (9—24). 16-takt. Tonacja f. Budowa: a-a'-a-a'.

Koncepcja okresu prosta: dwutaktowa fraza w zasięgu kwinty, będącej przewrotem kwartowego motywu wstępu, oparta na $T^{-}$, przenoszona jest kolejno do $S^{-}$ i $D^{-}$, powracając za każdym razem do $T^{-}$. Chociaż pierwsze jej wystąpienie nie podaje odbitki, jest motywem odbitkowym, gdyż odbitka znajduje się we wszystkich jej powtórzeniach i odgrywa dzięki akcentowaniu znaczną rolę. Ciekawy to wypadek. Zwykle odwrotnie, mamy kłopoty przy analizie mazurkowych okresów Chopina, widząc w początkach okresów dłuższe nawet rytmicznie odbitki, które często nimi nie są, a tworzą tzw. „namysły", dźwięki dla obrazu stosunków formalnych obojętne. W schemacie motyw ma postać:



Można by powiedzieć, że odbitka ta przed wejściem następnika okresu skraca się do szesnastki (t. 16). Byłby to błąd. Rozpatrzmy stosunki harmoniczne końca następnika: czwarte powtórzenie frazy głównej nie tylko dokonywa się na mollowej dominancie, ale stwarza pozór zboczenia do c, gdyż harmonizacja daje $D_4^{6>}\pm$. Niespodzianką jest wobec tego akord $c^{+}$. Można powiedzieć, że poprzednik zboczył do C. Ale następna fala akompaniamentu przyłącza do akordu b, przetwarza go więc w $D^{7}$ w f. W melodii pojawia się powtórzenie $c^{1}$ i mordent na $des^{1}$. Akord przetworzył się w $D^{9>}$, a melodia opada znowu na $c^{1}$, skąd idzie na początkowe $f^{1}$ następnika. Chwila uwagi jednak rozstrzygnie, że połowa taktu 16, to przedtakt do frazy głównej! Odbitka nie uległa tu skróceniu, przeciwnie wydłużeniu i obraz całości jest taki:



A melodycznie? Toż to motyw chopinowski, w wycinku najbardziej charakterystycznym, motyw środkowej części Impromptu As dosłownie, żywcem! Nawet w tym okresie, w którym zasięg kwinty wyklucza, jakby się zdawać mogło, użycie motywu chopinowskiego, znalazł Chopin miejsce, by go wprowadzić!

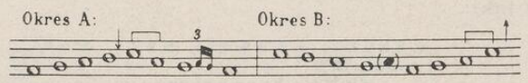
Wójcikówna zwraca uwagę na rolę trioli w tym motywie: istotnie triola, co jest rzadkie w mazurkach, pojawia się pod koniec motywu, podczas gdy zwykle rozpoczyna motyw (jak w Mazurku 1, 3 itd.) lub pojawia się wewnątrz motywu (np. Mazurek 4). Autorka „Melodyki Chopina" pisze, że „dopiero wykrycie na podstawie wyników analizy szczególnych związków, w jakie 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" (l. c. 161). Typowy zwrot w tym okresie polega na umieszczeniu trioli w punkcie silniejszego napięcia harmonicznego; staje się to w t. 10 na $g^1$, które jest zamienną do $f^1$ oraz w t. 12 na $des^2$, które jest zamienną do $c^2$. Analogiczny stan rzeczy w t. 16 doprowadza jednak tylko do mordentu, gdyż czynnik rytmiczny stoi tu na przeszkodzie (triolę mordentową w szesnastkach użył Chopin w mazurkach tylko w Mazurku 21). Akompaniament dodaje okresowi swoistego smaku: jednokierunkowe fale akordowe na 2 i 3 ćwiartce (p. Maz. 35).

Część II

Okres B (25—40). 16-takt. Tonacja f-As. Budowa: a-b-a-b.

Łączność tego okresu z poprzedzającym jest tak silna, że powstaje wahanie, czy słusznie zaliczony został on do drugiej, środkowej części Mazurka. Za tym ujęciem przemawia tylko to, że przedstawia on w planie całości pierwszy stopień oddalania się od tonacji głównej f do As, Des (?), es i Des.

Zdanie a. Melodia „kręci się" w zasięgu kwinty i tych samych granicach co w A, tylko w kierunku odwrotnym, nawet skok o tercję ma ten sam, tylko odwrócony:

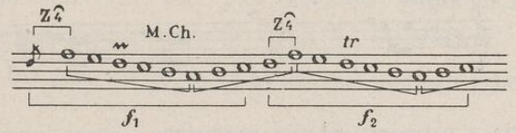



NB.: nuta w nawiasie, to seksta akordu chopinowskiego.

Harmonizacja $D^7$-T z oparciem o pedałowe f od drugiego taktu. Akord chopinowski w t. 25 i 27 na ostatniej ósemce. Fraza druga rozwija nieprzerwany ruch w górę: to pełny motyw chopinowski $f^1$-$des^2$, który odbitkową przednutką i skokiem osiąga oktawę $f^2$ (już w następnym zdaniu).



Zdanie b. Odpowiada mu odwrócony motyw chopinowski w dół $f^2$-$as^1$, który przedstawia jak gdyby zamierzoną i przerwaną falę stojącą o 2 fazach:




Harmonizacja $D^7$-T w As. Łączność z poprzedzającym zdaniem a przez $\underset{5}{S}^{-7}$ w f, równą $S^6$ w As. Interesujący ruch basu w t. 32. Dla powrotu do f zdania a tonika ulega alteracji kwinty, przez co wprowadza na $f^-$. Zresztą łączenie tonacji równoległych zawsze proste i łatwe.

Następnik przedstawia dosłowne powtórzenie poprzednika.

Okres C (41—56). 16-takt. Tonacja As. Budowa: a-a'-a-a'.

Okres przedstawia wątpliwość, As czy Des?

Możemy go ostopniować i tak i inaczej; otrzymamy:

As: $(D^7)$S-S-(S)S-S...$(D^7)$S-S-$D^{6\,7}_{4\,\cdot\,\cdot}$T

Des: $D^7$-T-S-T...$D^7$-T-$(D^{6\,7}_{4\,\cdot\,\cdot})$D

Pierwsze ujęcie przedstawia znaczne napięcie harmoniczne na początku, które jednak wyjaśnia się i odpręża na końcu zdania. Drugie pociąga prostotą na początku, ale gmatwa sytuację harmoniczną pod koniec. Zawieszenie na D, a zwłaszcza wprowadzenie w Des bardzo zresztą ciekawego akordu chopinowskiego ($c^-$ w Des), wykazują sztuczność tej koncepcji. Ustalam więc As. Takie właśnie wyjaśnianie tonacji dopiero na końcu zdania jest w harmonice Chopina cechą typową i charakterystyczną [1]).

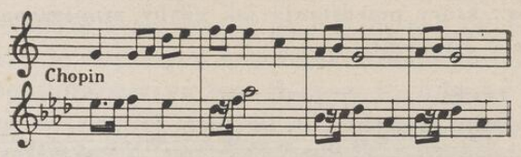
Zdanie a. Motyw pierwszej frazy, opartej na szeroko rozłożonym akordowym akompaniamencie, mieści się w zasięgu kwinty, powtarza więc podstawy konstrukcyjne okresu A i B. Obiegnikowy zwrot na początku i skok o tercję ($f^2$-$as^2$) oraz kontrast f z poprzedzającym p okresu B, nadają jej wielką siłę wyrazu.

Przeciwstawia się temu spokojna o zasięgu kwarty druga fraza, złożona z powtórzonego jednotaktu. Konstrukcja czysto ludowa. Windakiewiczowa [2]) wskazuje na jej źródła:

[1]) Bronarski 125

[2]) Windakiewiczowa 6

O. K. Lud VI, 422




Analogia z ustrojem zdania oczywista i przekonywająca. Forma zdania abcc jest często spotykana i typowa dla przyśpiewek.

Z d a n i e b. Powtórzenie zdania a. Występuje tu tenże akord chopinowski bez kwinty (mający wobec tego postać akordu III st. ($c^-$), wprowadzający na $D^7$. Bardzo piękne falowanie tej oryginalnej, chopinowskiej kadencji. W całości okres pełen siły i wyrazu, doskonały w kontraście z poprzedzającymi. W samym zakończeniu do toniki As przyłącza się septyma, zapowiadająca wejście lub zboczenie do Des. Ale staje się, jak zwykle u Chopina, inaczej...

O k r e s D (57—76). 20-takt. Tonacja es-Des. Budowa: a-b-a-b-c.

Z d a n i e a. Jeżeli w trzecim przewrocie akordu $as^7_7$ rozwiążemy kwartę zw. ges-c na sekstę wielką f-d, es poprowadzimy na as, as zaś na b, otrzymamy akord $b^7_5$; tym posłużył się Chopin, by przejść do es i w tej tonacji rozwinąć nowe zdanie. Melodia została umieszczona w basie, a treść jej — motyw chopinowski pełny (B-ges), o 6 składniku (ges) ozdobionym mordentem górnym, powracający wycinkiem kwinty do B (5 składnik f ozdobiony odwrotnie mordentem dolnym). Niepełna, o przyspieszonym spadku fala powrotna ma tendencję rozwinięcia jak gdyby fali stojącej, gdyż wznosi się nowym, tym razem typowym wycinkiem motywu chopinowskiego (t. 59—60: B-es-f-ges). Mamy więc tylko $1^1/_2$ fazy fali stojącej, ale fakt, że to „falowanie" w granicach motywu chopinowskiego powtarza się w następnym zdaniu o cały ton niżej, usprawiedliwia stosowanie tu tego terminu. Zwracam uwagę także na to, że toczek es-f-ges (4, 5, 6) nabiera tu dzięki swemu położeniu pewnego znaczenia, a w dalszym rozwoju zdania odegra jeszcze większą rolę. Harmonizacja zdania: es: $D^7$-$T^-$-$D^7$-$T^{-7}_{5>}$. Wskazana alteracja przekształca $T^-$ w $S^{-6}$ w Des i służy jako modulacja dla przejścia do tej tonacji.



Z d a n i e b jest przeniesieniem zdania a z moll do dur, z es do Des. Zmian żadnych, prócz wynikających z różnicy trybu.

Następnik (65—72) jest powtórzeniem poprzednika. Powrót z Des do es umożliwia alteracja tercji w akordzie $III^7_{3<}$ w Des na $(D^7)D$ w es. Już jako $(D^7)D$ w es akord ten podlega jeszcze alteracji kwinty.

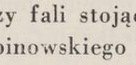
Mówiłem o zwiększającej się roli toczka w rozwoju zdania. W końcówkach obu 8-taktów (t. 64 i 72) ulega on odwróceniu, a także i przemianie w toczek chromatyzowany (t. 64).

Z d a n i e c (73—76) ma charakter łącznika modulacyjnego z Des do f. Przerzut toczka o oktawę w dół — to jedyny ruch melodyczny w zdaniu. Przejście z Des do C z przyłączeniem w t. 76 oktawy c, to już harmoniczne ruchy głosu. Modulacja przez enharmoniczną zamianę w akordzie $des^-$ dźwięku fes na e, przez co powstaje ciekawy akord zwiększony c-e-as i ten rozwiązuje się na D w f.

C z ę ś ć III

Rozpoczyna się powtórzeniem wstępu (t. 77—84). Podany został tu 4-głosowo, a dodane górne głosy tworzą falę stojącą o $2^1/_2$ fazach, z przetrzymaniem i powtórzeniem połówki fazy (kwarty g-$c^1$).

O k r e s $A^2$ (85—96). 12-takt.

Leichtentritt (l. c. 212) podaje tu 16-takt jako wymiar okresu A i 5-takt jako kodę. To jest błąd. Rozważanie, które doprowadza mnie do przyjęcia, że okres A występuje tu w skróceniu do 12-taktu, zaś koda wydłuża się do 9-taktu jest następujące: już t. 96 (a 12-ty okresu $A^2$) nie jest dosłownym powtórzeniem t. 20, gdyż f a l e akompaniamentu ustalają się jako w s p ó ł b r z m i e n i a i w t e j f o r m i e występują do końca utworu; t. 97 nie jest t. 13 okresu $A^1$, gdyż znika tu grupa rytmiczna , występują zaś tylko ósemki. Oznaczenie portamento (kropki pod łukiem) mówi o innej interpretacji tego taktu. Pojawienie się motywu harmonicznego w t. 99 (składniki akordu $c^{9>}$) jest melodycznie n o w y m elementem. Dalej triole mordentowe tracą swe znaczenie harmoniczne (o którym mówiłem wyżej), stają się elementem czysto melodycznym, zdobniczym. Wreszcie najważniejsze: odbitki motywów zaczynają kreślić własną linię melodyczną, złożoną z kolejnych składników akordu toniki:

$c^2$ — t. 98, $f^2$ — t. 100, $as^2$ — t. 102 do końcowego $f^3$ — t. 104, który to dźwięk ulatuje oktawami $f^3$ i $f^4$ w... nieskończoność.

Koda zaczyna się więc w t. 97, jest 9-taktem (może 10-taktem), gdyż czuli na idealną foremność kształtowania u Chopina pianiści, na pewno przetrzymują t. 105 pedałem i nie urywają tego zanikającego końca Mazurka ściśle na tym takcie. Z tych akcentowanych odbitek tworzy się melodia j a k b y drugoplanowa, podobna w swym pomyśle do złożonej także ze składników akordu melodii w Mazurku 21, omówionej dokładnie w jego analizie.

Podkreślić także można, że pojawiająca się plagalna kadencja na samym końcu, świetny i niezwykły efekt, jak gdyby wytchnienie po trzykrotnie powtórzonej kadencji z nonowego dominantowego akordu, wymaga pewnego podkreślenia, jak myślę, przez ritenuto. Wypowiedzenie tej uwagi wiąże mi się z innym zagadnieniem: tempa wykonywania tego Mazurka. Mazurek przedstawia teren do wielkiego agogicznego urozmaicenia. Jest, po swym tajemniczym wstępie, oberkiem w A, kujawiakiem w B, mazurem w C, kujawiakiem w D [1]) z przyśpiewką zamierającą w łączniku modulacyjnym i przechodzącą w rozmyślania nowego wstępu. Przy ogólnej współczesnej tendencji wykonawców do przyspieszania tempa utworów Chopina w stosunku do temp, stosowanych niedawno jeszcze (np. przez Józefa Śliwińskiego, Aleksandra Michałowskiego i innych pianistów już nie żyjących), trzeba przestrzegać przed zbytnim „motoryzowaniem" Chopina. Słyszałem w ostatnich czasach wykonania tego Mazurka w tempie, które uniemożliwiało całkowicie prawie u s ł y s z e n i e tych wszystkich subtelnych piękności, jakie daje np. wykonanie repryzy okresu A i kody; raczej ritardando i slentando, miast pokazu „samolotowej" szybkości w szczęśliwym, a możliwie najprędszym wyładowaniu na lotnisku „$f^{4}$"! [2])

[1]) Faktura okresu D, owej „rzewnej" melodii w „lewej ręce" i akompaniamentowych akordów w „prawej ręce", stała się bodaj tą „truciznę", którą oszołomieni późniejsi naśladowcy Mazurka chopinowskiego (z Szopowiczem na czele) „ogrywali" w swoich „Mazurkach" przez całą drugą połowę XIX w. Na szczęście prawdziwy kontynuator formy mazurka po Chopinie, Karol Szymanowski, położył kres tym naśladownictwom bez wprowadzania „nowego dreszczu"; poziom jego mazurków nie tak łatwo da się nie tylko naśladować, ale w ogóle osiągać!

[2]) Wskażę na pewien ciekawy eksperyment — możliwy do wykonania — z omawianym Mazurkiem. Proszę zapomnieć o 4 bemolach przy kluczu, zostawić jeden,



## 8

## MAZUREK As-dur op. 7 nr 4

Taktów drukowanych 44, wykonywanych 60.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 8) | $A^1$: | t. 8 | tonacja | As |
| (9—16) | $B^1$: | t. 8 | „ | c-As |
| (17—24) | $A^2$: | t. 8 | „ | As |
| :‖ (9—16) | $B^2$: | t. 8 | „ | c-As |
| :‖ (17—24) | $A^3$: | t. 8 | „ | As |
| | | t. 40 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (25—32) | $C^1$: | t. 8 | tonacja | Des |
| (33—36) | D : | t. 4 | „ | BB (A) |
| | | t. 52 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (37—44) | $A^4$: | t. 8 | tonacja | As |
| | | t. 60 | | |

C z ę ś ć I

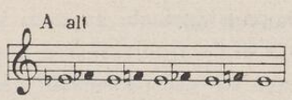
Z d a n i e A (1—8). 8-takt. Tonacja As. Budowa: a-a′.

Leichtentritt w swej analizie Mazurka (l. c. 212) postawił pewną tezę, której jednak nie wykorzystał. Brzmi ona: „Ostinata głosów środkowych wyciskają swe piętno na tym Mazurku" [1]). Istotnie, dokładne zanalizowanie tych głosów ułatwia zrozumienie harmonicznych osobliwości Mazurka. Pod tym słusznym założeniem rozważmy strukturę poszczególnych zdań.

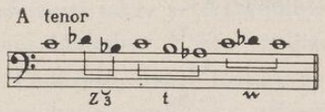
nie kasować B w t. 2 i postępować konsekwentnie dalej. Proszę skasować w okresie B bemol b, a więc grać w a-moll. W taktach 29, 31, 37 i 39 brać gis. Cały okres C grać w d-moll (naturalnie z cis w dominantach i gis w t. 47 i 55); w okresie D przejść do e-moll i d-moll itd. Powstanie wtedy Mazurek F-dur, jakże oryginalny i „chopinowski"! Ale to tylko w domu... tylko dla analizy! Proszę wsłuchać się w zamiennik $Z\frac{Y}{4}$ w t. 2!

[1]) „Ostinate Mittelstimmen geben dieser Mazurka das Gepräge".

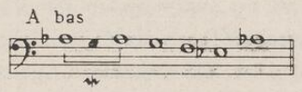
Przedstawiając sam „melodyczny ekstrakt" nie tylko środkowych głosów, ale i basu, obojętnie w jakich wartościach rytmicznych (np. w całych nutach), widzimy, że:




1. alt przedstawia mordentowe, jednostronne wychylenia w granicach wielkiej lub małej sekundy od $es^1$,



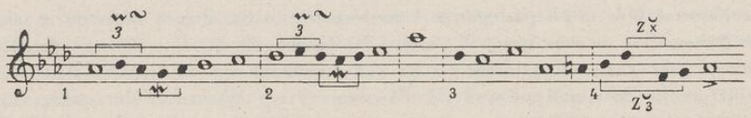

2. tenor przedstawia toczek w dół od $c^1$, zdobiony zamiennikiem i mordentem górnym (w końcówce),




3. bas rozwija motyw od as, o zasięgu kwarty w dół, ozdobiony mordentem dolnym w początku; motyw jest rozszerzonym toczkiem i częściowo przebiega w tercjach z toczkiem tenoru.

Melodyczne centra tych głosów tworzą akord toniczny $as^+$.

Na tym tle rozwija się motyw sopranu. Charakteryzuje go mordentowa triola, a składa się on z dwu odcinków; każdy z nich uzupełnia triolę dolnym mordentem, czyli przekształca ją w obiegnik. Odcinek drugi jest przeniesieniem pierwszego o kwartę w górę ($as^1$-$des^2$) i rozszerza podstawowy toczek ($as^1$-$b^1$-$c^2$) nagłym skokiem o kwartę w górę do $as^2$. Od tej kulminacji melodia opada harmonicznym motywem do punktu wyjścia; składniki: $as^2$-$c^2$-$es^2$-$as^1$, reszta zdobnictwo: 2 zamienne i bardzo rzadki zamiennik w zamienniku; wewnętrzny rozszerzony do seksty. Ulubiony to zwrot chopinowski (por. Nokturn Es op. 9 nr 2, t. 4 i 34, koniec kadencji):



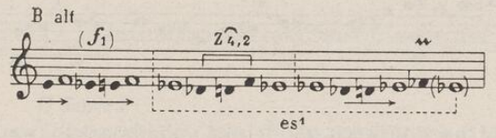

Rozpatrzenie tych melodycznych struktur o typie ornamentalnym uzupełnia się rozważeniem harmonizacji zdania: kwartsekstowy



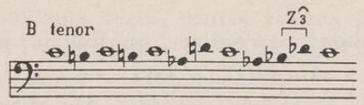
przewrót mollowej subdominanty, $VII^7$ i następstwo T–D–S (t. 2—3) $-D^6_4$–$D^7$–T. Wystąpienie S po D zostało podkreślone fz i oddzielone pauzą od drugiej frazy zdania. Czynnik rytmiczny pomógł tu do wywołania efektu tej kulminacji.

Z d a n i e B (9—16). 8-takt. Tonacja c-As. Budowa: a-b.

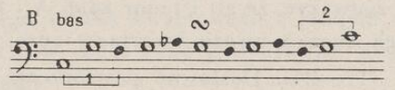
Bronarski (l. c. 22n.) poprawił błędne oznaczenie tonacji przez Leichtentritta (213). Plan harmoniczny zdania przedstawia wyznaczniki funkcji w c, z tym, że $T^-$ pojawia się tylko raz (co nie jest niezwykłością u Chopina!). Znowu czynniki ornamentyki decydują o konstrukcji zdania. Mamy tu:




1) w alcie dwa centra $f^1$ i $es^1$. Do $f^1$ dążą mordentowe wychylenia, $es^1$ zdobi podwójny zamiennik za pierwszym razem, za drugim wychylenie mordentowe i mordent górny. Harmonizacja tego $es^1$ waha się pomiędzy $T^-$ i VI, wyznacznik tejże $T^-$. To zdezorientowało Leichtentritta;




2) w tenorze centrum $c^1$ wychyla się do h i as, zdobi je górna zamienna i $Z^{\wedge}_3$.




3) w basie możemy za centra uznać g i c ($c^1$); wokół g obiegnik. Motyw 2 jest odwróconym motywem 1.

Jeśli zreasumujemy te fakty, zobaczymy, że główne centra melodyczne tych głosów razem wzięte dają akord $c^-$: c-g-$c^1$-($f^1$)-$es^1$,

podobnie jak centra w zdaniu A dawały akord as$^{+}$. Konsekwencja utrzymana do najdrobniejszych szczegółów, a interpretacja harmonizacji w sensie c-moll dowiedziona, także z „ducha melodyki"!

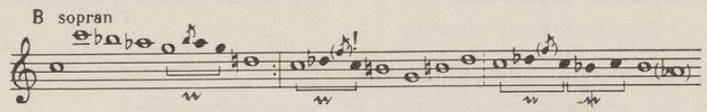
Mamy więc:

c:

(D$^{7}$)S$^{-}$-S$^{-}$-D$^{7}$-VI-(D$^{7}$)S$^{-}$-S$^{-}$-D$^{7}$-VI-IV$^{n}$-S$^{-6}$-D$^{7}$-T$^{-}$-VI-IV$^{n}$-S$^{-6}$-D$^{-}$-III

As: ..... D-VII$^{-7}$-(T)

Na tym tle rozwija się melodia sopranu:




Składa się na początku z odcinka, opadającego według naturalnego c-moll, ma postać toczka rozszerzonego do kwarty i o kwartę skacze w dół; drugi odcinek otacza centrum c$^{2}$ mordentem, w którym bardzo ciekawa przednutka, wchłonięta w melodię, zdobi „piętrowo" ten mordent. Odcinek przynosi dalej motyw harmoniczny, powtórzenie zaś mordentu wprowadza na mordent dolny (wszystko na centrum c$^{2}$) i toczkiem opada na początek następującego zdania, powtarzającego A.

Zanotować należy interesujące opóźnienie w t. 16 (końcówce zdania). Opóźnione z akordu f$^{-6}$ c$^{2}$ styka się z g$^{-}$ i wydaje się, że ulegnie rozwiązaniu na b$^{1}$ w tym akordzie. Ale akord ten zamienia się na III (es$^{+}$), opóźnienie przetrzymuje się dalej i rozwiązuje się dopiero do b$^{1}$ w tym akordzie. Drugie c w takcie (pod przyciskiem) jest już zamienną w akordzie VII$^{-7}$ w As.

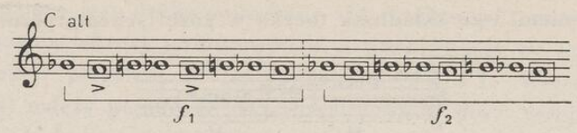
Trzeba także zauważyć, że alt i tenor zdań A i B formują się podobnie, a w basach zwraca uwagę kwarta w górę w zakończeniach.

Z d a n i e A$^{2}$ (17—24). Dosłowne powtórzenie A$^{1}$. Z d a n i a B i A — repetowane.

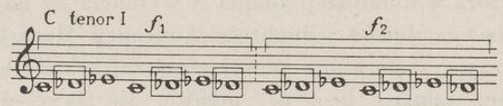
Z d a n i e C (25—32). 8-takt. Tonacja Des. Budowa: a-a′.

Oparte na nucie pedałowej des. Faktura 5-głosowa. Środkowe głosy przedstawiają w dalszym ciągu ornamentalną melodykę:

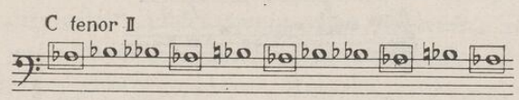





1) alt — mordentowe wychylenia od centrum f$^{1}$ w górę. Oscylacje te mają fazy równe,




2) tenor I — obiegnikowe zwroty wokół centrum des$^{1}$,

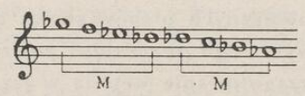



3) tenor II — mordentowe wychylenia od centrum as, tworzące częściowo równoległe seksty z altem.

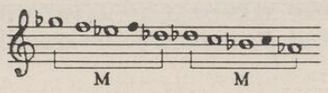
By zorientować się we współbrzmieniach, wytwarzających się przy tych ruchach głosów, zauważmy, że wychylenia te obejmują zasadniczo kwintę zmniejszoną c-ges, centra tworzą akord des$^{+}$, oparty na stałym basie des i wychylający się do as$^{7}$, czyli że można wszystkie zjawiska tych ruchów ująć w taki schemat:

des . . . as ⟵ c ⟶ (des . . . f) ⟵ ges.
(constans)

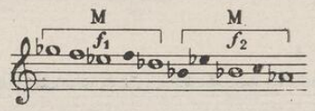
Zjawiska te możemy rozpatrywać niezależnie od melodii sopranu, która unosi się nad nimi. Ma ona postać zniekształconej progresji. Motyw opadającego toczka kwartowego z jednym wychyleniem przesuwa się o kwartę w dół i przy powtórzeniu ulega zniekształceniu. Schemat byłby taki:



z wychyleniem 3-go składnika toczka w górę (schematycznie):




ze zniekształceniem początku fazy drugiej: zamiast $des^2$-$c^2$ występuje $b^1$-$es^2$. Zaciekawiający to zwrot. Genetycznie pochodzi on od tej kwarty, która w kulminacji zdania A wysunęła się na czoło ruchu. Cóż za przedziwny dowód jednolitości koncepcji Mazurka! Przy powtórzeniu frazy i zachowaniu powyższego zniekształcenia końcówki ulega zmianie: zamiast $b^1$-$c^2$-$as^1$ pojawia się $as^1$-$c^2$-$des^2$. Bowiem pierwsza fraza utrzymuje harmoniczne napięcie, a druga je zwalnia.




Uwaga. Błąd w pisowni: w taktach 26 i 30 w tenorze II, w akordzie środkowym — bb nie a. Tak więc zanotowałem w powyżej podanym przykładzie: as nie może wychylać się do a, lecz do bb. Sens harmoniczny nie ulega tu żadnej zmianie (p. poniżej).

Harmonizacja zdania (na nucie pedałowej des):

Des: $D^{7,6}_{\cdot\cdot}{}^{(1)}$ T-(D)D–$VII^{-7}{}^{(2)}$–$D^{7,6}$–T itd.

(1): akord chopinowski,

(2): styk bb i b w tym akordzie nie dziwi, gdyż b jest zamienną do c, a bb integralnym składnikiem zmniejszonego akordu septymowego VII st. (c-es-ges-bb).

Jak widzimy w wyniku tej analizy jednolitość koncepcji twórczej wiąże wszystkie 3 zdania w całość nieporównanego ornamentalnego bogactwa. Nasuwa się uwaga: jakże często zawdzięcza Chopin, a z nim cała muzyka, rozszerzenie konstrukcji harmonicznej „podszeptom" melodyki!

Z d a n i e D (33—36). 4-takt. Tonacja BB. Budowa: a-a.

W układzie harmonicznych planów swych utworów, Chopin, jak gdyby na przekór klasycznemu obyczajowi powrotu do repryzy głównego okresu, przez przygotowanie wejścia w jego tonację dominantą, wprowadza odległe tonacje, dążąc do wywoływania „niespodzianki".



Takim inganno jest nagłe pojawienie się 4-taktu w tonacji BB-dur (dla ułatwienia lektury notowanego w A-dur). Składa się on ze zwykłej kadencji plagalnej w tej tonacji: T-S-T-S-T. Wejście na T (t. 32—33) należy pojmować jako alterowanie w $des^+$ tercji f na fes oraz poprowadzenie as na bb, przez co powstaje akord $bb^+$.

W tonacji As, do której bezpośrednio przechodzimy, jest to $IV^n$. Modulacja więc jest następująca:

Des: $T^{3>}$

des: I–VI

BB: ...T–S–T–S–T

As: .....$IV^n$–$VII^7$–T

Harmoniczne to zboczenie, łącznie z działaniem czynnika dynamicznego (pp, sotto voce, smorzando) oraz agogicznego (molto rallentando), wytwarza nagłe zatrzymanie tańca i może być dowolnie interpretowane „literacko". Obiektywnie tylko to można stwierdzić, że wstawka ta jest jednym z oryginalniejszych pomysłów Chopina wprowadzania repryzy głównego okresu Mazurka, unikatem w literaturze mazurków [1]).

C z ę ś ć III (37—44) powtarza dosłownie okres A.

Nad Mazurkiem wypisane tempo: presto ma non troppo. By ornamentalne ruchy głosów, zwłaszcza środkowych, mogły być istotnie wysłuchane i apercypowane, należy skorzystać raczej z tego „non troppo" niż „presto". Charakter okresu A nasuwa myśl o oberku, lecz okresy B i C są mazurowe. Tym bardziej, że okresy te są krótkie, 8-taktowe, należy mozaikę, złożoną z tych, tak drobnych ułamków drogich kamieni, przesuwać przed słuchaczem tak, by nie zlewały się one w jedną zagmatwaną całość. Ten taniec, według własnych słów Chopina [2]) — „nie do tańca"!

Dynamika: A — f . . sf . . p, B — p (scherzando), C — dolcissimo (a więc p) . . riten. w drugiej połowie, staccata pod łukiem wymagają także pewnego ociągania tempa. To nie Mendelssohn w swych scherzach!

---

[1]) Chopin powtórzył wstęp do Mazurka przed repryzą w Mazurkach 2, 7, 21 i 46. Nowe zdania, poprzedzające repryzę, a niezwiązane organicznie z poprzedzającymi, pojawiają się w Mazurkach 5, 20, 29, 43. Szczególne potraktowanie okresu, poprzedzającego repryzę, mamy w Mazurku 25. Wstęp został powtórzony na końcu Mazurka tylko w Mazurku 13 (por. analizy tych Mazurków).

[2]) List do Rodziny z Wiednia z r. 1830: „Mazurków nie posyłam także, bom ich jeszcze nie przepisał: n i e d o t a ń c a" (!)

## 9

## MAZUREK C-dur op. 7 nr 5

Taktów drukowanych 20, wykonywanych — dowolna ilość, wobec tego, że Mazurek zawiera wskazówkę: „Dal Segno senza Fine"!

Tonacja C-dur lub G-dur?

Układ formalny: W-A.

W: t. 4 ? (12 razy oktawa G-g)

A: t. 16 tonacja C—G

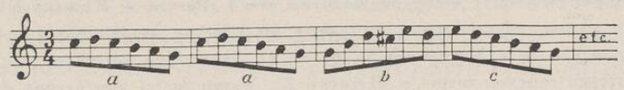
t. 20

Bronarski nazywa Mazurek „pozornie tylko bitonalnym", gdyż mówi, że „jego właściwe zakończenie przypada po powtórzeniu części C-dur" [1]). Twierdzenie to nie jest zrozumiałe, gdyż część C-dur kończy się wprawdzie w melodii na $c^2$ (t. 12), ale harmonizacja daje tu jako wyznacznik toniki akord VI stopnia w C-dur, czyli a—, na którym utwór nie może być zakończony! Należałby bowiem wtedy Mazurek do utworów kończących się w innej tonacji (jak Scherzo b-moll lub Ballada F-dur), albo raczej „zawieszającym" się na VI stopniu, bez żadnego zakończenia. Zacytowana tamże analogia z Mazurkiem 23 nie jest przekonywająca, gdyż w Mazurku 23 wątpliwość tonalna pomiędzy D-dur i A-dur, powstająca na początku utworu, zostaje później bezspornie rozstrzygnięta na korzyść D-dur (chociażby samym zakończeniem kody). Tu sprawa tonalności nie jest zdecydowana.

W s t ę p. 12 razy powtórzona oktawa G-g jest najprostszym wstępem w mazurkach w ogóle. Istotnie nie mówi ona wiele. Ma charakter „namysłu", a wobec głównego zdania w C-dur, jest dominantą.

O k r e s A (5—20) składa się z 2 zdań 8-taktowych. Drugie jest prawie dokładną transpozycją pierwszego. Różnica polega na osiągnięciu w t. 19 kulminacji w melodii o cały ton wyższej ($fis^2$-$e^2$ zamiast $e^2$-$d^2$) oraz na wystąpieniu innej końcówki w t. 20 (innej zaś w 12-tym).

Układ fraz typowo ludowy. Zdanie pierwsze typu: a-a-b-c. Windakiewiczowa [2]) cytuje przykład z O. K. „Pieśni ludu" nr 53:

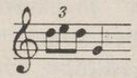



[1]) Bronarski str. 6

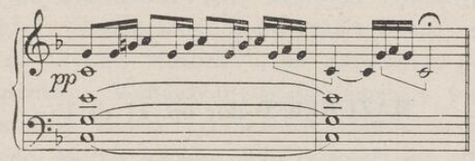
[2]) Windakiewiczowa str. 6



jako typowy dla zdania 4-taktowego powtórkowego, typu drugiego. Zresztą w muzyce ludowej takich przykładów mnóstwo, prawie na każdym kroku.

Powtarzający się motyw:  „przypominał" się Chopinowi niejednokrotnie.

Por. wstęp do „Piosnki litewskiej", t. 5—6:

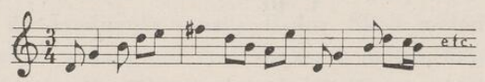



Por. także w Mazurku 11 t. 37—38 i 41—42 i analizę tego Mazurka.

Triola motywu dodaje energii potencjalnej akordowi dominanty, a przez powtórzenie gromadzi ją dla szerokiego wzlotu w końcówce (t. 8). Zasięg melodii od $g^1$ do $d^3$ — duodecyma. Kulminację zdobi zamiennik $Z_2^?$ oraz podkreśla przez fz szczyt harmonicznego motywu c (figuracja akordu c+).

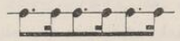
Dla tego rodzaju motywów harmonicznych, figuracyjnych Windakiewiczowa odszukuje także wzór ludowy:

O. K. „Lud" IV, nr 408:




Por. t. 18—20 Mazurka.

W transponowanym o kwartę w dół zdaniu drugim zaciekawia wyżej podana, jako różniąca się od t. 15, kulminacja $fis^2$ w t. 19, a po niej przez zamiennik $Z_2^?$ osiągnięta nona $a^2$ (t. 20).

Rytmicznie interesuje stosunkowo rzadki w mazurkach jednostajny układ punktowanych ósemek: 

Analogie w Maz. 26 i 36.

Harmonizacja prosta: $D^7$-T. Tylko w t. 12 T-VI, który to akord służy jako II w G-dur i z łatwością wiąże modulacyjnie zdanie pierwsze z drugim. Końcówka $g^+$ przekształca się w $g^7$ i umożliwia powtarzanie całego Mazurka „bez końca". Całość ma charakter „oberkowego wyrwasa"! Tempo żywe [1]).

## 10

## MAZUREK B-dur op. 17 nr 1

Data powstania nieznana. Wydany w maju 1834 r. [2]). Nakładca: Breitkopf et Härtel à Leipzig [3]). Poświęcony p. Linie Freppa.

Taktów drukowanych 60, wykonywanych 100.

Forma ronda: A-B-A-B-A-W-C-A-B-A-B-A

Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 8) | $A^1$: | t. 8 | tonacja | B |
| (9—16) | $B^1$: | t. 8 | „ | F-B |
| (17—24) | $A^2$: | t. 8 | „ | B |
| (25—32) | $B^2$: | t. 8 | „ | F-B |
| (33—40) | $A^3$: | t. 8 | „ | B (Fine) |
| | | t. 40 | | |

Część II (Trio):

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (41—44) | W : | t. 4 | tonacja | Es |
| (45—60) | C : | t. 16 | „ | Es |
| | | t. 60 | | |

Część III:

(1—40) :‖ t. 40 (Da capo al Fine)

t. 100

[1]) Kleczyński „Chopin w celniejszych swoich utworach", str. 72
[2]) Bronarski „Kwartalnik Muzyczny", 1931. XII—XIII, str. 401 w. 36
[3]) Karasowski, II, str. 265



Część I

Zdanie $A^1$ (1—8). 8-takt. Tonacja B. Budowa: a-a'.

Elementami formującymi melodię są: obiegnik dolny i kwarta czysta w górę, której napięcie opada diatonicznie dwiema sekundami. Początkowe $f^1$, zapisane jak gdyby odbitka, nie ma nic wspólnego z melodią; jest, jak to nazywa Windakiewiczowa [1]), wstępnym „namysłem" grającego — na dominancie tonacji. Mazurek zaczyna się na dominancie $f^2$, ale zharmonizowanej akordem tonicznym. Obiegnik dolny $f^2$-$e^2$-$f^2$-$g^2$-$f^2$, rozszerzony przez powtórzenie $e^2$-$f^2$, tworzy główny motyw melodyczny Mazurka i, jak zobaczymy poniżej, decyduje o jego jednolitości. Wzbogacony podwojeniem w tercjach, w typowym, mazurkowym wzorze rytmicznym, stanowczo i energicznie rozpoczyna taniec. Motyw kwarty przeciwstawia mu się w budowie pierwszej frazy, w równych ćwiartkach znacząc jej zakończenie. Tenże zwrot, rozdrobniony w ósemkach, powtarza się we frazie drugiej, zamkniętej znowu motywem kwarty. Dwie więc kwarty: $b^1$-$es^2$ taktu drugiego i $f^1$-$b^1$ — czwartego są na przemian czynnikami rozwoju i zakończenia. Pierwsze zdanie kończy akord toniczny pod akcentem o charakterze hołupca. W drugim początkowy motyw obiegnikowy ulega innemu tylko urytmizowaniu, reszta przebiega z niewielką zmianą w t. 7-ym wobec 3-go.

Harmonizacja: T-S-$D^{7-9}$-T. Analogiczny hołupiec kończy zdanie.

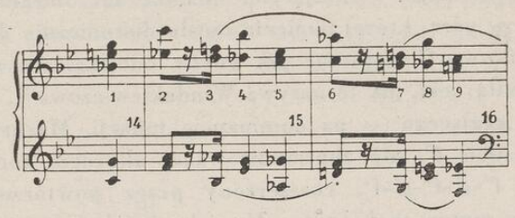
Zdanie $B^1$ (9—16). 8-takt. Tonacja F-B.

Rozpoczyna je silnie akcentowane C-c-$c^1$. Hołupiec, jakby podskok, przygotowujący skok o kwartdecymę w górę na $b^2$, oparty na $c^7$, dominancie do dominanty tonacji B-dur. Skok melodyczny i napięcie harmoniczne nadają mu tym większej mocy. Napięcie utrzymuje się i we frazie drugiej, chociaż skok maleje, sięgając do tercdecymy $a^2$. Melodia opada w pierwszej frazie z $b^2$ przez $a^2$ do $g^2$, w drugiej z $a^2$ przez $g^2$ do $f^2$. Dźwięki $a^2$-$fis^2$ tworzą zamiennik $Z_3^U$ do $g^2$. Analogia z motywem opadającym zdania $A^1$ — oczywista. Końcówka poprzednika: $c^2$-$f^2$ przynosi motyw kwarty zdania $A^1$. Jednolitość materiału melodycznego zachowana. Następnik powtarza w pierwszej frazie frazę pierwszą poprzednika bez zmiany, mamy więc kolejno trzy hołupce przygotowujące trzy skoki. W drugiej fra-

[1]) str. 29

zie pojawia się progresja, którą Bronarski zalicza do „dźwiękowo najpiękniejszych pomysłów Chopina“ [1]).

Oto ona:



Mamy tu naprzód progresję 5 akordów dominantowych-septymowych: $c^7$-$f^7$-$b^7$-$es^7$-$as^7$. Oczekiwać należało by po nim $des^7$ itd. Progresja taka, idąc dalej okręgiem kwint czystych w dół, nie pozwoliłaby powrócić do B-dur bez enharmonicznej zamiany. Chopin alteruje więc oczekiwany akord des-f-as-ces, podwyższając chromatycznie prymę des na d, septymę ces na c, wskutek czego otrzymany akord f-as-c-d jest mollową subdominantą z sekstą w C-dur, a więc bezpośrednio prowadzi na dominantę $g^7$, która jest teraz pierwszym ogniwem nowego pochodu septymowych dominantowych akordów: $g^7$-$c^7$-$f^7$, prowadzącym do B-dur. Szczegółowy rozbiór chopinowskich progresji znajdzie czytelnik tej analizy w „Harmonice Chopina“ Bronarskiego str. 197—201. Tutaj należy dodać, że w tej progresji nie tylko świetnie i dźwięcznie brzmią równoległe kwinty pomiędzy sopranem i basem tego pochodu, ale że sopran przedstawia „kanon“ jak gdyby „odwrócony“ w stosunku do basu: układ dźwięków $c^3$-$f^2$-$b^2$-$es^2$-$as^2$-$d^2$-$g^2$-$c^2$-$f^2$ „imituje“ ruch basu w ten sposób, że powtarza układ interwałów basu, zachowując prawo przewrotu. A więc np. zachowuje ruch kwarty zwiększonej w górę as-$d^1$ jako ruch kwinty zmniejszonej $as^2$-$d^2$ w dół itd.

Z d a n i e $A^2$ (17—24) wprowadza pewne zmiany w harmonizacji. Progresja, o której wyżej była mowa, kończy się na początku zdania akordem $b^7$. Główny motyw melodyczny może się oprzeć bez zmiany na tym akordzie, pojętym w B-dur jako dominanta do subdominanty, zaś w dalszej harmonizacji subdominanta ta występuje w swym mollowym wyznaczniku, częściowo jako $S^{-6}$. Następnik zdania

[1]) str. 177



wprowadza w pierwszej frazie zboczenie do c-moll, czyli na II st. tonacji. Powstaje ono za pomocą mollowej subdominanty z sekstą, otrzymanej po akordzie tonicznym B-dur przez poprowadzenie b na as i c (w dwu głosach). Utworzony akord as-c-d-f (przewrót) prowadzi na dominantę $g^7$. Przekształca się tu kwarta, charakteryzująca melodię, jak to wyżej mówiliśmy, w kwartę zmniejszoną $h^1$-$es^2$, dominanta zaś z tą sekstą $es^2$ otrzymuje jedną z postaci akordu „chopinowskiego“. Toniki c-moll brak. Pochodem 3 akordów septymowych dominantowych $g^7$-$c^7$-$f^7$, typu wyżej omówionego, osiąga kompozytor tonikę B-dur. Szczególnie ważna jest tu zmiana, zachodząca w głównym motywie zdania $A^2$. Obiegnik dolny przyjmuje tu kształt górnego, opartego na tymże dźwięku $f^2$. Silnie uderzona w oktawach tonika b, kończy zdanie na trzeciej ćwiartce taktu. Jest to już końcowy hołupiec.

Z d a n i e $B^2$ jest dosłownym powtórzeniem zdania $B^1$.

Z d a n i e $A^3$ jest dosłownym powtórzeniem zdania $A^2$.

C z ę ś ć II T r i o (41—60).

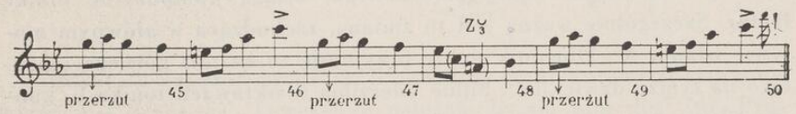
Składa się z 4-taktowego wstępu i 16-taktowego okresu.

Tonacja Es-dur, subdominanta tonacji Mazurka. Najczęstsze to zjawisko w formach ronda. Wstęp i okres oparte na nucie pedałowej tonicznej. Nie brzmi ona nieprzerwanie. Tworzy wraz z akordami akompaniamentu układ hemioliczny, dwojaki: ♩♩ lub ♩♫ . W całości 20 taktów tej części, dźwięk Es nie występuje, jak wypadało by z rachunku 30 razy, lecz 28, gdyż w taktach 51 i 52 Mazurka (7 i 8 okresu) układ ten jest zmieniony na zwykły trójkowy. Za to w tych właśnie taktach melodia kształtuje się znowu hemiolicznie, co wprowadza pełen uroku niepokój metryczny.

Wstęp realizuje figurowaną tonikę w ulubionej przez Chopina formie 1-5-10. Jedynym jego zadaniem — ustalenie toniki i układu metrycznego, jakby wahadłowego, w którym akcenty przeczą układowi hemiolicznemu $^2/_4$ w $^3/_4$. Ponieważ podkład harmoniczny składa się z akordu septymowego dominantowego w 3 taktach poprzedników i 4 następników obu 8-taktowych zdań okresu, a tonika pojawia się jedynie w taktach 4, 12 i 16 okresu, przeto nasilenie brzmienia dysonansowego, przejawiającego się w septymie B-as, opartej o Es, jest znaczne i przy plastycznym i jędrnym wykonaniu Mazurka odgrywa wielką rolę. Trzeba je przestudiować i wysłuchać oddzielnie i nie-

zależnie od melodii. Słychać wtedy jak pięknie faluje owo g i as na tle kwinty Es-B!

Melodia głównej frazy przedstawia dwa elementy: obiegnikowy motyw główny, ten sam, jakim operuje melodia $A^1$, jedynie oparty o tercję tonacji (nie o kwintę) oraz zwrot, złożony z figurowanego akordu mollowego, poprzedzonego dolną zamienną. Powiększa jej rozpiętość przerzut dolny. Sprowadzona do mniejszej rozpiętości i ujednostajniona rytmicznie, tak się przedstawia:



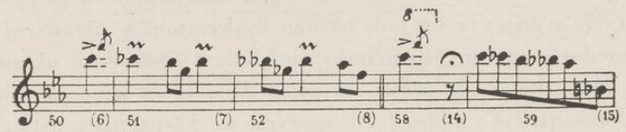

Zwracam od razu uwagę na akcent na $c^3$. Gdy w takcie 6-tym okresu zamiast melodycznego składnika $c^3$, pojawia się toż samo $c^3$ jako przednutka, podtrzymująca energetycznie skok o kwartę w górę na $f^3$ lub w takcie 14 o undecymę na $f^4$, to można to interpretować jako zjawisko odwrotne. Dźwięk $c^3$ jest w obu wypadkach dźwiękiem melodycznym, a $f^3$, względnie $f^4$ osobliwym ozdobnikiem, występującym p o dźwięku ozdobionym, a nie p r z e d nim! Konstrukcyjnie elementem głównym jest tu bowiem $c^3$, $f^3$ lub $f^4$ ma znaczenie wtóre, dodatkowe. Tym bardziej, że $c^3$ ma w takcie 6-tym okresu, jak zaraz zobaczymy, inne jeszcze ważne znaczenie, także konstruktywne.

Niespodzianką w przebiegu całego okresu są takty 7-8 i 15-16 okresu (a 51—52 i 59—60 tekstu).

Jako końcówki 8-taktowych zdań, składających okres, wprowadzają one element na pozór obcy, nowy. Pisownia zaciemnia przy tym właściwy tu obraz. Rozważenie harmonicznej treści tych zwrotów wyjaśnia ich treść. Skoro mamy tu $D^7$, względnie $D^9$ w Es-dur, to chromatyczne zmiany w melodii, polegające na pojawieniu się alteracji składowych czynników tej funkcji, muszą być wyrażone jasno i bezbłędnie. W górnym głosie od owego $c^3$ rozpoczyna się pochód chromatyzowany w dół (ale na akordzie b-d-f-as-c); są to więc dźwięki $ces^3$-$b^2$-$bb^2$-$as^2$ (nie zaś: $h^2$-$b^2$-$a^2$-$as^2$!); uzupełniające je więc w figuracji małymi tercjami w dół dźwięki, muszą to być $g^2$-$ges^2$-$f^2$ (nie zaś: $g^2$-$fis^2$-$f^2$!). Rzut oka teraz na takt 15 (59) wystarczy, by spostrzec, że pojawiła się tutaj ta sama końcówka, tylko zgęszczona rytmicznie. Pochód jest więc i w jednym i w drugim wypadku: c-ces-b-bb-as! Ten „walcowy", końcowy zwrot całego okresu nie jest jakimś osłabieniem inwencji twórczej Chopina. Przeciwnie, dowodzi całej genialności wybudowania dla obu zdań okresu z tego samego elementu konstrukcyjnego tak różnych w kształcie, a tak jednolitych w treści końcówek. Tym bardziej $c^3$ taktu 6-go (50) jest głównym dźwiękiem melodii, że jest ono nim także w takcie 14-tym (58), będąc tu, zachowanym poprzez pauzę fermaty, początkiem pochodu chromatyzowanego $c^2$-$ces^2$-$b^2$-$bb^2$-$as^2$ taktu 15 (59).



W poprawionej pisowni zwroty te tak wyglądać powinny:




## 11

## MAZUREK e-moll op. 17 nr 2

Taktów drukowanych i wykonywanych 68.
Forma 3-częściowa.
Układ formalny:

Część I:

(1—12) $A^1$: t. 12 tonacja e — H
(13—24) $A^2$: t. 12 „ e
t. 24

Część II:

(25—36) B : t. 12 tonacja C — a — C
(37—52) C : t. 16 „ G — e
t. 52

Część III:

(53—68) $A^3$: t. 16 tonacja e
t. 68

Podany układ formalny różni się od wskazanego przez Leichtentritta [1]) w podziale części drugiej i trzeciej. Analityk niemiecki dzieli część drugą na 3 zdania: 8+8+12 taktowe oraz wyróżnia w części trzeciej kodę. Podział ten nie odpowiada rzeczywistości. Kryterium podziału części drugiej jest dla niego, jak należy się domyślać, wystąpienie nuty pedałowej G, przy tym wskazane zupełnie błędnie; określa wyodrębniony 12-takt bowiem jako „rozszerzenie" (Erweiterung) — prawdopodobnie zdania poprzedzającego — i wskazuje na „Orgelpunkt" na G. Tymczasem w t. 41 Mazurka (12-tym od końca tej części) brak jakichkolwiek podstaw do traktowania rozpoczynającego się tu 4-taktu jako rozszerzenia. Nuta pedałowa G brzmi już od taktu 37, a pojawia się tam bardzo dyskretnie, w pierwszej chwili prawie niedostrzegalnie. Bronarski nie podaje dokładnie układu formalnego Mazurka [2]), ale mówi, że „w t. 15-tym (a więc 39-tym) stajemy na dominancie i z chwilą tą zaczyna się 12-taktowy ustęp, który stanowi przygotowanie repryzy". Nuta pedałowa G pojawia się przecież na trzeciej ćwiartce t. 37 i, wliczając zatrzymanie jej łukiem pomiędzy t. 37 i 38, występuje 41 razy. Traci jednak właściwe znaczenie nuty pedałowej w tych wypadkach, w których jest składnikiem akordu G-dur. Zachodzi to przy jej pojawieniu się według kolejnej numeracji: 1, 5, 17, 23, 29 i 35. To są punkty spokoju, w których wyczerpują się napięcia, wytwarzane przez alteracje lub inne elementy dysonujące z nią i wewnątrz struktur harmonicznych. Pozostaje oczywiście to zasadnicze napięcie, jakie wnosi ona w stosunku do poprzedzającego zdania i tonacji C-dur (względnie c-moll, choć raczej C-dur wydaje się tu być właściwszym ujęciem). Jak zobaczymy poniżej, przy dokładnej analizie tej części, wyznaczenie granic biegnących myśli muzycznych nie jest trudne. Występuje tu i „rozszerzenie" Leichtentritta i modulacja (tylko nie 2-taktowa, lecz 4-taktowa [3]). W części trzeciej nie mogę dopatrzyć się dla końcowego zdania znamion kody, tak jak to chce Leichtentritt. Jest ono tak związane z poprzedzającym, że nie może być niezależnie od niego traktowane, rozbudowuje ono jedynie zdanie $A^2$ do 16-taktowego okresu.

[1]) I str. 215

[2]) Bronarski str. 50 w. 14—15

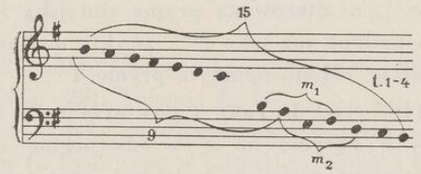
[3]) Bronarski str. 50 w. 23



C z ę ś ć I (1—24)

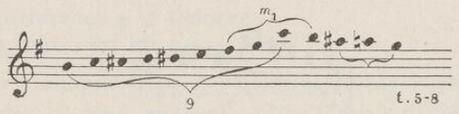
Wielki okres 24-taktowy składa się z dwu małych okresów 12-taktowych typu a-b-b', względnie a-b-b''. Pierwszy z nich zatrzymuje się na D, drugi — na T.

Z d a n i e a (1—4). Melodia przedstawia po sprowadzeniu dwu septymowych przerzutów w t. 2 i 4 do właściwej oktawy i bez ukształtowania rytmicznego dwuoktawową opadającą linię, nieomal w całości diatoniczną:

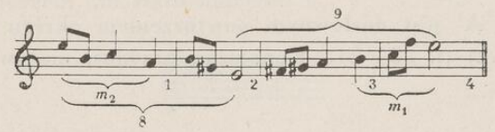



Pochód diatoniczny obejmuje tu nonę, całość kwintdecymę, a na wyróżnienie zasługuje motyw zakreślony jako $m_1$ i $m_2$.

Z d a n i e b (5—8). Pochód diatoniczny ustępuje tu miejsca chromatyzowanemu pochodowi melodii w górę, a motyw $m_1$ pojawia się w odwróceniu:




Tak jak przerwany przez $m_1$ w zdaniu a pochód diatoniczny powraca w końcówce (d-c-H), tak i w zdaniu b pojawia się pochód chromatyzowany ($ais^2$-$a^2$-$g^2$). Symetria i logika budowy okresu a-b oczywista. Warto porównać melodię tego okresu z melodią Mazurka 36:



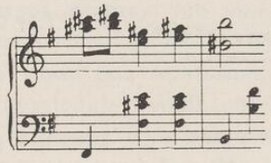

Mamy tu i motyw $m_2$ zdania a i po usunięciu chromatyzacji transpozycję melodii zdania b z charakterystycznym motywem $m_1$ w odwróceniu (por. także pierwszą frazę Ballady As-dur!).

Harmonizacja zdań:

a: $T^{-}$–$S^{-}$–$(D^{9-7})$III–III w e-moll. Charakterystyczne zamienne: $a^1$ do $g^1$, $fis^1$ do $g^1$ (w tonice), $d^2$ do $c^2$ (w subdominancie), $h^1$ do $a^1$ i $e^1$ do $fis^1$ (w t. 3-im); dominanta $D^{9-7}$ występuje tu w jednej z postaci akordu chopinowskiego, a na drugiej ćwiartce pojawia się przejściowo mollowa dominanta tonacji (h-d-fis), wreszcie $c^2$ do $h^1$ w akordzie g+ (III st.). Przepięknego brzmienia całości dodaje pochód równoległych tercji w alcie i tenorze,

b: $D^7$–$T^{-}$–$S^{+6}_{1<}$ z alterowaną prymą (lidyjską kwartą!), na 3-ej ćwiartce t. 7-go podana już jako $S^{-6}$, zwykła mollowa subdominanta z sekstą — wreszcie VII st., oparty o prymę $T^{-}$,

b': $D^7$–$T^{-}$–$(D^{13!-7})$D–D. Takt 9 powtarza t. 5. Takt 10 przynosi w melodii skok o decymę na $g^3$ i odwrócenie motywu (zamiast $c^2$-$fis^2$-$g^2$ t. 6-go mamy $g^3$-$fis^3$-$e^3$ t. 10-go), przy tej samej końcówce $c^3$-$h^2$. T. 11 podaje na 2-ej ćwiartce akord dominantowy tercdecymowy. Bronarski słusznie traktuje go [1]) jako występujący przygodnie w związku z zespołem zamiennej seksty dis w akordzie $fis^7$. Biorąc pod uwagę figuracyjną rolę, jaką tu odgrywają rozłożone tercje można by cały użyty tu materiał dźwiękowy tak przedstawić:



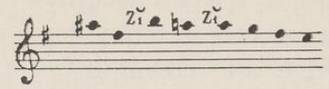
Zdanie kończy się na D (H-dur). Brak krzyżyka przy $d^2$ w niektórych wydaniach jest niewątpliwym błędem [2]). Dominanta moll byłaby tu, wobec $dis^3$ t. 11, niczym nieusprawiedliwiona.

Okres $A^2$ jest dosłownym powtórzeniem okresu $A^1$ z wyjątkiem końcówki (t. 23—24). Końcówka przynosi motyw melodyczny następujący:

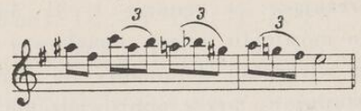
[1]) Bronarski 102

[2]) Por. recenzję Bronarskiego o „The Oxford original edition of Frederic Chopin", P. R. Muzykologiczny I, 1935 str. 147 w. 23—32





przetworzony przez zamienniki w uroczą chopinowską fiorriturę:



Część II

Okres B (25—36). 12-takt. Tonacja C-a-C. Budowa: a'-b-a''.

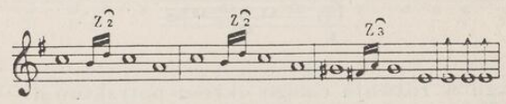
Zdanie a' (25—28). Tonacja C.

Przetrzymując $e^2$ jako opóźnienie, kompozytor wprowadza motyw chopinowski w C. Podaje go w postaci wycinka z tercją pomiędzy 2. i 4. składnikiem motywu (licząc w dół). Motyw powraca we frazie drugiej w harmonizacji o tyle różnej, że opartej na nucie pedałowej c. Harmonizacja: $D^{7-9}$-T-$D^{7-9}$-T-VI.

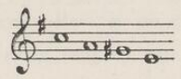
Rozwój myśli melodycznej podniecają charakterystyczne przednutki podwójne typu toczka, wpadające z energią na ostatni składnik motywu (por. ten sam zabieg w t. 62 Mazurka 13). Pojedyncza przednutka ożywia powtarzane g w tenorze.

Zdanie b (29—32). Tonacja a. [1])

Tenże motyw chopinowski w wycinku, identycznym z motywem okresu C Mazurka 19 (por. analizę); jakże jednak ozdobiony zamiennikami! Oto jego obraz analityczny:



Bez powtórzeń, „in statu nascendi":



[1]) Gdzie Leichtentritt znalazł tu E-dur? A naciski na $c^2$, $a^1$, $e^1$ czyż nic nie mówią o znaczeniu tonalnym całości? Można w ostateczności pomyśleć o E, ale czy nie prościej — a?

Harmonizacja:

C: T–VI

a: $T^{-}$–$S^{-6}$–$T^{-}$–$S^{-6}$–$T^{-}$–$(D^{6}_{-5})$D–D

28 29 30 31–32

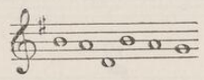
Szczegóły interesujące: w tenorze t. 31 do h zamiennik $Z\hat{T}$ (a-cis$^1$)! Wobec tego mówić tu należy o ciekawej postaci chopinowskiego akordu jako wtrąconej dominanty do dominanty tonacji a. D w a przechodzi stopniowo przez poprowadzenie e na d i dołączenie f, później zaś pojawienie się h i g, w dominantę do C i do powtórzenia zdania a$^2$. Jakże „subtelnie" postawił Chopin tę pauzę w t. 33, by przejście to złagodzić!

Z d a n i e a″ (33—36). Tonacja C. Powtórzenie zdania a′ z tą tylko zmianą, że w końcówce nie ma VI st. w C i kadencja zatrzymuje się na tonice przez cały takt (36-ty).

O k r e s B (37—52). 16-takt. Tonacja G-e. Budowa: a-a′-a″-b.

Zdecydowanie, jasno, „po swojemu", przez swój umiłowany chopinowski akord przeszedł Chopin z C do G, by na nucie pedałowej G przygotować repryzę... w e! Ta nuta pedałowa nie dziwi wcale: omijanie przed repryzą „klasycznej nuty pedałowej" na dominancie tonacji stało się nieomal regułą w tektonice chopinowskiej.

Przeszedł nie tylko do tonacji, tym razem wprawdzie nie tak odległej od głównej tonacji utworu, gdyż do niej równoległej, ale przeszedł i na swój motyw chopinowski. Oto on:



Ale jak go w rozwoju całego okresu potraktował!

Z d a n i a a i a′ (37—44).

Motyw ten został przede wszystkim przybrany trylem mordentu dolnego i prowadzony albo na d$^1$, albo na g$^1$. Wytworzyło się pewnego rodzaju wahadło; ale nie to jest główną osobliwością jego przetwarzania. Motyw po dokonaniu tych wachnięć zatrzymuje się na drugim swym składniku, alterowanym w zdaniu a, niealterowanym w a′. Co więcej, wahadło samo ulega zmianie przez niealterowanie lub alterowanie składników 1. i 2. Wytwarza się w tych zdaniach następujące



„balansowanie": gdy występuje alteracja w motywie, nazwijmy go głównym, to brak jej w pobocznym (w punkcie zatrzymania) i odwrotnie. Stąd powstaje w melodyce zadziwiająca struktura: w zdaniu a mamy jako materiał dźwiękowy: h-a-g-as, w zdaniu a′ — mamy b-as-g-a! Stąd wypłynęły i konsekwencje harmoniczne:

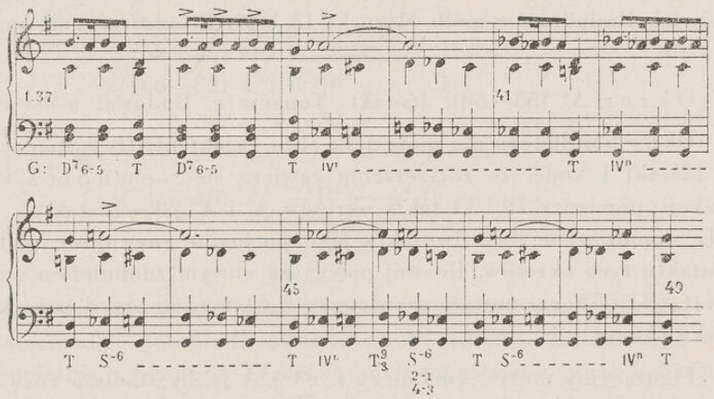
w zdaniu a mamy: $D^{7}_{6-5}$–T–$D^{7}_{6-5}$–T–$IV^{n}$(!)

w zdaniu a′.....: $IV^{n}_{2-1}$–T–$IV^{n}_{2-1}$–T–$S^{-6}$(!)–T

W tenorze i alcie przyłączają się w granicach brzmienia funkcji $IV^{n}$ lub $S^{-6}$ chromatyzowane toczki, nie naruszające w niczym panowania tych funkcji. Nie powstają tu żadne nowe akordy. Pisownia powinna ten fakt uwzględniać, stosując jedyną w takich wypadkach logikę postępowania: wyrażać chromatyzowany ruch w górę przez krzyżyki, w dół przez bemole.

Z d a n i e b (45—48) podejmuje tę „walkę" melodyczną pomiędzy as i a (a harmoniczną pomiędzy $IV^{n}$ i $S^{-6}$). Dwa te wyznaczniki S wymieniają się jeden na drugi na małej przestrzeni, wprowadzając jeden lub drugi tonikę.

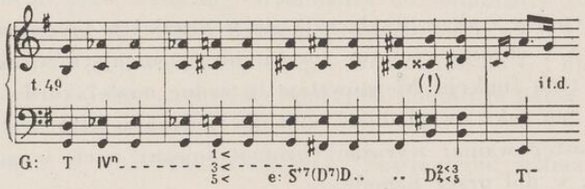
W myśl powyżej wypowiedzianego, prawidłowy i zrozumiały zapis tego całego 12-taktu powinien być następujący:




Z d a n i e b (49—52) w pierwszej frazie powtarza i rozszerza rytmicznie połączenie T-$IV^{n}$ oraz przesuwa $IV^{n}$ chromatycznie do a+. Przesuwając również nutę pedałową na fis i alterując w tym akor-

dzie a na ais osiąga się fis$^7$ jako (D$^7$)D w e. Rzadki to wypadek S+$^6$ w moll, niemniej akord ten służy jako modul do e. Jeszcze dwie zamienne: cisis (nie d) i eis nasilają wejście dominanty h+, jaka wprowadza repryzę okresu A.

Obraz harmoniczny tej modulacji we właściwej pisowni taki:




Po tej analizie widać, że żaden inny podział części środkowej Mazurka nie jest usprawiedliwiony. Nie tylko nuta pedałowa decyduje o zwartości okresu C i jego nierozerwalności. Przedziwna struktura harmoniczna, plagalność kadencji wciąż z innych wyznaczników S na T w G, te „mrówcze" ruchy głosów środkowych, decydujące o płynności struktury melodycznej i harmonicznej, to cechy, które stawiają całą tę część środkową Mazurka na równi z takimi arcydziełami, jak Preludium e-moll, Mazurki 13 i 49, Etiuda cis-moll op. 25 nr 7 itp.

O k r e s A$^3$ (53—68). 16-takt. Tonacja e. Budowa: a-b-c-c'.

Okres ten dlatego nie może (jak chce Leichtentritt) rozpadać się na 12-takt i kodę, że rozszerzenie zawiera się w e w n ą t r z konstrukcji: pomiędzy 10 i 11 takty okresów A$^1$ i A$^2$ jako 12-taktów, zostały wmontowane dwa dwutakty jako pochodne rozwojowe piątego dwutaktu tych okresów. Rozwój polega na nowym zdobniczym motywie (t. 63 i 65) oraz nowym rozwinięciu t. 64 w t. 66 przed samą końcówką okresu.

Figuracyjny motyw zdobniczy t. 63 jest jakby stadium rozwojowym d o melodycznego zwrotu t. 23 i 67. Centrum melodyczne h$^2$ ozdobione jest tu zamienną ais$^2$ i zamiennikiem $Z_1^U$, a w triolę włączony został zamiennik $Z_2^O$ do centrum g$^2$ następnego taktu. Rozwój motywu t. 64 polega w t. 66 na rzucie o tercdecymę do e$^4$ i 1$^1$/$_2$ fazowej



fali przenośnej oktawowej w dół na T$^{-6}$, ozdobionej u swego wylotu podwójną przednutką falową i przebiegającej w triolach. Ta podwójna przednutka falowa — to maleńka fala powrotna: c$^4$-e$^4$-c$^4$ (t. 66).

## 12

## MAZUREK As-dur op. 17 nr 3

Taktów drukowanych 83, wykonywanych 168.

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | A$^1$: | t. 16 | tonacja | As |
| (17—24) | B$^1$: | t. 8 | „ | b |
| (25—40) | A$^2$: | t. 16 | „ | As |
| :‖(17—24) | B$^2$: | t. 8 | „ | b |
| :‖(25—41) | A$^3$: | t. 16 | „ | As |
| | | t. 64 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (42—57) | C$^1$: | t. 16 | tonacja | E |
| (58—65) | D$^1$: | t. 8 | „ | H |
| (66—81) | C$^2$: | t. 16 | „ | E |
| :‖(58—65) | D$^2$: | t. 8 | „ | H |
| :‖(66—82) | C$^3$: | t. 16 | „ | E |
| | | t. 128 | | |

Część III:

:‖ (1—40) A$^1$ — B$^1$ — A$^2$ (bez zmian)

t. 40

t. 168

Stosunek głównych tonacji części pierwszej (As) do drugiej (E) jest stosunkiem toniki do obniżonego VI stopnia, zmienionego enharmonicznie z fes na e. Tercjowe pokrewieństwo w planach harmonicznych jest ulubione przez Chopina.

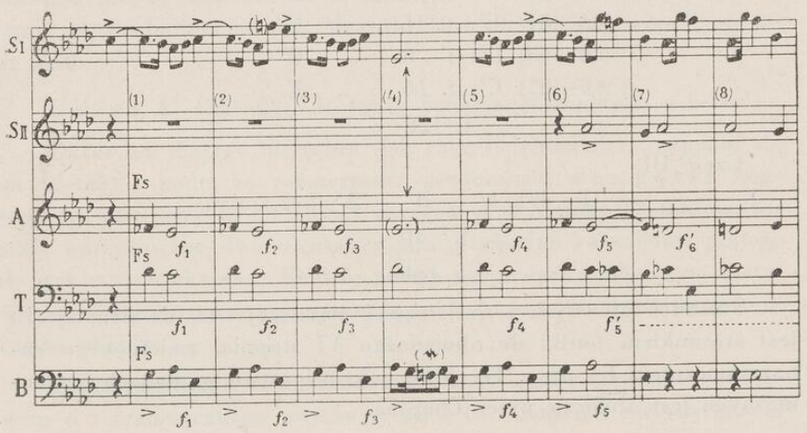
C z ę ś ć I

O k r e s A$^1$ (1—16). 16-takt. Tonacja As. Budowa: a-a'-a''-a'''.

Ornamentalne potraktowanie melodii nasunęło Wójcikównie

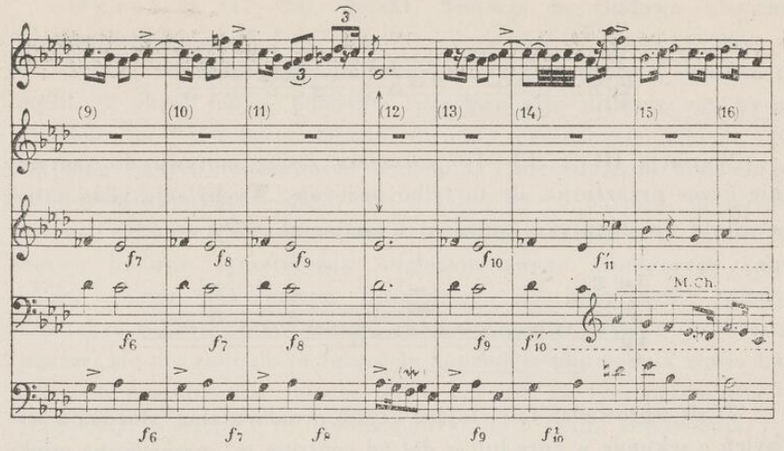
myśl postawienia tego Mazurka na równi z Nokturnami [1]). Dodać do tej słusznej uwagi można, że wprowadzenie elementu wariacyjnego, pojawiające się już w tym Mazurku, a potęgujące się w następnym z tegoż op. 17 Mazurku a-moll, jeszcze silniej dowodzi jego wyjątkowo interesującego melodycznie charakteru: ścisłe, przeważnie 4-głosowe opracowanie o wielkiej sile napięć harmonicznych łączy się z ornamentalną jego strukturą w całość, pełną głębokiego wyrazu. Leichtentritt nazywając go „bardziej intymnym w nastroju od poprzedników" [2]) znajduje bardziej muzycznie wypowiedziane podstawy dla tego „cichego i tęsknego nastroju", w jaki wprowadza Mazurek, w następujących faktach: przeciwstawieniu 4-dźwiękowemu motywowi c, b, as, b skoków sekstowych i septymowych, w uwikłaniu skoku o septymę wielką w hemiole, dalej w ostinato altu (fes, es, des) i wprowadzeniu w głosie środkowym d zamiast des, wreszcie na początku frazy w zmniejszonym septymowym akordzie g, b, des, fes. Nie podaje, że na całość tej istotnie przepięknej struktury wpłynął także inny jeszcze czynnik.

Rozpatrzmy całość analitycznie. W tym celu i wobec faktury wyraźnie „polimelodycznej", jeśli nie zaryzykujemy nazwać ją polifoniczną, przepiszmy Mazurek w partyturę 5-głosową:



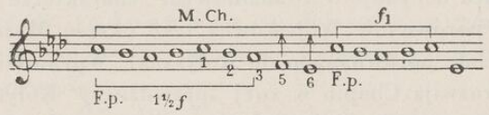

[1]) l. c. „Melodyka Chopina" 163
[2]) l. c. „Analysen" 217



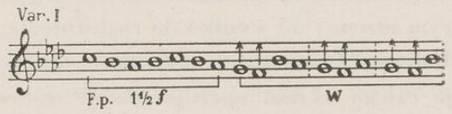



Widzimy, że:

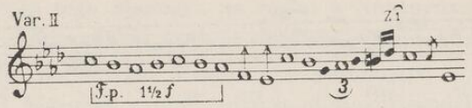
1) sopran przedstawia 3 wariacje 4-taktowego tematu, opartego na motywie chopinowskim w dół z wycinkiem (lub bez) tercji pomiędzy 3. i 5. składnikiem. Tworzy fale powrotne jedno lub więcej fazowe. Przerzuty powodują, że zasięg jego rozszerza się do nony, decymy i undecymy. Oto jego postać:



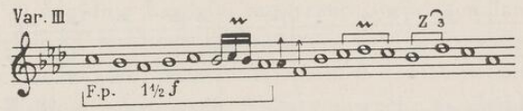

Wariacja I (t. 5—8) po powtórzeniu fali powrotnej tematu uzupełnia go ciekawym rodzajem jednostronnego wahadła (W), złożonego z ruchu sekundy (g-f) w przerzucie i wychyleń o kwintę-sekstę, sekstę i septymę od $f^2$. Wychylenia te są jeszcze i przez to znamienne, że czynnik metryczny tworzy z nich hemiole.




Wariacja II (t. 9—12) wprowadza do tematu w końcówce zdobnictwo: triolę obiegnikową i $Z_1^{\frown}$ oraz przednutkę.




Wariacja III (t. 13—16) rozszerza zasięg motywu do septymy (nie licząc przerzutu), ale to tylko pozornie. Wychylenia poza zasięg $es^1$-$c^2$, to ornamentyka: mordent i zamiennik $Z_3^{\frown}$;




2) alt wprowadza falę stojącą czysto ornamentalną, złożoną z wychyleń o sekundę w górę lub w dół od centrum $es^1$, przerywaną punktami spoczynku (w t. 4 i 12). W ostatnim dopiero zdaniu rozwija się z tego wahadła (w $f_{11}'$) szerszy motyw, także zresztą z sekund złożony;

3) tenor ma taką samą falę stojącą na centrum $c^1$, ale wahadło jednostronne rozwija melodię w $f_5$, a w ostatniej fazie przechodzi w motyw chopinowski o tercję niższy ($as^1$-$c^1$);

4) bas — to najbardziej „esencjonalny" głos dla całego zespołu. Jego fala stojąca decyduje o „wahadłowym" charakterze całości. Myślę, że można porównanie Wójcikówny tego okresu Mazurka z Nokturnami uzupełnić porównaniem do Kołysanki. Wprawdzie z 4-taktowego tematu rozwija Chopin w swej „prawdziwej" Kołysance op. 57 wariacji 15, ale w tych 3 wariacjach mazurkowych, nieporównanie skromniejszych, tkwi podobne „jądro" pomysłu: ornamentalne wariacje na tle fali stojącej (w nieścisłej terminologii „basso ostinato"). Ta fala stojąca basu, którą w punktach zastoju (w t. 4 i 12) zdobi ornament, a składniki jej ulegają przestawieniu (as-g-es zamiast g-as-es), jest harmonicznie odwrotnością fali stojącej basu Kołysanki Des. Tu mamy $VII^7$-T, a więc funkcje D-T, tam T-D. Kto wie nawet, czy ten typ ruchu, w którym idziemy od wysiłku do rozluźnienia, nie jest jeszcze bardziej „kołyskowy"?

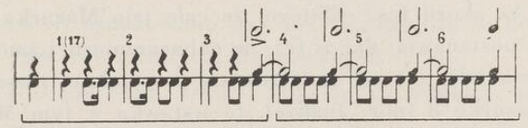
Harmonizacja całego okresu operuje takimi zestawieniami:

$VII^{-7}$–$T^6$..(bis)..$D^7$,$(S^{-6})D$–D,$(VII^{-7})D$... itp.; wreszcie w kadencji (t. 14—16): $VII^{-7}$–T–$(VII^{-7})D$–D–II–$D^{6-7}$–$T_{6-5}^{1-3}$



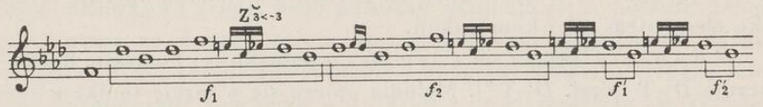
O k r e s B (17—24). 8-takt. Tonacja b. Budowa niesymetryczna: a-b-c.

Pisząc, że budowa tego 8-taktu jest niesymetryczna, mam to na myśli, że okres ten po bliższym rozważeniu kwalifikuje się, by go podzielić na 3-3-2-takty. Ostatni dwutakt przedstawia jedną z tych zastanawiających „osobliwości" u Chopina i zdecydowanie oddziela się od poprzedzającego 6-taktu. Ale 3 takty (4—6 okresu), to powtórzenie j e d n e g o i t e g o s a m e g o taktu, zaś pierwszy 3-takt ma znowu budowę symetryczną względem swego środkowego taktu (2-go). Wprawdzie można powiedzieć, że kompozytor rozwija z 4-taktu 6-takt w ten sposób, że powtarza ten 4-takt dwukrotnie jeszcze, ale nie zmienia to faktu, że koncepcja poprzednia trafia bardziej do przekonania. Jeszcze jeden czynnik za tym przemawia — rytmiczny. Występuje tu drobna polirytmia o takim zestawieniu:




Czy zbadawszy te układy mamy jakąkolwiek wątpliwość, że mamy tu 2 trójtakty całkowicie r ó ż n o r o d n e: pierwszy j e d n o r y t m i c z n y, taktowe układy r ó ż n e, drugi d w u r y t m i c z n y, taktowe układy j e d n a k o w e w dolnym i w górnym układzie, a przy tym w tym górnym wcześniej wchodzące o jedną ćwiartkę; to chyba wystarczy!?

Z d a n i e a (17—19). Fala powrotna, stojąca, przenosząca swe ruchy do końca zdania b. Ze stanowiska bowiem melodyki zwrot $e^2$-$c^2$-$es^2$ przed $des^2$ jest zamiennikiem podwójnym, zwiększonym [1]) i do fali nie należy.




Ze stanowiska harmonii wynikałoby dominantowe traktowanie tego zwrotu, a w rzeczywistości polega on na zmianie w akordzie T–

[1]) Zamiennikiem podwójnym nazywam zamiennik, w którym dolna lub górna sekunda występuje w obu postaciach, a więc jako wielka i mała sekunda. Zdarzyć się może, jak to tu się właśnie stało, że pojawia się sekunda zwiększona. Wtedy nazwać trzeba taki zamiennik zwiększonym.

akompaniamentu des na c, przy powtarzanej kwincie B-f. Ponieważ na trzecich ćwiartkach taktów 2 i 4—6 napięcie wywołane zamiennikiem wyzwala się, łatwo traktować i to $c^1$ jako zamienną do $des^1$, a wtedy i cały 6-takt pojąć jako oparty o $T^-$. Oto klasyczny przykład zastosowania terminu: stonikalizowany II st. w As!

Ostatni dwutakt nasuwa szczególne zainteresowanie. Skoro t. 22 daje akord $b^-$, to powrót do As — gotowy. Skoro Chopin daje bezpośrednio po tym $b^-$ akord $VII^{-7}$ w As, to po nim mógłby wejść o d r a z u okres A, tak jak wchodzi po tymże akordzie, po ostatniej ćwiartce t. 24. Chopin łączy tu dwukrotnie w As: $VII^{-7}$ z akordem VI obniżonego stopnia, z akordem $fes^+$. Po co? Po co to „rozmyślanie", na pozór bez związku zarówno z poprzedzającym okresem jak i następującym? Postawię hipotezę: Chopin s p r a w d z a lub też p r z y p o m i n a sobie, r o z m y ś l a w tej wstawce nad tym jak to zabrzmi w As akord $fes^+$ dlatego, że całe trio Mazurka postanowił (lub właśnie postanawia) dać w fes, po enharmonicznej zamianie na E! Jeśli niezrozumiały jest cel umieszczenia przepięknej zresztą wstawki w BB w Mazurku 8 (por. analizę), to wstawka w tym Mazurku ma swoje usprawiedliwienie w dalszym planie harmonicznym utworu.

Repetycje A i B są dosłowne, nie przynoszą żadnych zmian, a więc i nie dają powodu do omawiania.

C z ę ś ć II

O k r e s C (42—57). 16-takt. Budowa: a-b-a-b'.

Zakończywszy okres A w As kompozytor stosuje nagłą zmianę akordu tonicznego durowego w mollowy ($as^-$) i zmieniając go enharmonicznie na $gis^-$, kadencjonuje z niego jako z III st. w E do dominanty $h^+$ i tonacji E.

Okres zużytkowuje interwał tercji. Plan harmoniczny przewiduje progresję tonacji o tercję w górę (E, gis, H), a melodyka operuje tercją jako elementem swej konstrukcji.

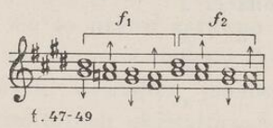
Z d a n i e a składa się z dwu fraz o jednakowej budowie, harmonicznie $D^7$-T (wzgl. $D^7$-$T^-$). Melodia opiera się o tercję toniki w obu wypadkach, wychyla się za każdym razem do kwinty toniki (a więc zasięg frazy — oktawa). Motyw czysto harmoniczny (najprostszy „szkielet" motywu chopinowskiego: 6, 8, 1, 4, 6).

Z d a n i e b kontynuuje progresję w H — ale nie pozostaje w tej tonacji, chociaż ją przez wprowadzenie kadencji $\overset{3}{S}{}^{-6}$–$D^7$ (t. 46) silniej



podkreśla. Po $D^7$ w H daje $h^7$, a więc powraca do E i zatrzymuje to $h^7$ przez 4 takty (47—50), włączając się niepostrzeżenie z punktu widzenia harmonii w nowe zdanie a.

Melodia końcówki frazy pierwszej zdania porzuca motywy harmoniczne, a snuje pochód diatoniczny 4 tercji, figurując je to w dół, to w górę. Oto obraz tych figuracji:



t. 47-49

NB. Strzałki w górę oznaczają, że w danej tercji następuje naprzód dolny, a po nim górny składnik, strzałki w dół — odwrotnie.

Widzimy dwie identyczne fazy pochodu. Następuje powtórzenie zdania a bez zmian.

Z d a n i e b' oznakowane jest tak dlatego, że w końcówce ma tylko jedną fazę równoległych, figurowanych tercji.

O k r e s D (58—65). 8-takt. Tonacja H. Budowa: a-a.

Pewna szczególność tego okresu polega na tym, że jego treścią melodyczną jest gama, tak rzadko spotykana u Chopina w tej roli (nie mówiąc o zdobniczych lub czysto wirtuozowskiego typu końcówkach gamowych takich utworów, jak Koncert e-moll, Etiuda a-moll op. 25 nr 11 itp.).

Jest to gama H-dur w zasięgu duodecymy, od $gis^1$ do $dis^3$. Oparta jest przez cały okres o nutę pedałową fis, którą rozwiązuje na h w końcu okresu. W rytmizacji jej pojawia się ta tylko rozmaitość, że składa się w każdym ze swych powtórzeń z 3 triol, wypełniających 3 ćwiartki, ale pozostałe do wypełnienia 3 ćwiartki za pierwszym razem są zwykłymi ćwiartkami, za drugim razem jedna z nich zamienia się w mazurkową grupę, dwie pozostałe skupiają się w półnutę. Dzięki temu gama za drugim razem kończy się wcześniej, już na drugiej ćwiartce. Efekt rytmicznie subtelny i nadający drugiej i trzeciej trioli inne harmoniczne znaczenie w związku z powtarzającym się akordem (np. $gis^2$ t. 59 jest w trzeciej z rzędu trioli zamienną, zaś to samo $gis^2$ w t. 60 — w drugiej trioli — przejściową nutą). Harmonizacja w H:

$D^7_{4-3}$.. $D^6_4$(bis, bis..)–$D^7$–T

Powtórzenie okresu C i dal Segno al Fine części pierwszej bez zmian.

13

## MAZUREK a-moll op. 17 nr 4

Taktów drukowanych i wykonywanych 132.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 4) | $W^1$: | t. 4 | tonacja | a |
| (5—20) | $A^1$: | t. 16 | „ | a |
| (21—36) | $A^2$: | t. 16 | „ | a |
| (37—44) | B : | t. 8 | „ | a |
| (45—60) | $A^3$: | t. 16 | „ | a |
| | | t. 60 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (61—76) | $C^1$: | t. 16 | tonacja | A |
| (77—92) | $C^2$: | t. 16 | „ | A |
| | | t. 92 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (93—108) | $A^4$: | t. 16 | tonacja | a |
| (109—128) | K : | t. 20 | „ | a |
| (129—132) | $W^2$: | t. 4 | „ | a |
| | | t. 132 | | |

Część I

W. Wstęp. 4-takt (1—4).

Wśród wstępów do mazurków, wstęp do Mazurka a-moll zajmuje wyjątkowe miejsce. Na 58 omawianych w tych analizach mazurków, Chopin zaopatrzył wstępem 15 Mazurków. Są to 8-, wzgl. 4-takty. Wszystkie wstępy 8-taktowe, a jest ich 4, są dominantowe (Mazurki 2, 7, 20, 31). Na 11 wstępów 4-taktowych mamy dominantowych 4 (Mazurki: 9, 17, 56 i 57), 2 Mazurki (15 i 46) przedstawiają łączenie T z D lub T z D i S, 2 Mazurki (34 i 42) mają wstępy toniczne, które mogą być interpretowane także jako dominantowe, oparte na pedale tonicznym (por. ich analizy), jeden Mazurek (3) ma wstęp ściśle toniczny, jeden Mazurek (21) wiąże (D)D z D, ale taka koncepcja harmoniczno-melodyczna, jaką zawiera omawiany wstęp, jest zupełnie wyjątkowa i jedyna, słusznie więc nazywa ją Bronarski (l. c. 28) „jednym z najśmielszych czynów Chopina". Przede



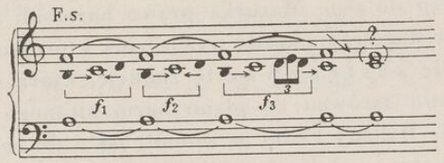
wszystkim harmonicznych. Można by powiedzieć, że Chopin jeśli nie wykrył (bardzo trudno, zwłaszcza w tak skomplikowanym zjawisku jak rozwój środków harmonicznych, dowieść, że „czegoś nigdy przedtem nie było!"), to w każdym razie ustalił i wypowiedział przez swój wstęp do tego Mazurka prawo harmonii dur-moll, które można by tak zredagować: „każdy wyznacznik którejkolwiek z 3 funkcji T, D, S może zastępować tę funkcję, którą wyznacza". Odnosi się to prawo zarówno do planu harmonicznego całego utworu (np. zakończenie Ballady F-dur w a-moll) jak i do rozwinięć harmonicznych wewnątrz jednostek tektonicznych, okresów lub zdań w strukturach ukształtowań formalnych. Tutaj prawo to zastosował Chopin zarówno do wstępu jak i do zakończenia utworu.

Elementem melodycznym wstępu i okresu A jest triola obiegnikowa górna [1]). W 3-głosowym układzie wstępu znajduje się ona w głosie środkowym. Triola ta otrzymuje tu dzięki harmonizacji tym silniejszy impuls do ruchu w górę, że rozładowanie napięcia pierwszego składnika na drugi jest częściowe i zmusza do dalszego ruchu w górę. Triola wytwarza falę stojącą 3-fazową i zatrzymuje ruch na centrum melodycznym, ale wskutek działania czynnika harmonicznego napięcia nie wyzwala. Wstęp jest przykładem działania tego prawa harmonicznego, które mówi, że nigdy przewrót akordu najbardziej nawet konsonansowego, jakim jest akord toniczny w danej tonacji, nie jest absolutnym konsonansem i zawiera pewien potencjał dysonansu, gdyż zawiera nie wyładowane całkowicie napięcie. Gdybyśmy więc chcieli pojmować ten wstęp w F-dur, usiłowali „ratować" tu tę tonację, sztucznie zupełnie przyjmując dla dźwięku h interpretację, że jest on lidyjską kwartą, nie osiągniemy rezultatu, gdyż nie wytłumaczymy napięcia tego sekstowego przewrotu akordu F-dur, na którym zatrzymuje się wstęp.

Dzięki temu, niezależnie od tego, jakie są dalsze „losy" tego napięcia w końcówce wstępu i w rozwinięciu okresu A, musimy przyjąć interpretację, że mamy tu a-moll. Chopin dowiódł przez ten wstęp, że napięcie mollowej toniki z sekstą zamiast kwinty jest mniejsze od napięcia sekstowego przewrotu durowej toniki i prędzej może być nawet punktem względnego spoczynku, jak to jest w tym właśnie wypadku.

[1]) Triolą obiegnikową nazywam toczek, w którym melodycznym centrum jest drugi jego składnik; górną — gdy ruch toczka w górę, dolną — gdy ruch w dół.

Zorientujmy się jeszcze raz w zachodzącym tu czysto melodycznym zjawisku: mamy po tych rozważaniach taką interpretację melodii wstępu:




Dźwięki h i $d^1$ są to dwie różnokierunkowe siły napięcia w stosunku do centrum melodycznego $c^1$. Podnoszenie się fazy z $c^1$ na $d^1$ wzmaga napięcie jako wynik działania przeciw sile wstecznej. Powtarzanie faz kondensuje ten wysiłek. Tym gwałtowniejsze jest tedy ciążenie ku $c^1$ pod koniec 3. fazy; spadek jej podkreśla triola mordentowa na $d^2$. Gdzie i kiedy następuje rozładowanie napięcia $f^1$? Dopiero, i przy tym częściowo, w t. 8 utworu, już w okresie A. Zobaczymy poniżej w jakim stopniu przetrzymywane napięcie tego $f^1$ tam się wyzwala.

Okres A (5—20). 16-takt. Budowa: a-a'.

Gdyby nie fakt, że w t. 16 tego okresu (a 20 takcie tekstu), pojawia się wreszcie tonika a— „ad oculos", można by za jednostkę układu tej części Mazurka (od 5 do 36 taktu) przyjąć 8-takt. Mamy tu bowiem do czynienia z ornamentalnymi wariacjami 8-taktu. Nie biorąc pod uwagę działania czynnika wariacyjnego, który operuje jedynie w głosie górnym, w sopranie, różnica pomiędzy pierwszym i drugim 8-taktem, czyli poprzednikiem i następnikiem przy koncepcji 16-taktu, polega jedynie na tym, że poprzednik przedłuża dominantowe napięcie bez rozwiązania, przenosząc je na subdominantowe, a następnik je rozwiązuje.

Poprzednik a. Dwutakt pierwszy jest rozdrobnioną rytmicznie fazą czwartą fali stojącej wstępu, przerzuconą w górę i przekształconą przez motyw drugi, dodany, w dwutaktową frazę melodyczną. Dzięki zmienionej harmonizacji [1]) składniki motywu fali stojącej wstępu otrzymały inne znaczenie, gdyż nastąpił tu inny rozkład napięć. Zamiast jednego centrum $c^2$, powstały dwa $h^1$ i $d^2$, $c^2$ stało się zaś elementem wtórym, przejściowym. Motyw kompletuje spadek o kwartę w dół i skok o tercję w górę; gdyby nie przednutka $a^1$ do $c^2$, można by mówić wprost o dalszej fazie tejże trioli obiegnikowej (zobaczymy zaraz, że się znajdzie dowód i na to twierdzenie). Z porównania tej pierwszej „wariacji" [1]) z drugą i czwartą wypada, że ta faza trioli od $a^1$ do $c^2$ jest w nich (w t. 13 i 29) na drugiej ćwiartce, może więc motyw $a^1$-$a^1$ (przednutka) -$c^2$ jest wariantem, a triola wzorem? W drugiej frazie ta sama faza rozwija się dalej, aż do postaci pełnego motywu chopinowskiego (od $h^1$ do $g^2$). Ta druga triola ($e^2$-$f^2$-$g^2$) ma znów inny rozkład napięć: przejściową $e^2$ do $f^2$ i $g^2$ (oba dźwięki-składniki $D^7$!). Najważniejszym zjawiskiem dla dalszego rozwoju jest zakończenie tej drugiej frazy poprzez odbite jakby przez punktowanie rytmiczne $d^2$ na $e^2$. Tkwią w tej końcówce komórki organizacyjne dla fraz trzeciej i czwartej poprzednika: skoki od szczytowego $g^2$ o kwartę w dół, by znaleźć się o tercję! Dwa te motywy budują frazę trzecią i czwartą poprzednika. Ważniejszy jest motyw o tercję; pierwszy rozpoczyna chromatyczny sekwens w dół ($g^2$-$e^2$, $fis^2$-$dis^2$, $f^2$-$d^2$). Teraz rozpoczyna działać motyw o kwartę: przesuwa się jako zwykły sekwens o tercję w dół ($e^2$-$h^1$, $c^2$-$gis^1$!). Zastanawialiśmy się nad jednym „obliczem" motywu frazy pierwszej, absolutnym. Teraz pomówmy o jego roli jako czynnika rozwoju. Zawiera on w sobie właśnie nie tylko jako drugą fazę fali głównej zniekształconą triolę obiegnikową, ale i obydwa motywy: kwarty w dół i tercję (odwróconą), na co wskazuje tak silnie przednutka.

Ten niezmiernie kunsztowny melodycznie pomysł uzupełnił Chopin harmonizacją, nie tylko godną jego głębi, ale może nawet przewyższającą go swą epokową dla rozwoju form harmonicznych wartością i znaczeniem. W ślad sekwensu melodycznego chromatycznego, powstał sekwens harmoniczny. Wzorem jego jest połączenie: $D^7$-III w dur. Nadając temu III stopniowi, jako wyznacznikowi T, znaczenie S—, otrzymujemy modul do tonacji o półton niższej! W ten sposób możemy ten wzór przesuwać chromatycznie dowolną ilość razy, jeśli

[1]) We wstępie nie ma następstwa $\frac{S^{-}}{5}$—$T^{-\frac{6}{5}}$, jakie jest w t. 5—6, przedziela te akordy bowiem $\frac{S^{-6}}{5}$.

[1]) Biorę w cudzysłów słowo „wariacja" dlatego, że technika Chopina w powtarzaniu w tym Mazurku 8-taktu z upiększeniami jest taka, że trudno niekiedy orzec, co jest wzorem, „tematem", a co „wariacją".

trzeba dla ułatwienia pisowni, stosując enharmoniczną zamianę. Oto obraz taktów 6—11:

t. 6; a:... $T^{-6>1}_{-5-}$)

t. 6— 8; C:... $S^{+}_{3}$–$D^{7}$–III

t. 8— 9; H:..... $S^{-}_{3}$–$D^{7}$–III

t. 9—10; B:..... enh. $S^{-}_{3}$–$D^{7}$–III (koniec sekwensu)

t. 10—12; a:..... $S^{-}_{3}$–$D^{7}$.....

Toż samo w t. 18—20; a:... $S^{-}_{3}$–$D^{7}$–$T^{-}$.

Ponieważ każde następne powtórzenie 8-taktu ma ten sam plan harmoniczny [2]), przeto, zanim przejdziemy do omówienia czynnika wariacyjnego, zauważmy, że w poprzednikach powtarzanych okresów interesuje połączenie końcowych $D^7$ z następnikami. Dokonane jest to prosto: $D^7$ w pozycji tercji wchodzi na $S^{-}_{5}$ ruchem przeciwnym górnych głosów w stosunku do basu. Powstają charakterystyczne dla tego rodzaju połączeń równoległe trytony (kwarty zwiększone). U Chopina złagodzenie powstaje dzięki temu, że naprzód idzie w górę sopran i w dół bas, a później przyłączają się do nich dwa pozostałe głosy.

Zarówno technika wariacyjna jak i zdobnictwo tego Mazurka stały się przedmiotem badań Wójcikówny w jej „Melodyce“ [3]). Osiągnięte tam rezultaty i objaśnienia, słuszne i trafne w zasadzie, możemy tu uzupełnić w pewnych szczegółach, stosując nieco odmienną metodę badania zjawisk melodycznych i zdobnictwa. Okres A powtarza się 4 razy, za każdym razem ze zmianami w pewnych taktach okresu. Są to takty 3, 9, 10—11, 15. Ponieważ jednak następnik okresu nie jest dosłownym powtórzeniem poprzednika, ale zawiera także wariacyjne

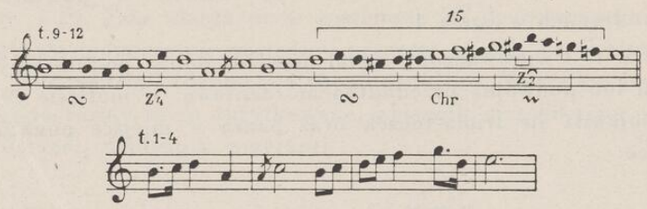
[1]) Wobec braku czcionki na przekreślanie tego składnika akordu, który jest w danym akordzie opuszczony, oznaczenie $T^{-6}_{-5-}$ mówi, że kwinta w akordzie tonicznym mollowym z małą sekstą jest opuszczona. Wszędzie znak —x— przy symbolu funkcji wskazuje na opuszczenie składnika x w wyznaczniku danej funkcji.

[2]) Jedynie przy zbaczaniu z a do C występuje jako modul albo akord $f^{+}_{3>}$ (w t. 6, 14, 22, 46, 94), albo akord $f^{-}_{3>}$ (w t. 30, 54, 102).

[3]) Wójcikówna: 164, 214 oraz art. „Wariacje i technika wariacyjna Chopina“, Kwartalnik Muzyczny. XII—XIII str. 388, 390.



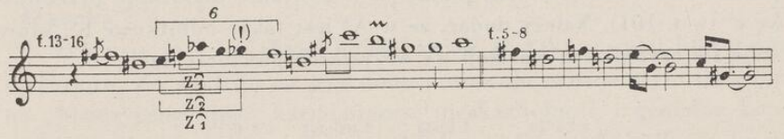
przemiany w niektórych taktach, przeto rozważmy je przede wszystkim. Zdanie trzecie przedstawia wariację pierwszego:




NB. Melodia podstawowa oznaczona półnutami.

Widzimy, że dźwięk $h^1$ został ozdobiony obiegnikiem górnym, $d^2$ — zamiennikiem $Z^{\frown}_{4}$, a dalej tenże dźwięk $d^2$ został ozdobiony obiegnikiem górnym, dźwięki $e^2$ i $f^2$ włączone do toczka chromatyzowanego, $g^2$ ma mordent górny, którego składnik $a^2$ jest ozdobiony (piętrowo) zamiennikiem $Z^{\frown}_{2}$ ; $e^2$ zamiast zamiennej dolnej ma zamienną górną $f^2$.

Zdanie czwarte w stosunku do drugiego wprowadza takie warianty:

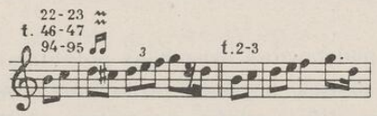



Składnik 1. $fis^1$ motywu tercji t. 5 stał się przednutką, drugą tercję poprzedza zdobnicza sekstola, przedstawiająca niezwykły ustrój melizmatyczny. Składa się na to podwójny zamiennik do $f^2$ ($e^2$-$g^2$-$ges^2$! pisownia przez $fis^2$ jest błędem, w żadnej interpretacji nie może być tu $fis^2$: ani w sensie harmonicznym na tle połączenia $f^7$-$d^-$, ani w sensie melodycznym, skoro podstawową melodią jest $f^2$-$d^2$ i to zdobioną „ante“ a nie „post“). Pierwsze $f^2$ w tym takcie jest elementem zdobniczym (nie głównym), a więc $Z^{\frown}_{2-1}$, wewnątrz którego usadowił się $Z^{\frown}_{1}$ do $g^2$. Wreszcie końcówka okresu różni się od końcówki poprzednika w tym, że rozwija nowy motyw (pozornie) — $c^3$-$h^2$-$gis^2$-$a^2$. Pochodzi on z motywów t. 7—8: skok na $c^3$ z przednutki $gis^2$ jest odwróconym motywem t. 8, a tercja $h^2$-$gis^2$ — to melodyczne centra t. 7 i 8. Przerzut w dół końcówki $gis^1$-$a^1$, mazurkowa grupa rytmiczna i na-

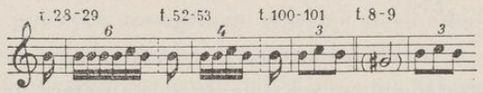
silenie dźwięku $h^2$ mordentem, nadały tej końcówce postać powiewną, pełną wdzięku i charakteru.

Rozpatrzmy teraz warianty, wprowadzone w powtórzeniach okresu. Jest ich w ogóle 4:

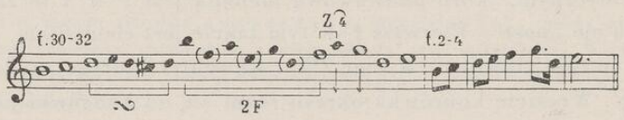
1) w t. 3 wprowadzony został mordent dolny, podkreślony mordentem lub podwójną przednutką mordentową; w motywie rytmicznym pojawiła się triola-toczek oraz pauza w miejsce punktu przy ćwiartce:




2) w t. 9 na pierwszej ćwiartce triola mordentowa otrzymuje przed sobą albo triolę-vibrato, zamienia się więc w sekstolę (t. 29), albo poprzedza ją $h^1$, staje się więc kwartolą (t. 53). W obu wypadkach z poprzedzającego taktu, jako odbitka, przyłącza się do niej szesnastka tak, że praktycznie mówiąc w wykonaniu grupy te zamieniają się w septolę, wzgl. kwintolę. Grupa trzeciej ćwiartki tego taktu, triola punktowana albo traci ten punkt (w t. 29), albo otrzymuje przednutkę $c^2$ (w t. 101). Należy dodać, że w $A^4$ jest także odbitkowe $h^1$, które staje się czynnikiem wariacji we wszystkich powtórzeniach:



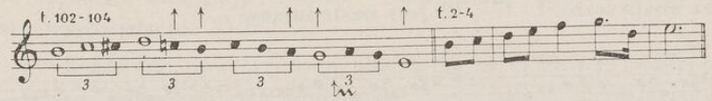

3) wyżej omówiona fioritura w t. 10—11 ulega następującym przemianom, które należy rozważyć na tle t. 2—4:




Największe zainteresowanie budzi tu fragment, który zakreśliłem jako 2F. Jest to przeplatana fala, taka sama jaka tworzy całą prawie strukturę melodyczną w Etiudzie a op. 25 nr 11. „Górą" płynie fala



$h^2$-$a^2$-$g^2$-$f^2$, zaczerpnięta z fioritury t. 11 okresu, „dołem" przepływa fala z d o b i ą c a tę górną, wplatająca się w nią i oddalona o kwartę [1]). W dolnej fali pojawiają się składniki melodii wzoru głównego ($e^2$ i $f^2$). Fala włącza się w zamiennik $Z^{\frown}_{4}$ do następnego składnika $g^2$, ale jednocześnie następuje przerzut w dół. Ta fioritura jest jakby „ekstraktem" zdobnictwa chopinowskiego. Wszystkie jego najważniejsze formy są tu zużytkowane: obiegnik, przenikające się fale (przeplatane), zamiennik, przerzut!




Ten wariant fioritury, rytmicznie złożony z triol, zorganizowały przerzuty. Triol jest 4: chromatyzowana, dwa toczki-triole, triola mordentowa. Przerzuty przekształciły je w zygzakowate zwroty (triola chromatyzowana poprzedza także fiorituręw t. 54):

4) w końcowym dwutakcie okresu (t. 15—16) tylko w ostatnim jego powtórzeniu w t. 107 pojawia się wariant. Nad motywem ukazuje się mazurkowa grupa na dźwięku $e^3$ oparta, brzmiąca jak dźwięk „dzwonka".

O k r e s A — to chyba najciekawszy 16-takt w całej literaturze mazurków. Ze względu na jego rolę w rozwoju ornamentyki Chopina, na „historyczny" plan harmoniczny, nieskazitelność i genialną konsekwencję każdego szczegółu, arcydzieło to panuje nie tylko w twórczości Chopina, ale jako chopinowskie „przysłowie" muzyczne, zawiera „mądrość" romantycznego „narodu muzycznego" całego XIX stulecia.

O k r e s B (37—44). 8-takt. Tonacja c (C). Budowa: a-a′-a″-b.

Jak gdyby dla rozwiania wszelkich wątpliwości tonacyjnych kompozytor oparł ten okres na D w a, tworząc dominantowy pedał na E i oscylując pomiędzy moll i dur. Pedałowa nuta występująca na drugiej i trzeciej ćwiartce dwutaktów a, a′ i a″ przerywana jest sekstami, tworzącymi obiegniki górne wokół H i gis. Melodia sopranu, skupiona

[1]) W Etiudzie a-moll płyną dwie fale: „górą" płynie fala chromatyzowana, „dołem"... fala przenośna akordowa i przeplatają się wzajemnie w jedną nierozerwalną całość.

wokół ruchu tercji $e^2$-$c^2$-$a^1$, $e^2$-$cis^2$-$dis^2$, $e^2$-$c^2$-$a^1$ potrąca o $c^2$, ale powraca do $a^1$. Jest ornamentalnie, dzięki podwójnym zamiennikom i trioli mordentowej rozwinięta w zwroty, w których górują $dis^2$ i $d^2$, słuchowo wytwarzające chromatyzowane toczki, nie będące jednak w tych warunkach głównymi centrami melodycznymi. Przerzuty są ważne, nie tylko jako charakterystyczny szczegół dla tego okresu, ale i dlatego, że rozbudowują kodę. Cząstkowy motyw rytmiczny t. 41



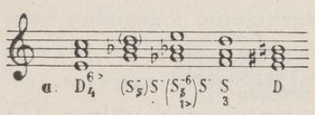
jest związany genetycznie z motywami t. 11 i 12 okresu A. Obraz analityczny t. 37—42 jest następujący:



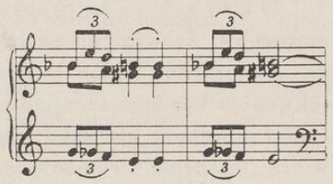

Dwutakt b (43—44) nasuwa w tej pisowni, w jakiej jest podany w wydaniach Mazurków, trudności w interpretacji harmonicznej. Następstwo akordów $fis^1$-$b^1$-$e^2$ i $f^1$-$a^1$-$d^2$ przed $e^+$ jest niezrozumiałe. Należy napisać zamiast $fis^1$ $ges^1$, a wtedy zobaczymy, że jest to:

w a: $(S^{-}_{-5})S^{-}\dots(S^{-6}_{-5}{}_{1>})S^{-}\dots S^{-}_{3}\dots D$

w schemacie harmonicznym t. 42—44:



w poprawionej pisowni:



O k r e s $C^1$-$C^2$ (61—92). 16-takty. Tonacja A. Budowa: a-b-a-b'.

Z d a n i e a. Dwukrotnie powtórzony wycinek motywu chopinowskiego w dół z tercją pomiędzy składnikami 3. i 5. i przednutką podwójną pod postacią toczka, zdobiącą 6. składnik. W alcie motyw wahadłowy z centrum $cis^1$, wychylenia-sekundy. Całość oparta na kwintach A-e. Harmonizacja: T.

Z d a n i e b. Motyw chopinowski pełny w górę, rozszerzony do oktawy chromatyzowanym toczkiem. Melodia opada od kulminacji $e^2$ przez $cis^2$ do $h^1$. Dźwięki te zdobią zamienniki $Z^{\smile}_{2}$ i $Z^{\frown}_{1}$. Alt dzieli się na głosy i „grubieje" do trójgłosu $d^1$-$e^1$-$gis^1$, w basie przybywa do

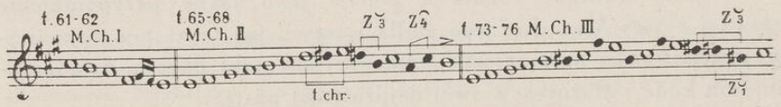


kwinty A-e jako podwójnej nuty pedałowej tonicznej, brzmiącej przez cały okres, kwinta dominantowa e-h, wytwarzając potrójną nutę pedałową. W końcówce w alcie zamiennik $Z^{\frown}_{3}$.

Z d a n i e b'. Następuje dalszy rozwój rozszerzonego motywu chopinowskiego. Jego kulminację $e^2$ opisuje zamienna $fis^2$, a 6. składnik — $h^1$, względnie podwójny zamiennik $Z^{\smile}_{3}$ .. Jest to (w t. 73—75) główny motyw Ballady As-dur, różniący się jedynie alterowaniem $h^1$ na $his^1$ (w przejściu), czego w Balladzie nie ma; w tymże punkcie melodii Mazurka następuje chwilowe rozwiązanie napięcia pedałowego przez wprowadzenie $T$-$T^6$.

W końcówce powtórzonego okresu C, w t. 91—92 rozszerzony do oktawy pełny motyw chopinowski dochodzi do $f^2$ (zamiast $fis^2$), tworząc $D^{9>}$ na tonice A. Kulminację tę zdobią $Z^{\frown}_{3}$ . Pedałowe kwinty giną, powstają oktawy: przyłącza się w alcie półnuta $f^1$, która przetrzymana przez 3 następne takty, już okresu $A^4$, wchodzi w ten okres jako wewnętrzna nuta stała. Efekt silny i piękny, o ile zmiana harmonii z $D^{9>}$ na $S^{-6}$ zostanie dobrze chwycona pedałem. W kontraście do pastelowych konturów okresu A i jego bujnej ornamentyki, okresy C są obrazami niezbyt szybkiego kujawiakowego ruchu tanecznego i „wypukłych" linii dynamicznych do ff w końcówce.

Dla orientacji w przebiegu melodii podaję jej analityczny obraz:




K o d a (109—128). 20-takt. Tonacja a. Budowa: a-a'-b.

Pedał toniczny A przez cały okres, po 16 uderzeniu rozwiewający się. Na jego tle rozwija się sekwens harmoniczny o wzorze 2-taktowym $VII^{-7}$–$VII^{-7}_{3>}$ . Schemat ten obejmuje tylko 4-takt a. Mamy tu:

w e: $VII^{-7}$ (dis–fis–a–c)...$VII^{-7}_{3>}$ (dis–f–a–c)

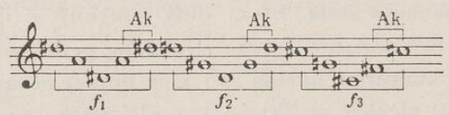
w a: ..... $S^{-7}_{1<}\dots VII^{-7}\dots VII^{-7}_{3>}$ (gis–b–d–f)

w d: ..... $S^{-7}_{1<}\dots VII^{-7}$ (cis–e–g–b)

Ale ten akord $VII^{-7}$ w d nie ulega już alteracji tercji. Sekwens o wzorze wskazanym zostaje przerwany. Prowadzi on na akord $VII^{-7}$

w g (fis-a-c-es), a po nim następuje (w t. 115) akord $S^{-6}$ (niepełny, bez prymy!) [1]). Jak zrozumieć to następstwo? Szczególność tego połączenia polega jeszcze na silnym „ukośnym" brzmieniu w melodii (skok o oktawę zmniejszoną z $cis^1$ na $c^2$, które jednak usprawiedliwia prawo przerzutu). Jest to analogiczne połączenie do omówionego wyżej w końcówce okresu B. W akordzie $VII^{-7}$ w g (fis-a-c-es) fis ulega enharmonicznej przemianie na ges, a tak pojęty akord jako $(S^{-6>}_{1>})S^-$ w a przechodzi nie na $S^{-7}$ (jak znakuje Bronarski), ale na $S^{-6}_{-1}$ w a i dalej na $T^-$.

O melodycznej strukturze kody decyduje w 6 powtarzanych taktach (109—114 i 117—122) całkowicie czynnik harmoniczny. Jej motywy melodyczne, to drobne powrotne fale (dis-a-dis, d-gis-d, cis-a-c!) przez przerzuty rozwinięte do zasięgu oktawy (czystej i zmniejszonej!). W tym rozwinięciu ruchy wstępujące fal zamarły w akordach:




NB. Ak — oznacza, że zakreślone dźwięki fazy skupiły się w akord.

Ostatni dwutakt zdania a podaje jako jakby przypomnienie głównej cytaty Mazurka, jego godła i treści, już teraz bez najmniejszej niepewności harmonicznej, pierwszy dwutakt okresu A. Pieczętuje on kodę i Mazurek w swej najprostszej postaci.

Przy powtarzaniu zdania a pojawiają się przednutki $a^2$, skaczące o duodecymę zmniejszoną ($dis^1$), czystą ($d^1$) i tercdecymę małą ($cis^1$). Nasuwa się interpretacja ich roli w analogii do trzech $e^3$ w końcówce okresu $A^4$ (t. 107). To nie są wirtuozowskie upiększenia! Podobnie

[1]) W nutowym schemacie Bronarskiego, podanym na str. 244, akord taktu 114 zaliczony jest do S w a jako akord 4-ty schematu. Ale jako akord 4a podany jest akord, moim zdaniem nie istniejący w tekście t. 115. Nie ma tu akordu d-f-a-c, gdyż pojawiające się na drugiej ósemce tego taktu $c^2$ jest dźwiękiem przejściowym w obiegnikowym toczku głównego motywu Mazurka. To $c^2$ jest, jak mówiłem wyżej, centrem melodycznym struktury melodycznej motywu, lecz harmonicznie nie ma żadnego znaczenia.



jak tam podkreślają „dominantowe fine" okresu i „przenoszą" melodię o tercdecymę w dół, tak i tutaj te zdobnicze przednutki mają własny sens melodyczny. Razem z nutą pedałową głoszą „tonikowe" zakończenie okresu, zbliżające się na tle „straszliwych" jeszcze zmagań się harmonicznego sekwensu! [1])

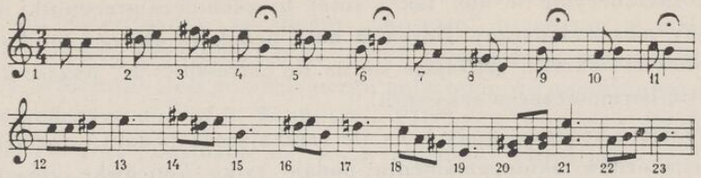
Zdanie końcowe kody b na tle zanikającego pedału i rozluźnionych akordów akompaniamentu podaje tylko końcówkę głównego motywu: tylko już $a^1$-$c^2$, $c^2$-$a^1$. To $a^1$ — zostaje i wydłuża się do $\circ$". Na jego tle, gdy wszystko się już „skończyło", co w odniesieniu do tej toniki rozwijało się w utworze, tak często zamaskowane i od niej odległe — powraca wstęp. Przypomina o tym, że harmoniczne pojęcie toniki w tonacji a-moll jest szersze od akordu a-moll, podkłada temu a inny jego wyznacznik, akord F-dur. I na nim kończy. Wybrzmieć ma na tej fermacie, w tym akordzie sekstowego przewrotu F-dur jako ostatni dźwięk melodii, na który wprowadza triola, dźwięk $c^1$. To ta właśnie chopinowska tercja toniki, która jest cechą jego stylu, „alfą i omegą" jego harmonicznego myślenia, szczytowym punktem jego „chopinowskiego" motywu.

Na zakończenie analizy rozważmy wzory, jakie dla tego Mazurka znalazła Windakiewiczowa w muzyce ludowej polskiej; mówi (l. c. 38), że Mazurek „cały osnuty jak fantazja na temat pieśni weselnej »A w niedzielę«" [2]).

[1]) Niechajże wykonawcy nie uciekają z tych przednutek „jak najprędzej", byle trafić szczęśliwie na główne dźwięki melodii i tymi skokami „zasłużyć się" słuchaczowi. Niechaj mu ten fragment podadzą tak, by usłyszał i zrozumiał ten, coraz to powolniej brzmiący, „ostatni już dzwonek" przemijającego utworu.

[2]) Jakaś nieszczęsna „tradycja" nazwała ten Mazurek „żydkiem" (!). Rozkoszuje się tym „żydkiem" Jachimecki („Chopin" — 54), widzi, że „w istocie pojawiają się w nim pewne zwroty, którymi Chopin mógł chcieć odmalować niearyjskiego mieszkańca ziem polskich", wyszukuje nawet „mimo woli Judentanz Hansa Neusiedlera z tabulatury lutniowej z r. 1544" (której Chopin już w żadnym wypadku nie mógł znać — bo nie był muzykologiem), martwi się, że „pomimo ogromnej plastyczności tematów Mazurka a-moll i uderzającego sarmackiego ducha części środkowej nie ma Hugo Leichtentritt pewności, co w nim należy do polskiego chłopa, a co do „żydka" (l. c.). Jakże wdzięczna byłaby nauka prof. Jachimeckiemu, gdyby odszukał i dowiódł jak się to stało, że ten Mazurek Chopina to — „owoc także obserwacji życia w karczmie z nieodłącznym dla niego żydem"... i podał, mając tę pewność, te „sarmackie" i te „żydowskie" elementy w tym Mazurku!

O. K. Mazowsze I nr 117:



Z materiału motywicznego, zawartego w tym przykładzie ludowym, najbardziej przekonywają fragmenty: t. 3 motyw tercji, który mógł służyć Chopinowi wzorem dla melodycznego, chromatyzowanego postępu taktów 9—10 Mazurka; pochody dis-d t. 5—6 i 16—17. Wzór ludowy zawiera motyw chopinowski w wycinkach t. 7—8 i 16—17 (analogia z Mazurkiem 19 jeszcze bardziej oczywista!). Toczki t. 10—11 i 22—23 mogły, wywołane we wspomnieniu tej melodii, którą możemy przypuszczać, że Chopin z n a ł jako śpiewaną na Mazowszu, rozwinąć się w Mazurku w fazy takiego samego toczka, przesuwanego progresyjnie. Podana tamże przez Windakiewiczową chromatyczna odmianka tejże pieśni, jako toczek chromatyzowany od dis do a i porównywana z fiorituą t. 18, nie przekonywa, gdyż ozdobnik chopinowski jest nieporównanie bardziej skomplikowany (por. wyżej). Ale jako sama myśl wprowadzenia melizmatyki chromatyzowanej m o ż e mieć swój wzór i w tym fragmencie pieśni ludowej.

Jeżeli według pewnego planu wykonywania tych analiz zwykłem zamykać je jakimś uogólniającym orzeczeniem czy to co do stanowiska danego Mazurka wśród pozostałych, czy też ogólniejszej natury na tle całej twórczości Chopina, to wobec tego Mazurka nasunąć się musi jedno tylko określenie. W całości i w każdym szczególe niezapomniane nigdy, skończone, niezmienne w swej wartości i znaczeniu — arcydzieło!

## 14

## MAZUREK g-moll op. 24 nr 1

Powstał przed r. 1831. Wydany w listopadzie 1835 r. w Lipsku u Breitkopfa i Härtla [1]). Cały op. 24 poświęcony: à M[r] le Comte de Perthuis.

[1]) Karasowski II str. 266; Jachimecki str. 54; Bronarski „Kw. Muz." 1931, zesz. XII—XIII str. 401 w. 36; Huneker str. 271.



Taktów drukowanych 65, wykonywanych 96.
Układ formalny:

Część I:

:‖ (1—16) $A^{1,2}$: t. 16 tonacja g
(17—32) $B^{1,2}$: t. 16 „ B
t. 64

Część II:

(34—49) C : t. 16 tonacja Es (nagła modulacja do g)
t. 80

Część III:

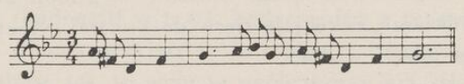
(50—65) $A^3$ : t. 16 tonacja g
t. 96

C z ę ś ć I

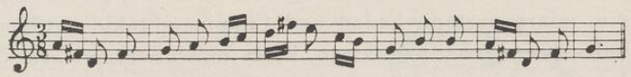
O k r e s A (1—16). 16-takt. Tonacja g. Budowa: a-a′-a-a′.

Z d a n i e a. Nieomal dosłowne zużytkowanie przez Chopina melodii ludowej w strukturze melodycznej tego zdania stwierdziła Windakiewiczowa [1]), cytując następujące dwa przykłady z Kolberga:

O. K. Pieśni ludu nr 313. Piosenka od Czerska:

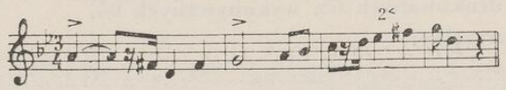


O. K. Lud. IV nr 451:



Rozwój linii melodycznej w górę, zawarty w przykładzie drugim, przejął Chopin do swego ukształtowania zdania, rozpoczynając je dosłownie frazą pierwszą, w drugiej zaś wprowadził zwykłą harmoniczną gamę g-moll z podwyższonym VII stopniem i rozziewem zwiększonej sekundy. Powstała jedna z piękniejszych, gamowych, mazurkowych melodii, o zasięgu undecymy $d^1$–$g^2$:

[1]) Windakiewiczowa, str. 26 i 39.



Pierwszą frazę wyprzedziła odbitka (pozorna, o charakterze zwykłego „namysłu", gdyż zdania a′ już jej nie mają), a proste opracowanie harmoniczne: $D^7$-T–-S–..–$^6$-T– zostało urozmaicone drobnym polifonizowaniem: motyw altu $g^1$-$a^1$-$b^1$ w takcie 3 i 4 jest imitacyjnym powtórzeniem motywu t. 2 w sopranie. Powstające dzięki tej imitacji równoległe seksty w t. 3—4 stają się, jak zobaczymy poniżej, jedną z cech struktury Mazurka w ogóle.

Z d a n i e a′. Fraza pierwsza bez zmiany. Fraza druga, wychodząc z osiągniętego skokiem kwinty punktu kulminacyjnego już niższego ($d^2$), w zasięgu zmniejszonym tu do oktawy ($d^1$-$d^2$), zmienia kierunek i opada, wprowadzając lidyjską kwartę $cis^2$, a w konsekwencji nowy rozziew zwiększonej sekundy $cis^2$-$b^1$. Zauważmy, że odcinki melodii zdania a i a′ we frazach drugich są ścisłym odwróceniem:

$d^2$–$es^2$–$fis^2$–$g^2$ (t. 3—4)
$^1/_2$ $1^1/_2$ $^1/_2$ ..... w górę
$d^2$–$cis^2$–$b^1$–$a^1$ (t. 6—7)
$^1/_2$ $1^1/_2$ $^1/_2$ ..... w dół

Od centralnego $d^2$, będącego słusznie w g-moll głównym melodycznym „ośrodkiem", rozwijają się w doskonałej symetrii dwa motywy kwartowe w górę i w dół.

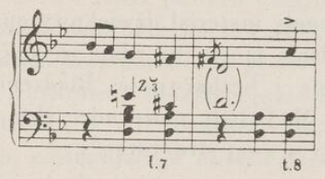
Fakt ten, mogący uchodzić za błahy lub wypadkowy, jest jednak decydującym dla niezwykłej płynności i uroku całej konstrukcji melodycznej Mazurka; nie zestarzały się, lecz w y j a ś n i a j ą s i ę t y l k o w miarę postępu badań nad Chopinem takie entuzjastyczne wypowiedzi, jak np. Kleczyńskiego, który mówi o tym Mazurku: „Jakiż cudowny prostotą poemat stanowi Mazurek g-moll z charakterystyczną gamą (cytuje t. 15—16). Dziś po tylu latach nie tylko nie dostrzegamy najmniejszej pomyłki w tej chopinowskiej charakterystyce, ale coraz mnożące się zbiory pieśni ludowych tym więcej każą nam się zachwycać nad cudowną intuicją geniuszu, która z tak fotograficzną wiernością odwzorować umiała". Słowa Kleczyńskiego mówią i dzisiaj prawdę!

Końcówkę fraz drugich tworzy motyw $g^1$-$fis^1$-$d^1$, który staje się elementem rozwoju zdania C, będąc jednocześnie jedną z głównych

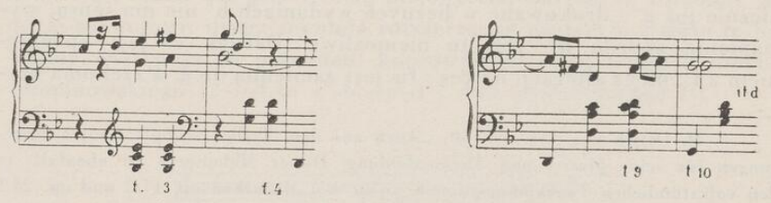


„komórek" melodycznych ludowej muzyki polskiej. W jego harmonizacji pojawia się w alcie $Z_3^{\smile}$ ($e^1$-$cis^1$), nadający harmonizacji pewien specjalny „brzmieniowy" charakter. Zwracam uwagę, że zamiennik ten jest utworem melodycznym, nie harmonicznym. Ponieważ fraza druga zawiesza się na dominancie, mamy tu harmonicznie $D_4^{6>}$—D (nie T—$^6$!), a zamiennik prowadzi na $d^2$, które jest jednocześnie w sopranie i alcie (energetycznie zasilone przednutką $fis^1$ jako że okres, jako zawieszony na D, wymaga dalszego ciągu).

W naukowym wydaniu Mazurków powinno to być uwidocznione tak:



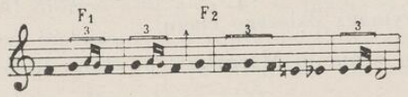

Drugie z d a n i e a (t. 9—12) przynosi drobną, lecz ważną zmianę: p o n a d główną melodią pojawia się w t. 9 odwrócony motyw altu t. 3—4: $b^1$-$a^1$-$g^1$. Tu uzupełnia końcówkę frazy pierwszej zdania, a niezależnie od dalszych powtórzeń pojawi się w tejże formie w ostatniej końcówce (kadencji) w t. 64, będąc jedną z typowych końcówek mazurkowych. Można przyjąć, że intonuje ją i krzyżuje się z sopranem alt, podobnie jak w alcie w ogóle pojawiają się polifonizujące zdanie motywy. Pisownia powinna być taka:




O k r e s B (17—32). 16-takt. Tonacja B. Budowa: a-a′-a-a″.

Przejście od końcówki A do B dokonuje się wprost z D ($d^+$) tonacji g-moll do $D^7$ ($f^7$) tonacji B-dur przez enharmoniczną zmianę $fis^1$ na $ges^1$ i poprowadzenie $ges^1$ na $f^1$, $d^1$ zaś na $es^1$ i $c^1$.

Z d a n i e a (17—20). Motyw melodyczny frazy pierwszej tworzy tryl, częściowo przerzutowy; wychylającą się górną sekundę zdobi triola mordentowa. Mamy tu tak częste u Chopina „piętrowo" ułożone zdobnictwo. Fraza druga wyprowadza z tego samego centrum melodycznego $f^2$, zdobionego trylem, chromatyzowany motyw o zasięgu małej tercji w dół.



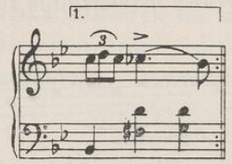

Cały ten tak szczupły materiał dźwiękowy oparty jest na jednym akordzie $f^7$. Tego rodzaju motywika zdaje się być czynnikiem, wprowadzającym monotonię i bezbarwność. Błądzenie po tych samych dźwiękach, jak mówi M. Ottich, może mieć charakter improwizatorski, mało zdecydowany w swej strukturze [1]).

Środkami, jakie urozmaicają zdanie, są: hemiole frazy pierwszej, zmiana położenia triol mordentowych w motywach cząstkowych frazy drugiej wobec pierwszej oraz podwajanie melodii sopranu równoległymi sekstami w tenorze frazy pierwszej, wytwarzające „gitarowe akordy": f-b-$es^1$-$g^1$ (por. Mazurek 43 zdania B).

Z d a n i e a' (21—24) obniża frazę drugą o tercję w sopranie, ale melodię główną, motyw chromatyzowany ($g^2$-$f^2$-$e^2$-$es^2$-$d^2$) przenosi do altu. Na specjalną uwagę zasługuje t. 32, końcówka modulująca wstecz do g-moll, a to wobec repetycji obu okresów A i B. Mamy tu do czynienia z kadencją $V^7$-VI w B-dur. C a ł y takt 32 jest harmonicznie już $g^-$: drukowane w licznych wydaniach $h^1$ nie ma sensu, wystąpienie akordu $h^-$ jest tu niemożliwe. Dźwięk $c^2$ jest opóźnieniem z $f^7$, ulega alteracji na $ces^2$: fis jest zamienną do g, a rzekoma czysta undecyma fis-$h^1$ jest podwójnie zmniejszoną duodecymą fis-$ces^2$. Pisownia taktu musi być taka:

[1]) M. Ottich l. c. str. 49—50: „Auch aus dem Triller schöpft Chopin Anregungen für seine Motiv- und Themenbildung. Dieser Melodietyp ist ebenfalls in den volkstümlichen Tanzkompositionen, so in den Mazurken op. 17/2 und op. 24/1 vertreten, jedoch enthalten Melodien, die den Triller zugrunde haben, im Gegensatz zu den periodenmässig klar gegliederten Doppelschlagsformen, vielmehr die Tendenz zu improvisatorischer Gestaltung. Aus dem charakteristischen Hin- und Herschwangen dieser „Manier" entnimmt Chopin ein feines Stimmungsmoment: allen Melodien, die sich aus ihr entwickeln, haftet der Eindruck einer tiefen Sehnsucht und Monotonie an".





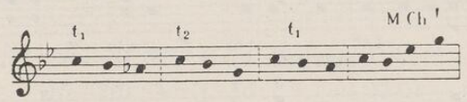

Jeśli wyeliminujemy elementy zdobnicze, możemy powiedzieć, że cała treść melodyczna okresu polega na chromatyzowanym motywie: $f^2$-$e^2$-$es^2$-$d^2$-$cis^2$-$c^2$-$ces^1$-$b^1$! Jakże potrafił Chopin ten elementarny motyw wyzyskać! Skromne polifonizowanie i przerzuty wytworzyły obraz o świetnej dźwięczności przy użyciu tak prostej harmonizacji jak D-T. Godne uwagi jest trzykrotnie dłuższe operowanie tu dominantą niż tonika. Druga końcówka (t. 33) rozwiązuje na tonikę $b^+$. Ulega ona w pierwszym takcie następującego okresu przekształceniu w $b^9$ ($D^9$) nowej tonacji: Es-dur, alterowanie więc $b^1$ na $h^1$ jest chromatyczną przejściową do nony akordu dominantowego w Es [1]).

C z ę ś ć II T r i o. Tonacja Es.

O k r e s C (34—49). Budowa: a-b-a-b.

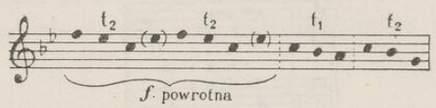
Z d a n i e a (34—37).

Mówiliśmy uprzednio, że w zdaniu a okresu A pojawia się motyw toczka $g^1$-$a^1$-$b^1$, który ulega odwróceniu (w t. 9—10) i odgrywa rolę ostatniej końcówki w końcowej kadencji Mazurka. Toczek ten, również jako końcówka zdania, pojawia się i w okresie B (t. 24—25), jako $a^1$-$g^1$-$f^1$. Toczek ten jest treścią melodyczną okresu C. Poddany jest tutaj rozwojowi: druga sekunda rozszerza się do tercji, a dwie te jego formy występują na przemian: końcówka przynosi wycinek motywu chopinowskiego (2-1-4-6: $c^2$-$b^1$-$es^2$-$g^2$), bez przejściowego $f^2$!




[1]) Możliwa jest i inna interpretacja: to $h^1$ może być także uznane jako $ces^2$, a harmoniczne następstwo takie: $b^+$—$b^{9>}$—$b^9$ ; czyli następowanie akordu $D^9$ po $D^{9>}$ (oczywiście w Es-dur).

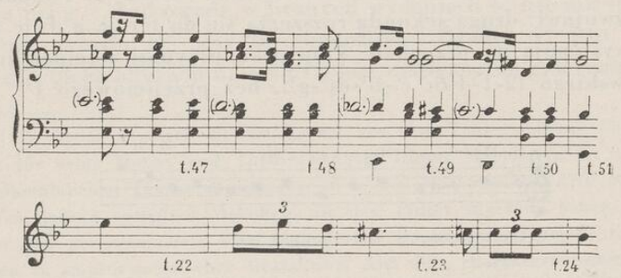
Zdanie b (38—41) kształtuje w swej frazie pierwszej z drugiej formy toczka wprost i w odwróceniu bardzo ciekawą dwufazową falę powrotną, w drugiej frazie ustawia obie formy toczka obok siebie:




Drugie zdanie a (42—45) wprowadza przednutki: pierwszą podniecającą skokiem septymy do powtórzenia zdania (t. 42) oraz drugą podwójną ($b^1$-$d^2$ do $c^2$ i jednocześnie z nią w alcie $g^1$ do $as^1$ — takt 44). Cytuje ją Wójcikówna [1]), ale nie zwraca uwagi na jej szczególną postać: jest to rzadki zamiennik $Z^{\frown}_{4}$.

Drugie zdanie b (46—49) w końcówce zawiera modulację z Es do g. Oparta na nucie pedałowej tonicznej es $D^7$ prowadzi na $es^7$ ($D^7$ wtrąconą do S), a ta ulega enharmonicznemu przekształceniu na cis-es-g-b, a więc na $S^{-7}_{1<}$ w g. Zwrócić należy uwagę na piękną formę akordu chopinowskiego na początku taktu oraz na dalszy rozwój kadencji do g: wystąpienie $S^{-6}_{1<}$ i na występujący w połączeniu tejże z $D^7$ w g skok w basie z es na D. Ale jeszcze coś innego charakteryzuje to przejście okresu C w okres A.

Harmonizacja jest prowadzona ściśle 5-głosowo. Jeśli potraktujemy podwajanie melodii w tercjach (inaczej niż w zdaniu A, gdzie melodię dwoją seksty) jako głosy dwóch sopranów, to w alcie snuje się w augmentacji, poczynając od t. 47 do t. 51, chromatyzowany motyw zdania a′ okresu B. Oto on:




[1]) Wójcikówna 49



Półnutami z punktem w nawiasach oznaczono w tym zestawieniu ten właśnie motyw, rozszerzony z 2 taktów do 5. Nie może być tu mowy o wypadkowości zjawiska. Mazurek ten zawdzięcza genialną istotnie jednolitość tej właśnie tematycznej pracy, jaką jest tak świadomie przepojony przez kompozytora!

Część III (50—65)

Powtarza okres A z niewielkimi zmianami: trzecie a w pierwszej frazie w porównaniu t. 58 z t. 9 otrzymuje w melodii upiększenie przez zamienną $cis^1$ do $d^1$, a toczek krzyżującego się z sopranem altu punktowany motyw rytmiczny. Czwarte a we frazie końcowej przekształca przez ornamentację swą diatonicznie opadającą melodię w zygzakowatą, choć z tegoż materiału dźwiękowego zbudowaną. Gubi się tu rozziew sekundy zw. cis-b. Na $d^2$ rozwija się typowy obiegnikowy motyw. Górny ze składowych jego mordentów otrzymuje jeszcze dodatkową ozdobę, podwójną przednutkę (zamiennik $Z^{\frown}_{2}$), a motyw skraca się do zasięgu kwinty. Toczek w swej głównej postaci zamyka, jak piękną klamrą, ten poemat mazurkowy, „chopinowski" w swej strukturze chyba do „szpiku kości" (!), jeden z najdroższych w skarbcu Mazurków.

15

## MAZUREK C-dur op. 24 nr 2

Powstał przed r. 1831.

Taktów drukowanych i wykonywanych 120.

Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 4) | $W^1$: | t. 4 | tonacja | C |
| (5—20) | $A^1$: | t. 16 | „ | C |
| (21—36) | $B^1$: | t. 16 | „ | F |
| (37—52) | $A^2$: | t. 16 | „ | C |
| (53—56) | $W^2$: | t. 4 | „ | C |
| | | t. 56 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (57—72) | C : | t. 16 | tonacja | As |
| (73—88) | D : | t. 16 | „ | es modulacja do C (przez a) |
| | | t. 88 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (89—104) | A$^{s}$: | t. 16 | tonacja | C |
| (105—120) | K : | t. 16 | „ | C |
| razem | | t. 120 | | |

Część I

Wstęp. Jeden z najoryginalniejszych wstępów w Mazurkach i w całej literaturze muzycznej. Składa się z dwu akordów T i D w C-dur w ścisłym 4-głosowym układzie. Jawne i celowo użyte równoległe kwinty w tenorze i basie pochodzą oczywiście z muzyki ludowej, jako element wielokrotnie przez Chopina zużytkowany. Szczególnością tego wstępu jest rozwinięcie tych dwu akordów w swym ciągłym następstwie w falę stojącą o 6 fazach, dwukierunkową, ale łańcuchowo wiązaną w jedną całość. Efekt czysto brzmieniowy i jako taki musi być tu traktowany. Przedstawia jedną z tych zagadek, których tyle utworzył Chopin na początku swoich utworów. Słuchając wstępu nic nie możemy powiedzieć, co może być dalej, prócz ustalenia tonacji C-dur i metrycznego układu 3-miarowego. Tym silniej kontrastuje z tym kamiennym spokojem przelewającej się fali tam i z powrotem wybuchający nagle pierwszy motyw mazurkowy okresu głównego.

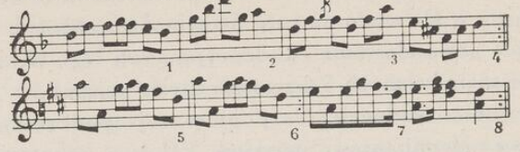
Okres A (5—20). 16-takt. Tonacja C-dur. Budowa: a-a-b-b.

Ustalenie materiału muzyki ludowej, zużytkowanego przez Chopina w tym Mazurku, omówienie niepewności tonacyjnej, harmonizacji i ozdób były już w literaturze chopinologicznej przedmiotem licznych badań: Windakiewiczowej [1]), Wójcikówny [2]) i Bronarskiego [3]). Słuszna uwaga Windakiewiczowej, że „Chopin komponując Mazurek ma jakby ciągle przytomną którąś piosenkę lub taniec ludowy“ poparta jest przez tę badaczkę odszukaniem następującej melodii u Kolberga:

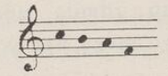
[1]) Windakiewiczowa: l. c. 12, 18, 22, 25, 36, 37, 38
[2]) Wójcikówna: l. c. 164—165, 169, 234, 280
[3]) Bronarski: l. c. 54, 57, 61, 274, 381



O.K. Lud. IV. 418. Od Oszęcina



Przez zestawienie t. 1, 5, 6 powyższego przykładu z t. 5 Mazurka można uważać ludowe pochodzenie układu rytmicznego odbitki głównego motywu Mazurka oraz występowania trioli mordentowej na drugiej ćwiartce taktu za dowiedzione. T. 5 tegoż przykładu zawiera także motyw melodyczny (bez ozdoby):

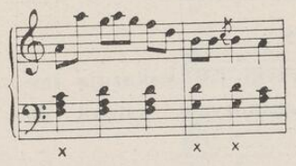


— który jest istotnie odbitką motywu Mazurka.

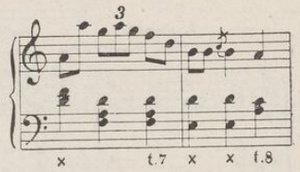
W przykładzie ludowym motyw jest w zwykłym D-dur jako V, IV, III, I stopień gamy, u Chopina występuje pod postacią lidyjskiego dur (c-h-a-f zamiast c-b-a-f, gdybyśmy chcieli go potraktować jako wycinek z gamy F). W następującym dalej przesunięciu o tercję w dół motyw ma postać V, IV, III, I w d-moll (t. 7).

Zdanie a (5—12).

Składa się z 2 powtarzających się 4-taktów, a każdy z nich z 2 fraz. Bronarski dowiódł (l. c.), że tonacyjnie mamy tu wahanie się pomiędzy C-dur a eolskim a-moll. Wszelką niepewność co do tonacyjnej przynależności okresu usuwa dopiero, jak zobaczymy, zdanie b. Mamy tu 2 frazy: pierwsza w C-dur przedstawia harmoniczny układ: VI.. IV.. VII.. I, ale można by tu także widzieć w a-moll następstwo: I.. VI.. II.. III. Druga fraza jest niedokładnym przesunięciem całej konstrukcji o tercję w dół. Ścisłe przesunięcie dałoby:



jest zaś:




NB. x — wskazują różnice w harmonizacji.

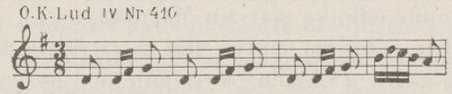
Zdaje się, że na tę zmianę wpłynęła jednolitość harmonicznej koncepcji obu fraz: mamy tu przecież zasadniczo układ S-D-T, za-

równo w C jak i w a. Słusznie wskazuje Bronarski (l. c. 61), że pominięcie w t. 8 gis w $D^7$ miało na celu utrzymanie eolskiego moll, przynajmniej przez „zawoalowanie" kadencyjnej roli tego akordu[1]). Przy tym układzie melodycznych i harmonicznych stosunków zdania, zupełnej niepewności kadencji frazy pierwszej (podkreślonej jeszcze przez s ł a b s z e dominantowe działanie VII st. i wyznaczenie T niepełnym, bez kwinty, akordem tonicznym w C-dur), przeniesienie frazy do a-moll o d d a l a od osiągnięcia ostatecznego C-dur i dlatego zdanie a nie ma samodzielności i musiało być związane w jeden okres 16-taktowy ze zdaniem b.

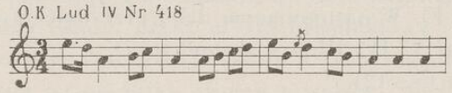
Z d a n i e b (13—20).

Strukturę ludową tego zdania udowadnia Windakiewiczowa przykładami, które częściowo mogą być istotnie jego wzorami:

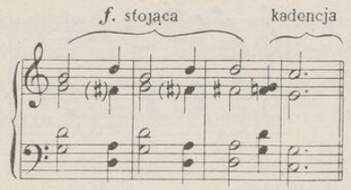
O.K.Lud IV Nr 416



O.K Lud IV Nr 418



Z pierwszego przykładu mógł Chopin wziąć jedynie k i e r u n e k powtarzającego się ruchu w górę, gdyż w zdaniu b odgrywa rolę w konstrukcji melodii toczek (nie motyw tercja-sekunda), z drugiego może pochodzić w z ó r „h o ł u p c o w y" (t. 4 przykładu — t. 16 Mazurka). W koncepcji tego zdania odegrał jednak główną rolę inny czynnik. Zrodziła się ona ze... wstępu! Wyłońmy z 4-taktu tego zdania elementy „falujących" akordów, a zobaczymy taki obraz:




Krzyżyki fis[1] wskazują ścisłą transpozycję wstępu do G-dur.

[1]) Niewątpliwie błędne jest występowanie przy tym w niektórych wydaniach w t. 5 w pierwszym akordzie, tak jak w następnych, w alcie $f^1$. Logicznie wskazany jest tu $e^1$, tak jak w t. 9, 37, 41 i nast. (Bronarski 61).

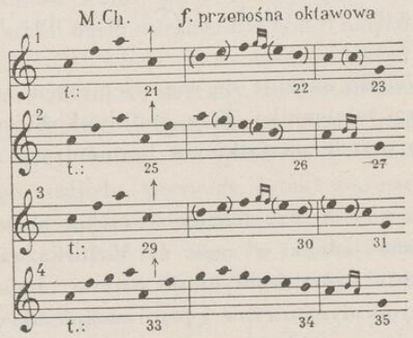


Chopin skonstruował więc zdanie 3+1 taktowe, stosując ludową budowę z hołupcem na końcu. Wypełnił ruch tercji sopranu wstępu toczkiem i powtórzył go trzykrotnie, za trzecim razem w odwróceniu. Połączył w falę stojącą akord dur z moll; dodał akordowi moll piąty głos, wytwarzając rodzaj nuty stałej w głosie środkowym (8 razy $d^1$). Wreszcie poprzedził toniczny „hołupiec" przez $D^7$, wprowadzając ulubiony swój chopinowski akord (seksta $e^2$ — skokiem).

Harmonizacja wypadła więc ostatecznie tak: D (poprzedzona akordem a-moll t. 12, który może być uważany za akord modulujący do C-dur, jako VI st.)..II..D..II..itd...II..$D^7_6$..T. Gdyby nie zakończenie zdania a w a-moll, można by zdanie b traktować w ogóle jako powtórzenie z wykazanymi zmianami wstępu, a wtedy i całość formalnego układu Mazurka pojmować jako formę cykliczną — z powtarzającym się jako refrenem — wstępem, tym bardziej, że i koda rozbudowuje wstęp w okres 16-taktowy.

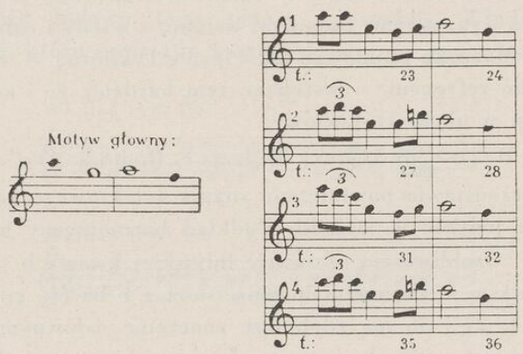
O k r e s B (21—36). 16-takt. Tonacja F. Budowa: $a'$-$a''$--$a'''$-$a''''$.

Okres przedstawia powtarzanie zdania 4-taktowego ze zmianami wariacyjnymi jedynie w melodii. Podkład harmoniczny niezmienny: T–$S^6_{1<}$–D–T. Osobliwością — użycie lidyjskiej kwarty h (zamiast b), przede wszystkim w akompaniamencie (skok z F na H), gdyż, jak zobaczymy, $h^2$ t. 27 i 35 ma zdobnicze znaczenie. Głównym motywem melodycznym jest wycinek motywu chopinowskiego, rozwijany kolorystycznie i wypełniany przejściowymi. Oto jego przemiany:




Jak widzimy motyw kwarta-tercja, czyli wycinek motywu chopinowskiego, składającego się zasadniczo z następstwa kwarta-sekunda-

sekunda, ulega tu przede wszystkim zawsze przeniesieniu o oktawę w górę, czyli tworzy falę przenośną oktawową. W postaci 1. zostaje wypełniony przejściowymi w górę i w dół, zaś punkt kulminacyjny ozdobiony jest triolą mordentową. Tworzy się piękna fala powrotna. W postaci 2. fala przenośna jest całkowita, ale przejściowe występują tylko na opadającym stoku fali powrotnej. Postać 3. nie różni się od 2. Wreszcie w postaci 4. mamy już całkowity motyw chopinowski przeniesiony oktawowo i na stoku wypełniony przejściowymi. Końcówki zdań (frazy drugie) przynoszą następujące warianty motywu głównego:




W postaci 1. jest to powtórzenie $c^3$ i toczek do $a^2$. W 2. triola mordentowa i zamiennik do $a^2$-$\nearrow\!\!\!

się lekki, powiewny ruch sopranowej fali. W powtórzeniach skok na ten hołupiec rozciąga się do nony as$^{2}$-ges$^{1}$. Ostatnie a przerzuca melodię t. 3 do basu, a drobna zmiana początkowego f na des pokazuje melodię w ulubionej przez Chopina formule figuracji: 1-5-8-10 (t. 70). Tonika as$^{+}$ (t. 72) ulega w następnym takcie przekształceniu na S$^{-6}$ w es-moll przez alterację c na ces i przyłączenie f i w tej tonacji występuje okres następny.

Okres D (73—88). 16-takt. Tonacja es. Budowa: a-a-a-a'.

Zdanie a. Ściśle 3-głosowe. Monotonna, o typie nuty stałej, melodia sopranu, z mordentowym odchyleniem w dół. Analogicznie mordentowemu odchyleniu sopranu odpowiada toczek w górę w alcie. Melodia tenoru o zasięgu nony przynosi ciekawą postać chopinowskiego motywu w dół (f$^{1}$-ces$^{1}$-b-as), w którym typowa kwarta ulega zwiększeniu. Fraza pierwsza powtarza tę kwartę, druga uzupełnia motyw figuracją akordu tonicznego (t. 76), względnie toczkiem w dół (t. 80). Drugie a przerzuca melodię jeszcze niżej, o oktawę, do basu. Tym ciekawiej kolorystycznie brzmią puste kwinty górnych głosów (t. 81 nast.).

Zdanie a' moduluje do C-dur przez a-moll. Z motywu zostaje tylko kwarta zwiększona, która w t. ostatnim (88) zmniejsza się do czystej; jest to alteracja kwinty w D$^{9>}$ w es-moll bez prymy, czyli d-fes-as-ces, ten akord ulega enharmonicznej zamianie na e-gis-h-d, a więc D$^{7}$ w a-moll; prowadzi ona do a$^{-}$, czyli na pierwszy akord okresu A.

Część III

Okres A (89—104) bez zmiany.

Koda (105—120). 16-takt. Tonacja C. Budowa: a-a'-b-b'.

Powiedzieliśmy wyżej, że wstęp przedstawia osobliwy przykład fali stojącej, łańcuchowo zbudowanej z faz przedstawiających dwa akordy w stosunku harmonicznym T-D. Chopin przenosi tę falę w zdaniu a o kwartę w górę, a więc składa ją z S-T; w zdaniu a' powtarza wstępny 4-takt bez zmiany. W zdaniu b pokazuje samą fazę, tworzącą falę stojącą, dwukrotnie, po czym rozwija falę do połowy (główna fala jest 5-fazowa, zaś wyżej wymieniona 2$^{1}/_{2}$-fazowa). Układ: S-T. Wreszcie w zdaniu b' toż samo dzieje się w układzie T-D. Fermatą na T w zwykłym układzie chopinowskim 1-5-8-10 kończy się ten wyjątkowy co do swego znaczenia Mazurek. Koda jest jakby laboratoryjnym przeglądem rodzenia się fali stojącej. Mamy ją tu in statu nascendi! Wszystkie inne fale stojące, rozsiane zwłaszcza w akompaniamentach utworów Chopina, jak chociażby fala w Impromptu-Fantaisie, Nokturnach i licznych innych przykładach, zdają się tu mieć swoją genezę [1]). Mazurek przedstawia inną jeszcze osobliwość. Rytmicznymi elementami jego konstrukcji są tylko: ćwiartka, ósemki, triola mordentowa. Nie występuje wcale mazurkowy główny element rytmiczny:  lub  . Akcentowania i przednutki podkreślają jednak jednoznacznie jego mazurkowość, nie budzącą żadnej wątpliwości.



## 16

## MAZUREK As-dur op. 24 nr 3 [2])

Taktów drukowanych 45, wykonywanych 79 (80).
Układ formalny: A$^{1}$-A$^{2}$-B$^{1}$-A$^{3}$-B$^{2}$-A$^{4}$-K

Część I:

:‖ (1—12, 13) A$^{1,2}$: t. 24 tonacja As

Część II:

:‖ (14—25) B$^{1}$ : t. 12 tonacja As — sekwencja — modulacja do C
(26—37) A$^{3}$ : t. 12 tonacja As
(14—25) B$^{2}$ : t. 12 „ As — sekwencja — modulacja do C

[1]) Por. moje „Szkice Chopinologiczne".

[2]) Rękopis tego Mazurka z datą: „22 Sept. Dresde 1835" z podpisem „F. Chopin" i dedykacją „à Mme Linde" znajduje się w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Wymiar rękopisu 28,6×23 cm. Reprodukowany w pracy Leopolda Binentala „Chopin w 120 rocznicę urodzin — Dokumenty i Pamiątki", Warszawa Nakład Drukarni Wł. Łazarskiego 1930 — jako reprodukcja 49. Zwraca tu uwagę oznaczenie przez Chopina tempa Mazurka jako „Lento". W wydaniu Gebethnera i Wolffa i innych podano szybsze tempo, jako „Moderato con anima"  = 126. Jak widać, należy Mazurka tego grać wolniej niż Moderato, według wskazówki samego Chopina.

Część III:

(39—45) K : t. 12 tonacja As-dur
:‖ (26—38) $A^4$ : t. 7 (8) tonacja As-dur
razem t. 79 (80)

Część I

Okres A (1—12, 13). 12-takt. Tonacja As. Budowa: a-a′-b--a′-b″-a″.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę tylko harmoniczny schemat tego 12-taktu:

D–T–D–T–S–$D^6_4$–D–T–S–$D^6_4$–D–T,

to wydać się może, że zarysowują się tu ze względu na stosunki harmoniczne wyraźne 3 czterotakty, przy czym trzeci jest powtórzeniem drugiego:

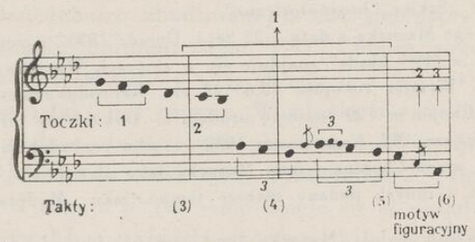
D–T–D–T S–$D^6_4$–D–T S–$D^6_4$–D–T.

Jednakże wystąpienie w t. 4 i 8 alterowanej kwinty w T, wiążące w nierozerwalną całość przez swe napięcie harmoniczne t. 4 z 5 (względnie t. 8 z 9), każe stwierdzić tu inny rozkład napięć i rozładowań harmonicznych i strukturę 12-taktu pojmować jako następujący układ:

D–T D–$T^{5<}$ S–$D_4$ D–$T^{5<}$–S–$D^6_4$ D–T.

Czy stosunki melodyczne korelują z takim ukształtowaniem harmonicznym?

Rozważmy: takty 1, 3 i 7 rozpoczyna ten sam toczek $g^1$-$f^1$-$es^1$, po którym następuje skok o septymę w górę na $des^2$. Ale w pierwszej frazie występuje dalej opisanie akordu tonicznego jego składnikami z dodatkiem zamiennej $f^2$, podczas gdy w pozostałych wypadkach mamy do czynienia z trzema toczkami opadającymi diatonicznie, co staje się tym zrozumialsze, gdy przeniesiemy melodię przerzutowo od owego $des^2$ w dół i przyjrzymy się jej uważnie.



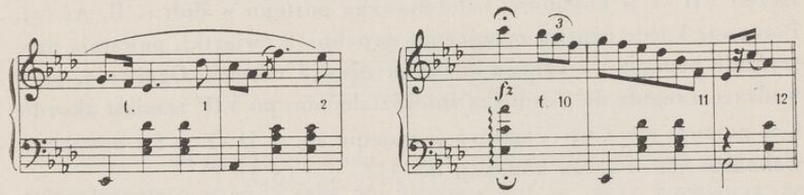

Uwaga: cyfry nad strzałkami oznaczają ilość oktaw w przerzucie.



Jednolitości i nierozerwalności tego 4-taktu dowodzi więc nie tylko struktura harmoniczna, ale i melodyczna. Zanim szczegółowo opracujemy poszczególne zdania, już możemy stwierdzić, że budowa tego 12-taktu jest: 2+4+4+2.

Frazy: a i a′ (1—2 i 11—12). Zestawiamy je ze sobą celowo, by okazać, że są one jedynie wariantami tej samej melodycznej treści:

Fraza a Fraza a′



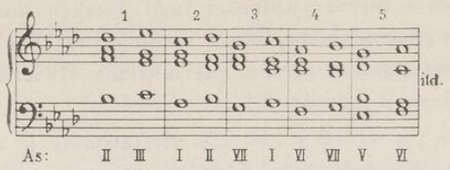

Do motywu, jaki tworzy się tu od $c^3$ do $es^2$ powrócimy jeszcze przy analizie kody, tymczasem widzimy, że materiał dźwiękowy składa się z tych samych: g-f-es-des-c-as-f-es w a, do których w a′ przyłącza się jeden tylko nowy dźwięk $b^1$. Występuje tu jedynie przestawienie: w a mamy $c^2$-$as^1$-$f^2$-$es^2$, zaś w a′ odwrotnie $f^1$-$es^1$-$c^2$-$as^1$. W a — przerzut, w a′ — brak przerzutu. Ukształtowanie rytmiczne różne, w a′ bowiem powstaje typowo „walcowa" postać (t. 11).

Zdania: b i b′ (3—6 i 7—10). Jedyną różnicę pomiędzy tymi zdaniami tworzy zasięg skoku figurującej tonikę końcówki fraz drugich tych zdań: przed zakończeniem napięcie tego skoku wzrasta z seksty do oktawy. Podkreślić trzeba dwa szczegóły harmonicznego opracowania: podwojenie toczka sopranu w tenorze sekstami (t. 3) oraz przedzielenie alterowanej kwinty toniki od jej rozwiązania (es-e-f t. 4—5) basowym Des. Chopinowi zależało tu niewątpliwie na pełnym, szerokim brzmieniu S, które by osłabło przy użyciu sekstowego przewrotu, na który alteracja basu prowadziła.

Okres B (14—25). 12-takt. Tonacja As ⟶ C. Sekwencja modulująca. Budowa: a-b (8+4).

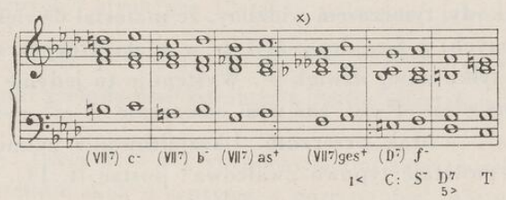
Zdanie a (14—21). 8-takt.

Występuje tu sekwencja harmoniczna o strukturze zasadniczej $VII^7$-T, którą Chopin snuje na takiej sekwencji tonalnej:



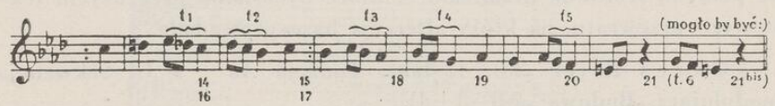

Z sekwencji tej użyte są naprzód i powtórzone 3 ogniwa, później 4 i 5, a przez alterowanie dźwięków tej sekwencji powstaje szereg połączeń $VII^7$-T w kolejności całotonowego postępu w dół: c, B, As (:|). Ponieważ każde ogniwo rytmicznie wypełnia 2 ćwiartki, powstają metrycznie hemiole i 3 ogniwa mieszczą się w 2 taktach. Ogniwo 4, prowadzące z reguły do Ges ulega zniekształceniu: po $VII^7$ zamiast akordu Ges pojawia się $Ges^{1<}$, ogniwo 5 zmienia się w $D^7$-T w f i powtarza, wchodząc już w skład kadencji do $C{:}f \overset{5>}{=} g \overset{5>}{-} c$ ($S - D^7 T$).

Oto harmoniczny obraz sekwencji i kadencji:




x) W pisowni t. 18 błąd: trzeci akord powinien być pisany przez eses, nie d. $VII^7$ w Ges jest f-as-ces-eses.

Melodyka tego zdania składa się z toczków, diatonicznie opadających po dwa, przedzielonych wychyleniami mordentowymi w górę od ostatniego dźwięku drugiego z kolei toczka. Snują się one w zasięgu od $es^2$ do $g^1$.



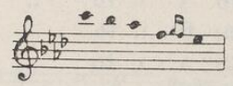

Zdanie zatrzymuje się na osiągniętej kadencji w C i przechodzi w 4-takt zdania b, złożony harmonicznie tylko z tej jednej funkcji $c^+$, na wytrzymanym akordzie o zwykłej strukturze chopinowskiej:



1-5-8-10. W sopranie zacicha powtarzane $c^2$, a brzmienie akordu powoli ulatnia się i ginie. Widzi w tym Bronarski [1]) usprawiedliwienie nagłego przejścia do $es^1$, początku powtórzonego okresu A.

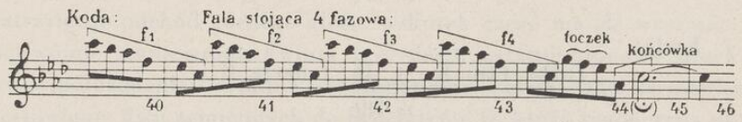
K o d a (38—45). 7(8)-takt. Tonacja As.

Powróćmy do zdania a' okresu A. Końcówka ta od $c^3$ snuje w odwróceniu wycinek chopinowskiego motywu i ozdabia go mordentem na piątym składniku. Jest to ta sama postać, jaka buduje okres C Mazurka 13, z tercją pomiędzy 3 i 5 składnikiem:



Motyw ten przejmuje koda, rozpoczynająca się odbitką taktu 38, a powtarzająca w t. 39 takt 36. Możliwa jest tu także koncepcja, że zdanie a' jest teraz 4-taktem i kończy się w t. 40. Wtedy koda byłaby 6-taktem. Podanie powyżej, że cały Mazurek jest 80-taktem: $2 \cdot 24 + 26$ (jako ostatnie a' uważając 4-takt) $+ 6$, uzasadnione jest fermatą na ostatnim $c^2$. Najważniejsza jest sama struktura kody i występująca tu 4-fazowa fala stojąca, zbudowana z motywu chopinowskiego, przedłużonego do oktawy. Układ formalny byłby wtedy taki: 4 (1,-2,-3,-5,-6,-8) oraz fraza: 1,-2,-3,-7,-5. O niej należy znowu powiedzieć, że składa się z głównego toczka, rozpoczynającego Mazurek $g^2$-$f^2$-$es^2$ i odwróconej końcówki okresu A ($as^1$-$c^2$).

Oto przebieg kody:




Fermatę obliczono tu w przedłużeniu o $^1/_3$ nutowej wartości, co odpowiada praktyce wykonania. Ostatnie $c^2$, gdy cała fala zanikać powinna p e r d e n d o s i, powinno także, wzięte możliwie n a j c i s z e j, przebrzmieć przez 4 ćwiartki i zostać stłumione zdjęciem pedału dokładnie na 2 „post"-taktu 46 [2]).

[1]) l. c. 371

[2]) Por. przy Mazurku 31 i 57 omówienia motywów podobnych do końcowego.

## 17

## MAZUREK b-moll op. 24 nr 4

Taktów drukowanych 148, wykonywanych 186.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 4) | $W^1$: | t. 4 | tonacja | b |
| (5—20) | $A^1$: | t. 16 | „ | b |
| (21—36) | $B^1$: | t. 16 | „ | Des |
| (37—52) | $A^2$: | t. 16 | „ | b |
| :‖ (21—36) | $B^2$: | t. 16 | „ | Des |
| :‖ (37—53) | $A^3$: | t. 16 | „ | b |
| | | t. 84 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| :‖(54—61, 62) | C : | t. 16 | tonacja | b — F (?) |
| (63—78) | $D^1$: | t. 16 | „ | Des, des, Fes, Des |
| (79—96) | $D^2$: | t. 18 | „ | Des |
| | | t. 134 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (97—100) | $W^2$: | t. 4 | tonacja | Des — b |
| (101—116) | $A^4$: | t. 16 | „ | b |
| (117—132) | E : | t. 16 | „ | b |
| | | t. 170 | | |

Koda:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (133—148) | K : | t. 16 | tonacja | B |
| | | t. 186 | | |

W s t ę p (1—4). 4-takt.

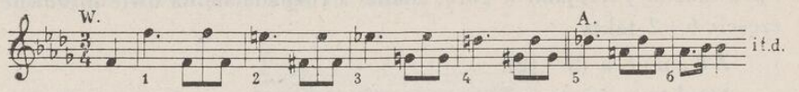
Wstęp stał się przedmiotem licznych studiów i obserwacji chopinologów. Wójcikówna nazywa go polimelodycznym i polirytmicznym [1]). Bronarski [2]) mówi o rozszczepieniu tu jednej melodii na kilka

[1]) l. c. 166

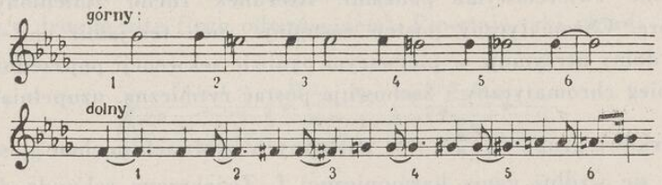
[2]) Bronarski: Recenzja B. Wójcik-Keuprulian „Melodyka Chopina", Kw. Muz. 1930, nr 9 str. 66—67.



głosów, konkretnie na trzy głosy, z których jeden jest realny. Istotnie s ł u c h o w o wstęp tak brzmi:




Ale prócz tego słuchowego następstwa takich właśnie, różnych dźwięków, przebiegają, każdy o innym ukształtowaniu rytmicznym, dwa głosy, w nim zawarte:




Materiałem tych głosów pochodnych z głównego, jest w obu chromatyzowana gama, w pierwszym zstępująca w dół, w drugim wstępująca w górę. Szeregi te są więc zbieżne. Wychodzą z $f^2$ i $f^1$, a więc z dominanty tonacji głównej utworu. Wstęp jest przeto wstępem dominantowym. Gdyby te dwa szeregi kroczyły jednocześnie i w jakichkolwiek, różnych nawet, ale j e d n a k o w y c h wartościach rytmicznych, spotkać by się musiały na $h^1$. Ale Chopin nie tylko nadaje każdemu z nich różną, choć ściśle powtarzaną postać rytmiczną, ale rozpoczyna pochód górnego głosu w c z e ś n i e j, a także w c z e ś n i e j zatrzymuje pochód górnego głosu, wskutek czego ma się wrażenie, że podwójnie zmniejszona kwinta ($gis^1$–$des^2$), ostatni pionowy przekrój ich współdziałania i ostatnie współbrzmienie wstępu jako harmoniczne zestawienie dwu zamiennych do składników D, która rozpoczyna okres główny, rozwiąże się na tę D. Wrażenie to zawodzi: dolny głos idzie d a l e j, a górny zatrzymuje się na $des^2$, gdyż powtórzone po raz trzeci w tym głosie owo $des^2$ traci swe znaczenie zamiennej do tercji dominanty, a staje się składnikiem (tercją) tonicznego akordu b-moll. Ostatecznie zasięg górnego głosu jest wielką tercją w dół, dolnego — czystą kwartą w górę. Wstęp, a z nim cały ten przedziwny polimelodyczno-polirytmiczny układ wchodzi, jakby niepostrzeżenie, w strukturę pierwszej frazy okresu A.

O k r e s A (5—20). 16-takt. Tonacja b. Budowa: a-a′.

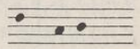
Dzięki oparciu rozwoju zdania a na sekwencji, złożonej z 3 ogniw i prowadzonej tercjami w górę, zdanie a rozpada się na dwie nierówne części: 6+2 takty.

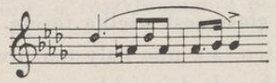
Z d a n i e a (5—12).

Struktura, użyta we wstępie, utrzymuje się w sekwencji. Realny głos możemy śledzić dalej w zdaniu a′, gdzie zmienia się struktura na zwykłą dwugłosowość. Głos górny zmienia postać rytmiczną; występuje układ odwrotny:  zamiast  wstępu. Grupy te są przedzielone ćwierciowymi pauzami. Kierunek ruchu zmieniony: — w górę. Chromatyczny postęp zastępuje ruch tercjami: $des^2$-$f^2$-$as^2$. Głos dolny utrzymuje w pierwszym ogniwie sekwencji poprzedni swój przebieg chromatyczny i zachowuje postać rytmiczną, uzupełniając ją mazurkową grupą  . W następnych ogniwach pochód głosu odbywa się wzdłuż gamy harmonicznej f. Zwiększona sekunda $des^2$-$e^2$ usprawiedliwiona jest niemożliwością podwyższenia $des^2$ na $d^2$, jakby wynikało z sekwencji, gdyż dźwięku $des^2$ domaga się sekwencja górnego głosu. Sekwencja harmoniczna ma postać: $D^7$-T w b, Des i f.

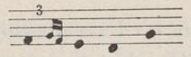
Łącznikiem pomiędzy ogniwami są kolejno: $(D^7)D$ przed ogniwem drugim, $II^7$ przed trzecim. Końcówka 8-taktu przedstawia kadencję do b. Przypada ona na szczytowy punkt crescenda, jakie towarzyszy sekwencji. Harmonicznie wyznaczona jest przez $D^9$, przy czym ani $a^2$, ani $ges^2$ (tercja i nona) nie rozwiązują się bezpośrednio: $ges^2$ pozostaje w ogóle bez rozwiązania, $a^2$ spada o oktawę i jako składnik $Z_2^{\frown}$ przechodzi pośrednio na $b^1$. Melodia spada na $f^1$ (w alcie) toczkiem, wycinkiem gamy melodycznej b.

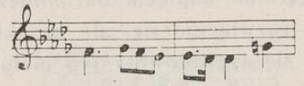
Z d a n i e a′ (13—20).

Przy zasadniczo niezmiennej strukturze swej zdanie wprowadza 2 realne głosy sopranu i altu, akompaniowane zwykłym sposobem akordowym. Motywem sekwencji sopranu jest postać: 

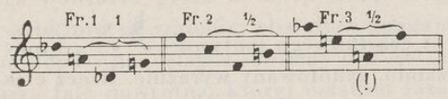
rozwinięta we frazę:  , która jest słuchowym obrazem rozszczepionej na 3 głosy frazy zdania a. Z nią



wiąże się w alcie nowy motyw:  , złożony z toczka, ozdobionego mordentową triolą i odwróconego motywu sopranu. Rytmiczne rozwinięcie daje tu frazę:



Układ harmoniczny sekwencji zmienia 3-cie ogniwo: zamiast f pojawia się F, poprzedzone $II^7_{3<}$. Ciekawe jest zestawienie dwu cząstkowych motywów fraz sopranu i altu: pierwszego motywu sopranu z drugim altu (jego odwróceniem). Powstaje taki układ:



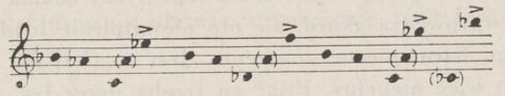

Unaocznione jest tu zwłaszcza ukośne brzmienie, jakie powstaje pomiędzy $as^2$ sopranu t. 17, a $a^1$ altu t. 18.

Końcówka przynosi $Z_2^{\frown}$ . Jest on typowy; zdobnicza jego rola usuwa na bok ukośne brzmienie, jakie powstaje w t. 19 pomiędzy silną oktawą $as^2$-$as^3$, a $a^1$ akordu $D^7$ (i przed i po as!).

O k r e s B (21—36). 16-takt. Tonacja Des. Budowa: a-a′.

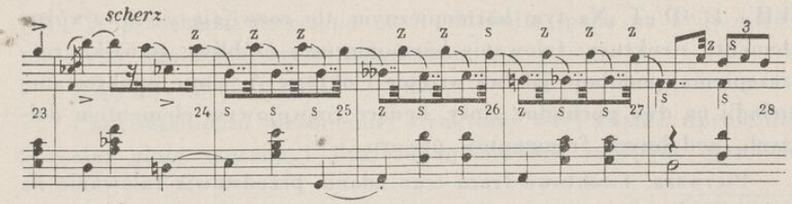
Z d a n i e a (21—28). $S^{-7}$ w b, kończąca ostatni takt okresu A, przekształcona w $S_{II}^{-7}$ w Des, wprowadza tonację Des. Układ harmoniczny: $(II^{-7})$, $D^7$-T-$D^{7-9}$-$(D^7)$S, ale zamiast niej II, poprzedzony $(VII^7)$, $D_4^6$-$D^7$-T. Na tym harmonicznym tle rozwijają się dwa różne elementy struktury: falowania harmoniczne i osobliwe zjawisko rozszczepienia, podobnie jak we wstępie i okresie A, silnie punktowanej melodii na dwa pochodne głosy, będące rozwojowym elementem dalszych, podobnych fragmentów utworu.

Pierwsza, 4-taktowa fraza tego zdania przedstawia falowanie na akordach D i T, którego jakby przegubem jest centralne $as^1$, dominanta tonacji.



Zdobi je zamienna $b^1$. Fala o zasięgu decymy rozszerza się w 3-ej fazie do duodecymy. Oczekiwać można dalszego jej rozszerzania. Następuje ono w inny sposób: $ces^2$ zamiast $ces^1$ wchłania akordowa przednutka, która skacze na kulminację frazy $b^2$, na której się falowanie zatrzymuje bez rozwiązania napięcia harmonicznego, które zawiera $(D^7)S$. Szczyt fali, $b^2$, rozwiązuje się, ale na składnik akordu $(VII^7)$ II st. w Des. Pojawia się zygzakowaty typ melodii, która może być, podobnie jak wstęp, traktowana jako rozszczepienie się głównej, słuchowo czynnej jak ów zygzak, melodii na dwie pozornie łączące się w jedną, główną. Sopran opada diatonicznie przez $as^2$, $ges^2$, $f^2$, $es^2$ do $des^2$, alt chromatycznie od $ces^2$, $b^1$, $bb^1$, $as^1$, $g^1$, $ges^1$ do $f^1$. Struktura w zasadzie identyczna ze strukturą wstępu. Różnica w tym, że dolny głos zmienia kierunek ruchu i opada oraz, że pojawia się układ rytmiczny, złożony z cząstkowego motywu , który nadaje całości charakter scherzando, zanotowany wyraźnie. Rzecz ciekawa, że dźwięki składające ten motyw są albo zamiennymi, albo składnikami akordów w dwu postaciach: jeśli odbitka motywu jest zamienną, to dźwięk główny składnikiem akordu i odwrotnie. W jednym wypadku tylko wydaje się, że jest inaczej: w przejściu z t. 27 do 28. Zarówno $es^2$ jest składnikiem akordu as+ jak i $f^1$ składnikiem akordu des+. Ale to $es^2$ jest jakby wyprzednią do akordu des+, gdyż w następstwie rozwiązuje się jako zamienna do $des^2$. A więc i ten pozorny wyjątek potwierdza tylko regułę!

Dla sprawdzenia wyżej powiedzianego, podajemy całą drugą frazę zdania a, oznaczając zamienne — z, składniki zaś akordów — s:

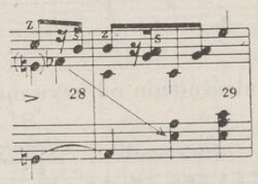



Z d a n i e a′ (29—36).

Fraza pierwsza jest powtórzeniem tejże frazy zdania a bez zmiany. Frazę tę wprowadza akord, ale oto niewątpliwie błędna pisownia zaciemnia jego harmoniczne znaczenie. Jest to $(VII^7)D^7$ w Des. bez kwinty des, a więc niepełny. Pisać go trzeba przez $fes^1$ (nie $e^1$). To



$fes^1$ nie rozwiązuje się bezpośrednio na $es^1$. Stąd zapewne wydawała się wydawcom słuszniejszą pisownia $e^1$-$c^1$: $fes^1$ rozwiązuje się zastępczo i skokiem dopiero na es w akordzie akompaniamentu 2. ćwiartki t. 29, zaś $c^2$ (t. 28) jest zamienną do akordowego $b^1$ (brzmieniowo jest to akord $c^7$), a powtórzone $b^1$ staje się zamienną do $as^2$:

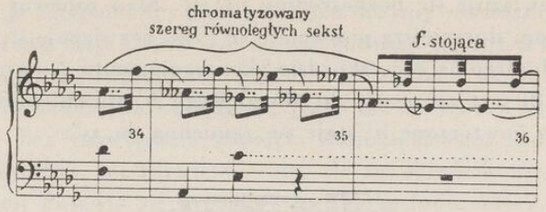



Fraza druga powtarza przez 2 takty frazę drugą zdania a bez zmian; w t. 35 struktura się zmienia: oba głosy opadają chromatycznie i bez powtórzeń, dopóki nie osiągną septymy $des^2$-$es^1$, na której się zatrzymują i tworzą falę powrotną, której ostatnia faza tężeje w tenże wytrzymany interwał, jako już początek powtórzenia okresu A.

Tworzą one 5 chromatycznych sekst wielkich od $as^1$-$f^2$ t. 34 do $fes^1$-$des^2$ t. 36; $des^2$ jest początkiem fali stojącej o zasięgu septymy $es^1$-$des^2$.

Akompaniament znika wraz z ostatnim akordem as+. Nie powstają tu żadne inne wyznaczniki funkcyjne prócz tego as+. Wszelkie próby harmonizowania tego pochodu sekst równoległych chromatycznych nie mają sensu. Chopin „przesuwa" po prostu te seksty, jako efekt czysto brzmieniowy. Ulatniający się akord „brzmi" mimo wszystko jako ich podłoże. Niespodziankę kryje jedynie ta „stojąca" septyma t. 36: $des^2$ zdaje się być wyprzednią akordu des+, na który powinna rozwiązać się kadencja $II–D^6_4–D$. Staje się jednak znowu inaczej: as+ prowadzi na $f^7$ i $des^2$ okazuje się wyprzedzającą zamienną, ale do składnika $c^2$ akordu $f^7$. Nie osiąga go zresztą także, gdyż to $des^2$ staje się składnikiem akordu b–. W ten sposób zmienia ono 3-krotnie swą harmoniczną rolę (w stosunku do as+, f+ i wreszcie b–) i odgrywa za każdym razem — inną. Jest ono krótkotrwałą nutką stałą w sopranie.

Właściwa pisownia ułatwia zrozumienie tych faktów; taką być powinna:




w odróżnieniu od używanej:




Równoległe septymy, jakich można by się tu dopatrywać, są pozorne. Wdzięk tego pochodu polega właśnie na skrzyżowaniu dwu faktów. Fraza rytmiczna wskazywałaby na równoległe septymy. Sens melodyczny domaga się interpretacji pochodu jako równoległych sekst. W rezultacie trzeba przyznać przewagę czynnikowi melodycznemu, gdyż mówi on coś „n o w e g o“, podczas gdy czynnik rytmiczny wyczerpał już dostatecznie sekwencję tych samych cząstkowych motywów rytmicznych.

O k r e s $A^2$ (37—52).

Poprzednik tego powtórzenia równy jest następnikowi okresu $A^1$, z tą tylko różnicą, że końcówka jest wzięta z poprzednika okresu $A^1$. Następnik wprowadza w alcie figurację rytmiczną, urozmaiconą podwójnymi mordentami, z dodającymi energii przednutkami; frazy sopranu poprzedzają triole. Końcówka jak w okresie $A^1$. P i ù a g i t a t o e s t r e t t o wzmaga agogikę, crescendo dynamikę, tak że ff końcówki przypada na maximum energetycznego napięcia okresu.

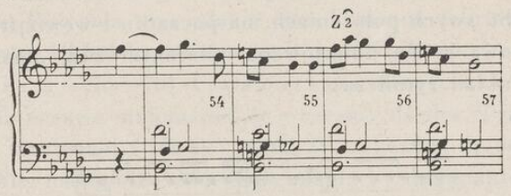
C z ę ś ć II

O k r e s C (54—61, 62 :‖). Tonacja b, F (?). Budowa: a-b-a-b.

Cały okres składa się właściwie z powtarzania dwu fraz. Pierwsza z nich jest zbudowana z wycinka gamy b-moll z podwyższoną



kwartą; materiałem dźwiękowym jest $b^1$-$c^2$-$des^2$-$e^2$-$f^2$ ($ges^2$). Opracowanie parafoniczne: — oktawy równoległe sopranu i altu. Jak zwykle u Chopina, tego rodzaju unisona bez akompaniamentu nasuwają wątpliwości co do ich harmonicznego wyznaczenia. Bronarski proponuje następujące ujęcie [1]):




Mamy w tej interpretacji następstwa toniki oraz jej wyznacznika VI st. z postaciami alterowanej subdominanty: $S^{6}_{3}{}_{1<}$, $S^{6}_{3}{}_{1<}$ lub odwrotnie: $S^{7}_{3}{}_{1<}$ $S^{7}_{3}{}_{1<}$.

Takiego ujęcia wymaga konieczność uniknięcia ukośnego brzmienia pomiędzy ges melodii, a g alterowanej tercji subdominanty. $Z^{\frown}_{2}$ t. 56 nie wchodzi w rachubę jako element zdobniczy.

Druga fraza przedstawia następstwo $D^7$–$D^6_4$ w F, trzykrotnie powtórzone, po czym $D^7_6$ (akord chopinowski) prowadzi na T. Melodia krąży wokół $a^1$, na który to dźwięk spada sekundą $b^1$-$a^1$ lub toczkiem $c^2$-$b^1$-$a^1$. Z tegoż centrum wychodzi końcowy toczek $a^1$-$g^1$-$f^1$.

Można interpretować cały ten okres zarówno jako b-F jak i jako w całości F. W tym wypadku układ harmoniczny przedstawi się tak:

F: $S^{-}$, $II^{5>}_{1>}$, wtrącone do niej formy S (dwukrotnie), $D^7$–$D^6_4$– (trzykrotnie) –$D^7_6$–T.

Wyczuwać można w tym okresie charakter jakby wstępu (namysłu) do właściwego, szeroko rozwiniętego okresu D. Ponieważ jest on w Des, interpretacja okresu C w sensie F ma to za sobą, że połączenia tercjowe są znamienną cechą rozplanowań tonacyjnych Chopina.

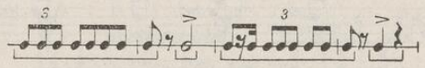
O k r e s $D^1$ (63—78). Tonacja Des, des, Fes, Des. Budowa: a-a′-a″-a‴.

Cztery zdania tego okresu oparte są na kadencji S-D-T. Jakże jednak genialną jest rozmaitość rozwiązania tego najprostszego harmonicznego układu!

[1]) l. c. 365

Przeciwstawianie dur-moll, zarówno w T jak i S i apodżiatury decydują o urozmaiceniu harmonicznym, elementy zdobnicze w pełnym, można powiedzieć „chopinowskim", rozwoju decydują o uroku melodyki.

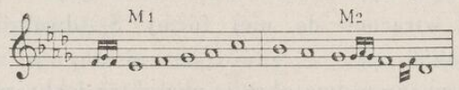
Układ rytmiczny jest wspólny dla wszystkich zdań: triola mordentowa w obu swych położeniach, na początku i wewnątrz motywów oraz mazurkowa grupa punktowana, charakteryzują „mazurkowość" okresu. Oto układ rytmiczny:



Wnosić z niego można, że motywy melodyczne ukształtują się tak jak to wykazują klamry oraz, że szczególną wagę będą miały dźwięki pod akcentami.

Z d a n i e a (63—66).

W istocie tak jest. Materiał melodyczny składa się z dwu motywów chopinowskich: 1) $es^1$-$f^1$-$ges^1$-$as^1$-$c^2$, 2) $b^1$-$as^1$-$ges^1$-$f^1$-$des^1$ ($es^1$ nie zaliczam do materiału głównego, gdyż ma ono w tym wypadku znaczenie zdobnicze jako składnik wcielonego w melodię mordentu dolnego!). Są to w y c i n k i motywu chopinowskiego, drugi jest ścisłym odwróceniem pierwszego. Charakteryzująca go tercja jest między 4 a 6 jego składnikiem (por. Mazurek 3).




Chopin tworzy z tego materiału różny od tego schematu układ motywów melodycznych: początek $M_2$ np. przyrasta do frazy pierwszej, fraza druga rozpoczyna się od przerzutu $as^1$ w dół, triole rytmiczne stają się jednocześnie triolami melodycznymi, dolny mordent $f^1$-$es^1$-$f^1$ wrasta całkowicie w melodię. Chociaż $as^1$-$c^2$ $M_1$ jest niewątpliwie zamiennikiem do $b^1$-$Z_4^{\frown}$ (rzadką jego postacią), to jest on już zupełnie przetworzonym, melodycznie samodzielnie czynnym składnikiem.

Wyznaczniki harmoniczne zdania: Des: II .. $D^7$-T.



Z d a n i e a′ (67—70).

Zmiana dur na moll: $S^{-6}$, początkowo bez kwinty, $D^7$-$T^-$ w des. Zamiennik zmienia się konsekwentnie na $Z_2^{\frown}$. Zamienna $fes^1$ do $es^1$.

Z d a n i e a″ (71—74). Przeniesienie całego zdania do Fes (E). Umożliwia je potraktowanie toniki $des^-$ w końcówce zdania a′ jako VI st. w Fes. Pisownia tego zdania jako E ma na celu tylko ułatwienie w czytaniu. Układ harmoniczny: $S^{-7}$ .. $D^7$-T.

Z d a n i e a‴ (75—78). Fraza pierwsza, identyczna z frazą pierwszą zdania $a^7$, nasuwa mniemanie, że wracamy do des. Tymczasem pojawienie się zamiennej $f^1$ do $es^1$ na tle $D^7$ wskazuje, że oczekiwać należy Des. Nie następuje to jednak, napięcie dominantowe bowiem trwa dalej. Potęguje się ono nawet, gdyż końcówka okresu przynosi $D^9$, tymczasem bez rozwiązania, wobec czego i okres pozostaje bez zakończenia, wymagając jakiegoś dalszego ciągu, którym staje się powtórzenie okresu $D^1$ jako $D^2$. Silne kontrasty dynamiczne pomiędzy zdaniami f-pp-f-pp.

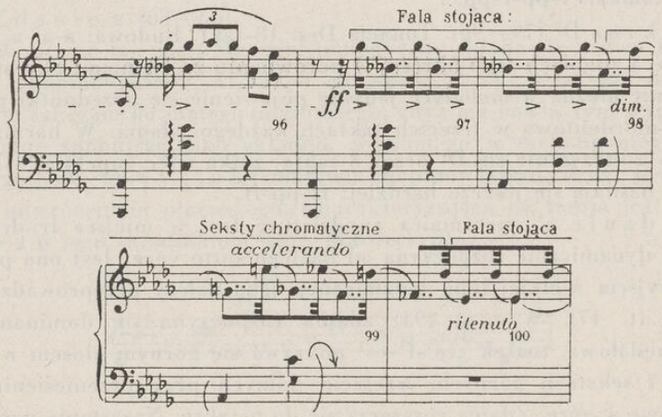
O k r e s $D^2$ (79—96). Tonacja Des. 18-takt. Budowa: a-a′-a″-a‴.

W 3 zdaniach tego okresu, w porównaniu ze zdaniami okresu $D^1$, wyróżnić można w melodyce jedynie pojawienie się przednutki przed triolą mordentową w trzecich taktach każdego zdania. W harmonice zdania a utrzymuje się $D^7$ przez 3 takty, znika więc zupełnie S. Kontrasty nasilają się jeszcze bardziej: ff-pp-ff.

Z d a n i e a‴ urozmaica apodżiaturę $fes^1$ w miejsce trioli trylem, a dynamicznie rozpoczyna od nagłego sotto voce. Jest ono punktem wyjścia wielkiej linii dynamicznej, jaką należy przeprowadzić aż do ff (t. 47). W t. 4 (94) zdania rozpoczyna się dominantowa nuta pedałowa, toczek $ges^1$-$f^1$-$es^1$ pokrywa się górnym głosem w tercjach i sekstach górnych, wreszcie dolnych przy przeniesieniu go o oktawę w górę. Zdanie rozszerza się do 6-taktu. Narastanie napięcia $D^7$, $D^9$, $D^{9>}$, wreszcie szerokie rozłożenie akordu akompaniującego, arpeggio, tworzą z tego zdania jeden z najbardziej emocjonalnych porywów w twórczości Chopina. Piękno nonowych akordów brzmi tu z niewysłowioną potęgą i siłą. Na tym szczycie pojawia się, formalnie już poza granicami okresu, motyw seksty wielkiej w dół na motywie rytmicznym, znanym już z okresu B: ma on tu jakiś drapieżny w sobie chwyt, daleki jest od zwinności i lekkości tamtego scherzanda.

Cały 4-takt 97—100 można by przyłączyć do okresu $D^2$, który stałby się wtedy 22-taktem. Ponieważ jednak rozpoczyna się w nim

odwrót i rola jego zbliża się do tej jaką miał jako przejście do $A^2$, przeto lepiej traktować go jako wstęp do okresu $A^1$. Uporczywe, czterokrotne powtórzenie nadaje mu charakter wspaniałej fali stojącej, $4^1/_2$ fazowej, powrotnej, 5 chromatycznie przesuniętych w dół wielkich sekst powinno się napisać tak jak wskazaliśmy wyżej. Wtedy jasnym jest, że nie ma tu żadnych ani modulacji, ani harmonicznie zmiennych wyznaczników. Brzmi, ale wskutek rozwiewania się akordu dominanty cichnie $D^{9<}$. Z jakimż wyczuciem fortepianu przerwał tu Chopin akompaniament, pozwalając swobodnie kroczyć tym sekstom jako czynnikowi czysto brzmieniowemu, nie harmonicznemu. Kto chce, może wyobrażać sobie tutaj zmianę $D^6_4$–D (w nawiasach przykładu przepisano akompaniament z t. 34—35). Po osiągnięciu $fes^1$-$des^2$ fala stojąca o zasięgu septymy $es^1$-$des^2$ uspokaja ruch całej tej kaskady od szczytu w dolinę.




Część III

Okres $A^1$. Równy $A^2$ bez żadnych zmian.

Koda (117—148). 32-takt. Tonacja b, B. Budowa: dwa okresy 16-taktowe.

Kodę wiąże w jedną całość nuta pedałowa toniczna B, która pojawia się od t. 117 z przerwami (t. 134. 138, 140, 142) i rozwija piękny końcowy motyw harmoniczny F, D, B (t. 143—145).



Materiał melodyczny kody składa się z dźwięków:

$des^1$–$es^1$–$f^1$–$ges^1$–(!)–$b^1$–$c^2$–$des^2$ w b
($d^1$–$es^1$) $f^1$–$ges^1$–(!)–$b^1$–$c^2$–$d^2$ w B

Łatwo spostrzec, że mamy tu motyw chopinowski, użyty już w okresie D z tercją między 4 i 6 dźwiękiem, rozszerzony do zasięgu oktawy przez toczek.

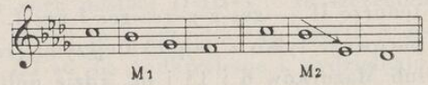
Z materiału tego Chopin buduje całość melodyki kody.

Okres E (117—132). 16-takt. Tonacja b, B. Budowa: a-a'.

Zdanie a (117—124). 8-takt.

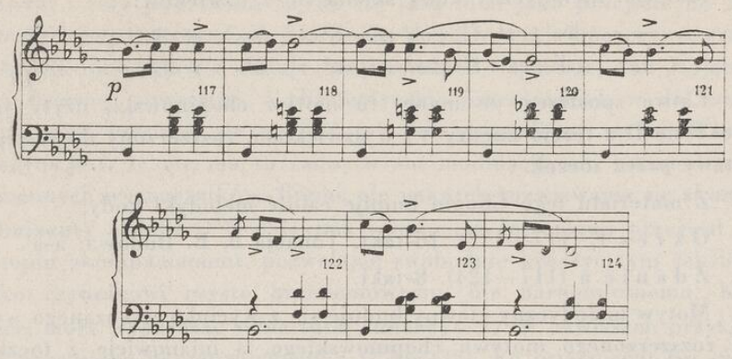
Motyw melodyczny główny buduje się z wycinka wskazanego wyżej rozszerzonego motywu chopinowskiego, a mianowicie z toczka $b^1$-$c^2$-$des^2$. Jakby mozolnie, powtarzając 4-krotnie $c^2$, wznosi się toczek do $des^2$ i opada znowu do $b^1$. Tworzy typową, rzadko spotykaną falę powrotną niełańcuchową ($des^2$ powtarza się). Teraz dopiero melodia wkracza we właściwy motyw chopinowski, ale nie przebiega go jednym ciągiem.

Treścią dalszego jej rozwoju staje się jego wycinek, złożony z tej charakteryzującej go w ogóle tercji, obłożonej jakby z dwu jej krańców sekundami. Oto ten cząstkowy rozwojowy motyw:




Rozwinięcie motywu $M_1$ polega na rozszerzeniu tercji do kwinty (por. $M_2$).

Ponieważ sekundowe następstwo jest przeważnie wykładnikiem napięcia w pierwszym dźwięku, a rozprężenia w drugim, nic dziwnego, że te sekundy przybierają własność zamiennych do składników akordów. Tak jest w tym wypadku: $c^2$ działa stale jako zamienna do akordowego $b^1$, $ges^1$ do $f^1$, $es^1$ do $des^1$. Ale Chopin zbyt wiele wagi przywiązuje do ulubionej tercji w swym ulubionym motywie, by miał ją niweczyć i jej składnikom odbierać znaczenie składników harmonicznych głównych, akordowych. Stąd powtarzanie składników tercji, raz jako dźwięków akordowych, to znowu jako zamiennych. Gdy stają się one zamiennymi, podkreśla jeszcze mocniej ich wtóre, zamienne znaczenie, zdobiąc je przednutkami i dodatkowymi akcentami.



Wszystko to odbywa się na szczególnie pięknym podkładzie harmonicznym, którego zasadniczy układ jest: STST. Przewaga pada na S. Chopin daje tu jakby przegląd rozwoju wyznacznika S. Mamy tu kolejno formy: $S^{-6}$, $S^{7}_{3<}$, $S^{6}_{3<}$, $S^{-7}_{1<}$ (błąd w pisowni: $e^1$ nie $fes^1$), $S^{-6}$ .. $S^{-5}$ .. $T^{-}$, $S^{-6}$, $T^{-}$. To błądzenie głosów przez 5 taktów po tych różnych formach S, daje w każdym z nich odmienne pochody melodyczne: w alcie -$es^1$-$e^1$ (przetrzymane przez 3 takty) -$es^1$-$des^1$-$c^1$-b, w tenorze I — b-b-$c^1$-$des^1$-$c^1$-b (kanon w oktawie w stosunku do toczka sopranu!), w tenorze II — ges-g-g-ges-ges-f-ges-f. Te polifoniczne zjawiska można porównać tylko z najpiękniejszymi fragmentami Preludiów (e-moll) lub Mazurków 6 i 13 i in., gdzie półtonowe chromatyczne pochody w górę i w dół decydują o osobliwym harmonicznym ukształtowaniu, chopinowskim w każdym calu!

W następniku okresu, z d a n i u a′ (125—132), następuje powtórzenie zdania a z tym, że w kadencji (fraza druga) występuje na zmianę: $S^{-6}$ $S^{-5}$ i $T^{+}$ oraz $D^{+}$ — $T^{+}$. Przy użyciu różnych od Bacha środków harmonicznych całość tej kadencji ma jakiś Bachowski spokój i dostojność.

O k r e s F (133—148). 16-takt. Tonacja B. Budowa: a-a′-b-c. Szczególna osobliwość wymiarowa: 4+6+4+2 takty.

Z d a n i e a (133—136). 4-takt.

Fraza pierwsza wprowadza na pozór nowy motyw melodyczny. Genezy jego szukać należy jednak w motywie pierwszej frazy okresu B: powrotna fala $f^1$-$c^2$-$f^2$-$c^2$ na przegubie ozdobiona mordentem $c^2$-$d^2$-$c^2$ ma swe źródło w tamtej, jednokierunkowej fali, także oparta na centrum, kwincie. Druga fraza, to powtarzający się motyw główny okresu E, już omówiony. Podkład: $D^{7}$-$S^{-}$-$T^{+}$.



Z d a n i e a′ (137—142). 6-takt.

Rozszerzenie 4-taktu do 6-taktu następuje w ten sposób, że motyw frazy drugiej zdania a rozdzielony jest przez pauzę na dwie cząstki i ostatni dźwięk drugiej z nich $f^1$ zostaje przetrzymany przez dwa takty. Akompaniament przetrzymuje pauzę i wydłużenie. Podkład: $D^{7}$-$S^{-7}_{1<}$— $T^{+}$. Nie zachodzi potrzeba pisania w tej S ani alterowanej prymy przez fes, ani septymy w ostatnim jej pojawieniu się przez cis! Gdyby po tej $S^{-7}_{1<}$ następowała $T^{-}$, des byłoby wyprzedzoną tercją toniki i tak wiążemy zawsze $S^{-}$ z $T^{-}$. Pojawienie się $d^1$ w $T^{+}$ jest alteracją tercji toniki i $des^1$ nie jest do niej prowadzącą zamienną.

Z d a n i e b (143—146). 4-takt.

Kadencja czysto harmoniczna. Ale za to jaka! Należy zauważyć, że z punktu widzenia melodyki można by podzielić inaczej 14-takt okresu, jako: 4+4+6, $f^1$ zabrzmiałoby wtedy dwa razy wytrzymane, przez 3-takty. Ale przeczy temu rozplanowanie harmoniczne i, co najważniejsze, koniec nuty pedałowej tonicznej w t. 141—142. Także ma znaczenie pojawienie się w basie wspaniałej, ostatecznej jakby melodii: B, F, D, B.

4-takt ma więc postać: D-III-$T^{+}$ ze szczególną synkopą $f^1$ na słabym takcie, ale za to z przyciskiem, opartą o archaiczny zamiennik dominanty III st. To podkreślenie i wydzielenie brzmienia $f^1$ ma swe znaczenie. Wkrótce na tym $f^1$ skończy się utwór! Alt w zdaniach a′ i b snuje motyw: $es^1$-$e^1$-$d^1$ (!) -$c^1$-$d^1$. Alterowana pryma subdominanty rozwiązuje się zastępczo na $f^1$ w sopranie, a $d^1$ wobec zacichania $f^1$ nabiera z każdym uderzeniem akordów akompaniamentu t. 145—146 coraz to większego melodycznego znaczenia. Na tej tercji toniki kończy się jakby już wszystko. Lecz Chopin postanowił zamknąć swe arcydzieło innym jeszcze pomysłem. A mianowicie:

F r a z a c podaje już tylko jednogłosowo ekstrakt melodyczny całej kody i Mazurka. Ujęta w dwie klamry wstępujących jakby na nią i schodzących z niej sekund, po raz ostatni śpiewa swą chopinowską treść, tercję $b^1$-$ges^1$, wycinek i cechą główną przedziwnego, nieomal wszędy obecnego w tworzywie jego dzieł, chopinowskiego motywu. Trudno o genialniejsze zakończenie doskonałego w całym przebiegu i konstrukcji arcydzieła.

## 18

## MAZUREK c-moll op. 30 nr 1

Op. 30 wydane w r. 1838 u Breitkopfa i Haertla w Lipsku. Bez dedykacji.

Taktów drukowanych i wykonywanych 53 (54 — fermata!).

Układ formalny:

Część I:

(1—16) $A^1$: t. 16 tonacja c-g (G)

Część II:

(17—36) $B^1$: t. 20 tonacja Es-c

Część III:

(37—53) $A^2$: t. 17 / t. 53 tonacja c

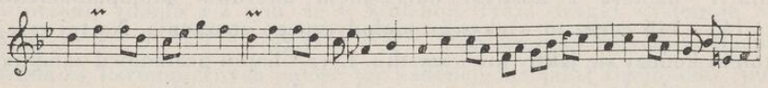
Część I

O k r e s A. 16-takt. Budowa: a-a′-a-a′.

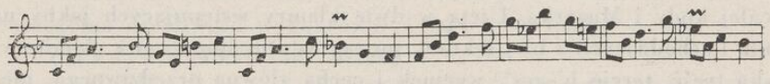
W budowie tego okresu Windakiewiczowa dopatruje się studium ludowego wzoru choralnego [1]). Rozpatrzenie podanych wzorów ludo-

[1]) Windakiewiczowa 42—43: „W temacie pierwszym daje nam studium wzoru choralnego. 4-taktowe zdanie w c-moll powtórzone o kwartę niżej z tym właściwym ludowi szczegółem, że powtórka rozpoczyna się dominantą i 8-taktowy okres zakończa na kadencji w tonie dominanty". Jako wzory podaje:

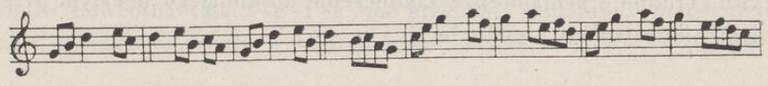
O. K. Pieśni ludu nr 119:



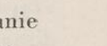
O. K. Pieśni ludu nr 23:

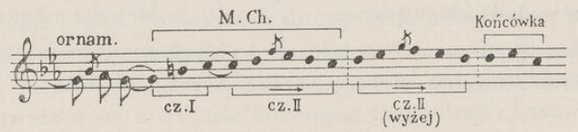


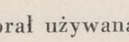
O. K. Pieśni ludu nr 87:



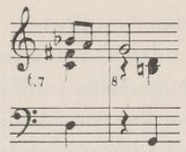


wych istotnie usuwa wszelką wątpliwość, że czynnik konstruktywny tego okresu, powtórzenie zdania a o kwartę czystą niżej z niewielką zmianą w końcówce, pochodzi z muzyki ludowej. W konstrukcji Chopina przybywają tu inne jeszcze, znamienne dla jego sposobu konstruowania czynniki. Melodia pierwszej frazy jest przede wszystkim motywem chopinowskim. Motyw $g^1$, $h^1$, $c^2$, $d^2$, $es^2$ jest wycinkiem motywu chopinowskiego z tercją pomiędzy pierwszym i trzecim jego składnikiem. Jest on odwróceniem motywu Mazurka op. 3 (por. analizę). Poprzedza go na początku Mazurka „namysł" (analogia z Mazurkiem 1 oczywista!), ćwierciowe $g^1$, które wydłuża się przy powtórzeniach (t. 8—9, 44—45; t. 37 przynosi, podobnie jak w Mazurku 1, t. 25 lub 57, postać zasadniczą) do  jako przetrzymanie (opóźnienie). Ozdabia ten pierwszy dźwięk motywu mordent, wchłonięty w melodię, przy czym drugi jego dźwięk $as^1$ ozdabia jeszcze przednutka $b^1$ (jak w t. 1, 5 oraz konsekwentnie 37, 41) lub mordent (ornamentyka piętrowa!). Motyw zakończony jest ruchem powrotnym od swej kulminacji ($es^2$) do $c^2$; fraza druga przejmuje z motywu ruch fali powrotnej i powtarza go o sekundę wyżej. Można by powiedzieć, że motyw chopinowski został tu przepołowiony łańcuchowo na dwie cząstki, z których druga działa w swym impulsie w górę jako czynnik uzasadniający to przeniesienie na stopień następny. Można by wypowiedzianą myśl tak wyrazić:




Zharmonizowanie fraz proste: D-T–, ale akompaniament przybrał używaną w mazurkach postać , nadającą osobliwy urok brzmieniu. Puste kwinty basu z tenorem uzupełniają środkowe głosy altu lub II sopranu i altu. Wytwarza się w t. 3 $D^7$ oparta o nutę pedałową c.

Z d a n i e a′ powtarza zdanie a o kwartę w dół. Harmonizacja ulega zmianie: fraza druga wprowadza kadencję w g: $S^{-6}$, $D^{7}_{-6}$ (akord chopinowski), $T^{+}$. Pochód chromatyczny tercji t. 8 wprowadza na $D^7$ w c. Połączenie:



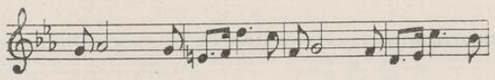
jest jednym z najsilniej występujących ukośnych brzmień, $b^1$ dysonuje z h jakkolwiek jest tylko apodżiaturą [1]).

Część II

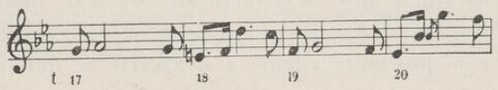
Okres B (17—36). 20-takt. Budowa: a-b-a-n: 12+8 taktów. Okres rozpada się na 12-takt o formule a-b-a oraz ciekawy 8-taktowy „wahadłowy" fragment, o charakterze nuty pedałowej na D do c.

Okres 12-taktowy B (17—28).

Zdanie a tworzy w kontraście do części I Mazurka, nieco tylko wystylizowanej z wzorów ludowych, zdanie kunsztowne, o wzbogaconej harmonizacji i szerokim jej rozplanowaniu. Przejście z c, do którego zdaje się prowadzić omówiona wyżej kadencja z nagłym pojawieniem się $g^+$, dokonywa się za pomocą alterowania w tejże D do c tercji i kwinty i dorzucenia seksty: tworzy się w ten sposób akord e-g-b-des, wtrącony $VII^7$ do $f^-$ (II w Es). Zdanie zaczyna się przy tym z opóźnieniem we wszystkich głosach rozwiązania tego akordu na $f^-$. Towarzyszy temu niezwykły w mazurkach układ rytmiczny w melodii głosu górnego:  [2]). Melodia o kapryśnej linii: czynnikiem jej rozwoju wydaje się być przesunięcie motywu w dół; przy takim założeniu otrzymalibyśmy obraz melodii:



Chopin jednak kształtuje ją tak:



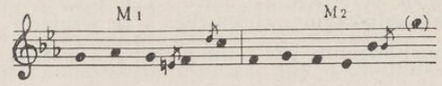

[1]) Bonarski 392

[2]) Podkreśla to Jachimecki 55—56



O ileż piękniejszy jest ten zamykający zdanie melodyczne skok po składnikach akordu $es^+$ do $g^2$! Ulubioną postać melodii harmonicznej 1, 5, 10 i tu nasuwa Chopinowi nieomylny instynkt piękna! Można by uważać $g^1$-$e^1$ poprzez przedziałkę taktową 17—18 za $Z_3^{\smile}$ do $f^1$; takie ujęcie byłoby niesłuszne.

Z powyższego zestawienia wynika, że treścią motywu, ulegającego przesunięciu jest:




W pierwszej frazie motyw zdobią zamienne, w drugiej motyw powiększa się o skok seksty. Przednutka dodaje mu do tego skoku energii.

Harmonizacja w Es: $(VII^7)II$-$D^7$-T. Należy zwrócić uwagę na wytwarzającą się w t. 19 oryginalną postać akordu chopinowskiego (akcentowane i synkopowane $g^1$), urozmaiconą jednocześnie opóźnieniem $c^1$.

Zdanie b (21—24). W melodii obu fraz, motyw chopinowski odwrócony w stosunku do zdania a okresu A. Tercja pomiędzy 1 i 3 składnikiem ($es^2$-$c^2$). 4 składnik ozdobiony mordentem ($b^1$-$c^2$-$b^1$), z taką samą przednutką ($c^2$) jak w motywie okresu A. Jest to jedyna więź wspólna pomiędzy okresem A i B. W drugiej frazie oczekiwać można by przesunięcia motywu chopinowskiego o sekstę w dół (od $g^1$). Zatrzymując ruch ku dołowi Chopin uspokaja punktowany motyw rytmiczny do wartości ósemek i ćwiartek, podtrzymuje opisanie trzeciej ćwiartki pierwszego taktu frazy za pomocą przednutki ($g^1$-$f^1$ t. 23 w analogii do $d^2$-$c^2$ t. 21), ale końcówkę frazy drugiej rozwija opadającym ruchem po składnikach akordu $g^+$ aż do g.

Od szczytu melodycznego zdania a ($g^2$) do g spada więc melodia o zasięgu dwu oktaw. Harmonizacja zdania: w Es: $\underset{3}{S}$-T-S | $D^7$-T ($\underset{3}{S}$ wprowadza alteracja $\underset{5<}{T}$); w c: $D^7$-$T^-$-$S^-$-D. Zdanie moduluje więc zdecydowanie do c [1]).

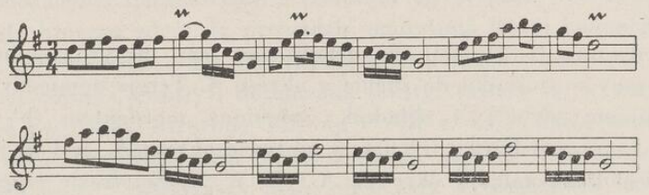
[1]) Należy zwrócić tu uwagę na imitację, jaką Chopin przeprowadza w alcie. Motyw chopinowski t. 21—22 od $es^2$ do $g^1$ prowadzi alt od $as^1$ do $c^1$, od ostatniej ćwiartki t. 21 do końca t. 23. To początkowe $as^1$ jest ozdobione mordentem dolnym w odróżnieniu od sopranu, gdzie czwarty składnik motywu chopinowskiego

Z d a n i e a (25—28) jest dosłownym powtórzeniem zdania a (17—20) z tą różnicą, że melodia drugiej frazy sięga w końcówce do es$^2$ robiąc wrażenie całkowitego zakończenia tego okresu. Na trzeciej ćwiartce jednakże tego taktu (28-go) pojawia się c$^{-6}$, przygotowujący modulację nagłą do G. Istotnie na tym g$^+$ rozwija się 8-takt, ale jako nie samodzielne zdanie, lecz jako niezmiernie ciekawy pedał dominantowy przed repryzą głównego okresu A.

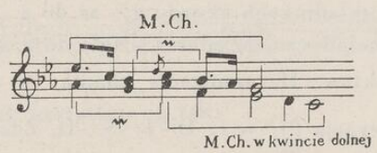
Osobliwość jego melodyki polega na pojawieniu się tu motywu wahadłowego, jak zobaczymy, ciekawego i ze względu na swe niewątpliwie ludowe pochodzenie jak i inne cechy konstrukcyjne i harmoniczne.

Jego ludowość wyprowadza Windakiewiczowa [1]) z porównania z następującym przykładem z Kolberga:

O. K. Lud IV nr 310:
Owczarek prawowierny.
Od Pakości.



ozdobiony jest mordentem górnym. Dwa te głosy rozpoczynają snucie motywu razem, ale sopran od razu opada o tercję, charakteryzując tę postać motywu chopinowskiego, podczas gdy alt przez wchłonięcie mordentu dolnego w swój początek spóźnia się z opadaniem. Oto obraz nutowy tej imitacji (kanonu w kwincie) przy różnym całkowicie motywie rytmicznym:




Dlatego także w t. 24 pojawia się chwilowo układ 3-głosowy zamiast 4-głosowego, że alt skończył już snucie motywu i końcowe c$^1$ „ulatnia się"... Alt powraca jako des$^1$ na 3 ćwiartce t. 34.

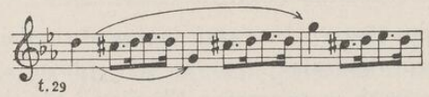
Przy wykonywaniu Mazurka należy zwrócić także uwagę na przetrzymane przez 3 takty c$^1$ (t. 17—19 i 25—27), z którego wychodzi melodia altu przez d$^1$ do es$^1$. Wyprowadzenie tego głosu jest ważnym zadaniem interpretacyjnym.

[1]) Windakiewiczowa 19



Windakiewiczowa uważa, że — „można by nawet poprawić wersję Kolberga według mazurka chopinowskiego, bo prawdopodobnie interwał zwiększonej kwarty g-cis był i w Owczarku (nie g-c, jak notuje Kolberg)".

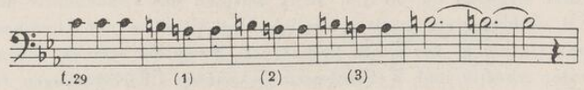
Nie wiadomo, na czym opiera Windakiewiczowa to prawdopodobieństwo: wzór ludowy przedstawia motyw wahadłowy, w którym „pionem" wahadła jest h$^1$, zdobione na przemian górną (małą) i dolną (wielką) sekundą, a więc bez ścisłej symetrii tych wychyleń co do ich absolutnego wymiaru; także dalsze, jakby „drugie" wychylenia, do d i g mają wymiary nierówne. Podczas gdy u Chopina wychylenia wewnętrzne od „pionu" d$^2$ są równe (małe sekundy-półtony), zaś wychylenia dalsze są, podobnie jak we wzorze ludowym, nierówne: kwarta w górę, kwinta w dół:




Wzór więc ludowy jako wzór wahadłowy nie jest identyczny z wahadłem chopinowskim i tylko jedno z wychyleń tego podwójnego wahadła jest skonstruowane ściśle na sposób podanego ludowego wahadła [1]).

Oczywiście wyjątkowy smak temu wahadłu nadaje harmonizacja.

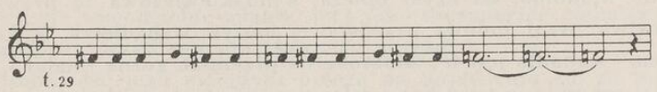
Zauważmy, że bas, przeszedłszy w pierwszym takcie (29) chromatycznie a, as do g zatrzymuje się na tym g do końca okresu, ale tenor powtarza rodzaj ostinata [2]):




[1]) Różnicę zauważa i Windakiewiczowa, pisząc dalej: „wzór Chopina ma rozpięcie oktawy, choć wzór ludowy dwutaktowy jest w rozpięciu kwinty". Nie na rozpiętości wahań, lecz na równości ich wychyleń polega, jak wykazałem, istotna ich różnica.

[2]) W niektórych wydaniach mazurków (np. Geb. i Wolff) błędnie i bez sensu postawiony kasownik przy g w akordach akompaniamentu, zamiast przy as, pozwala sądzić, że mają tu być akordy g-as-fis$^1$. Tak nie jest i inne wydania poprawiają ten błąd. Na basowym g brzmią na zmianę akordy g$^7$ i d$^+$ z kwintą w tenorze. Także brak g$^1$ w alcie taktów 30 i 32 na pierwszej ćwiartce (choć spotyka się

alt zaś przedstawia także „wahadło“ o wychyleniach małymi sekundami, podobne więc do wahadła głównego, środkowego, ale o zmniejszonej znacznie szybkości ruchu (zamiast punktowanych ósemek i szesnastek — ćwiartki):




Przy ostatnim, siódmym wahnięciu się środkowego wahadła (t. 35) akord $D^7$ „ulatnia się“, a wahadło zawiesza się na $g^2$, poprzedzonym dźwiękiem $as^2$ jako zamienną, wziętą skokiem o zmniejszoną kwintę $d^2$-$as^2$ [1]). Podnoszę tu ten na pozór drobny szczegół dlatego, że staje się on podstawą dla zrozumienia melodyki w kodzie Mazurka (por. niżej).

W wyniku powyższych rozważań można stwierdzić, że ten wahadłowy „pedał“, wprowadzający repryzę, jest jednym z najbardziej zastanawiających zjawisk w tworzywie Chopina i nic dziwnego, że był przedmiotem badania wielu analityków [2]).

---

ten dźwięk altu z tym samym $g^1$ w melodii głównej sopranu) przeinacza ruch głosów. Wytwarzałby się jakiś „kotwiczy“ motyw wahający się pomiędzy h i f przy centrum fis, czego tu nie ma. Współbrzmienie jednoczesne g, a, $fis^1$, $cis^2$ i tak nadaje harmonizacji całego wahadła dostatecznej ostrości.

[1]) Wobec „ulotnienia“ się akordu $g^7$ trudno pojmować to $as^1$ jako nonę małą akordu $g+^9$, choć nie ulatnia się on na długo, powraca bowiem na początku repryzy okresu A.

[2]) M. Ottich (l. c. 55—56) pisze np.:

„...in der Mazurka op. 30/1, t. 29 ff umspielt das Pendelmotiv die Wechseldominante d, während ein zweiter Pendelschlag zwischen der Dominante $g^1$ und ihrer höheren Oktave $g^2$ den ersten kreuzt. Das Notenbild erinnert schon äusserlich an die aus der Akustik und Wellentheorie bekannten Überlagerungen von Schwingungszahl („Wellenlängen“), so dass man versucht ist, auch hier die melodische Bewegungs als aus der „Superposition“ zweier, auch in ihrem Schwingungsausschlag verschiedener (verm. 3 und Oktave) ornamentaler Vorgänge hervorgegangen anzusehen. Jedoch ich kann anzunehmen, dass Chopin sich bewusst an dieses Bild angelehnt hat; er schuf in freier künstlerischer Intuition Formen, in die der Hörer oder der Leser des Notenbildes nun gewisse Vorstellungen hineininterpretiert“.

Zwracałem już powyżej uwagę na to, że nie może tu być mowy o tej ścisłości matematycznej, z jaką odbywa się zjawisko wahadła w „fikcji“ teoretycznej. Wyrażenie, że wahania omawianego „wahadła“ dźwięku $d^2$ o równe półtony do $cis^2$ i $es^2$ są równe, jest także i fizyczną „fikcją“, gdyż jako absolutna różnica drgań następujących po sobie bezpośrednio dwu dźwięków „muzycznych“, żaden „półton“ nie jest równy drugiemu. Używając tego rodzaju omówień zdajemy sobie zawsze sprawę z ich „symbolicznego“ jedynie charakteru.



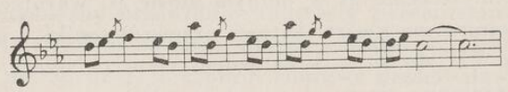
Część III

Okres $A^2$ (37—53). 17-takt. Tonacja c. Budowa: a-a'-a-k.

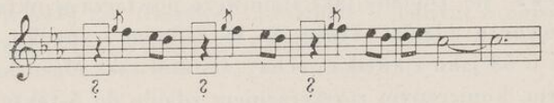
Repryza zdań a, a', a nie przynosi żadnych zmian. Zainteresowanie budzi ostatni 5-takt (t. 47—53), mający charakter kody, zakończenia.

Zdanie k. Melodia snuje się na tej drugiej cząstce motywu chopinowskiego, przeniesionej o stopień wyżej, o której mówiliśmy w analizie A. Przyłącza się do tego cząstkowego motywu interwał kwinty zmniejszonej (d-as), którą podkreśliłem w końcówce „pedałowego wahadła“ (t. 35—36).

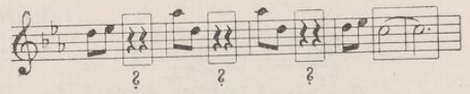
Obraz nutowy tego zdania jest taki:



Zwróćmy uwagę tylko na to, co się powtarza w budowie tego melodycznego zdania; otrzymamy taki obraz:

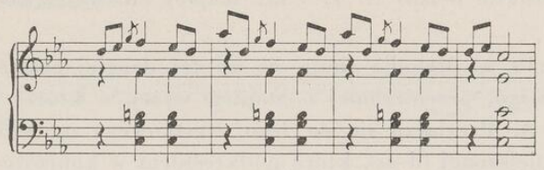


Widzimy, że powtarza się opadający toczek z cząstkowego motywu II motywu chopinowskiego (por. przykład str. 161). Wyłońmy teraz pozostałe składniki tej melodii:



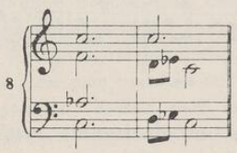
Widzimy, że tworzą one doskonale symetryczny układ a-b-b-a, który zamknięty jest dźwiękiem $c^2$. Nie rozumiemy w pierwszej chwili celu wydłużania jego wartości do pięciu ćwiartek.

Przejdźmy więc do harmonizacji. Widzimy w taktach 49—50 pięciogłosową fakturę, $D^7$ opartą o basowe c. Moglibyśmy najprościej tę kodę ukształtować tak, jako zwykły 4-takt:



ale to nie byłby wtedy... Chopin! Na początku t. 51 Chopin uderza przeto C i w harmonizacji zagęszcza D do akordu $VII^7$; chwilowo bez tercji. Umieszczenie as w dolnym głosie (C wkrótce przebrzmi) grozi rozwiązaniem na kwartsekstowy przewrót toniki. I oto powstaje inna myśl: od $VII^7$ do $S^-$ — krok jeden tylko (zwłaszcza, że $VII^7$ bez tercji d!); h przesuwa się na $c^1$, powstaje sekstowy przewrót mollowej subdominanty. Kadencja doskonała V—I zmienia się na plagalną. Na tym akordzie zakończyć zdania nie można: $f^1$ altu przechodzi w takcie dodanym przez $d^1$ na $es^1$ („ideowy" zamiennik $Z_3^{\smile}$ do $es^1$!), a dolne as „rozwiewa" się. Dodany takt stanowczo powtarza w oktawach końcówkę głównego zdania okresu A. W żadnym wypadku nie można traktować t. 53 jako zjawiska „echa". Ostatni takt Mazurka jest konsekwentnym, koniecznym rozszerzeniem zdania do 5-taktu i wyzwala napięcie harmoniczne, wynikłe z wprowadzenia w t. 52 zamiast toniki subdominanty [1]).

[1]) Nie mogę zgodzić się z interpretacją Bronarskiego, przedstawioną w nutowym przykładzie nr 8 str. 34 „Harmoniki Chopina". Cytuję go dokładnie:




Cwierciowe C t. 51, jeśli nawet zostanie przetrzymane pedałem przez cały takt 51, ba—nawet przez pierwszą ćwiartkę t. 52, to wobec tego, że pedał musi być zdjęty przy przejściu h na $c^1$, nie brzmi już w chwili pojawienia się subdominanty, a więc rozważać musimy tu sekstowy, nie zaś kwartsekstowy przewrót subdominanty. Słusznie zaś stwierdza tamże Bronarski, że „rozwiązanie tonu as jest tylko domyślne, wskutek niekompletnej formy, w jakiej tonika się pojawia".



Plan agogiczny Mazurka i oznaczenie okresu B „con anima" z końcowym „poco riten." wskazuje na konieczność przyspieszenia tempa w Trio. Przestrzegałbym jednak wykonawców przed zbytnim kontrastem tempa pomiędzy okresami A i B dlatego, że okres B zawiera tyle harmonicznych piękności do wydobycia jak najbardziej plastycznego, że mogą one ginąć, przy nadmiernie szybkim wykonaniu. Jeśli okres A jest typowym kujawiakiem, to okres B nie powinien być w żadnym wypadku „skocznym Mazurem". Idealnie równe wykonywanie „wahadła" t. 29—36 ze stopniowym zatrzymywaniem jego ruchu w końcówce oraz chwycenie pedałem momentu ulotnienia się akordu dominantowego jest warunkiem dobrego wykonania Mazurka.

Plan dynamiczny przewiduje kontrasty przeciwstawiania 4-taktów okresu A: wyżej-niżej, ciszej-mocniej. Mazurek c jest prawzorem Mazurka 23 op. 33 nr 2, w którym chórowe przeciwstawianie całych okresów, niższych o kwartę, powoduje stosowanie kontrastu p-f na jeszcze szerszą skalę. Z całości rozważań wynika, że chociaż Mazurek c nie może równać się z wieloma „wielkimi mazurkami", to dzięki swej wyjątkowej strukturze, która nasunęła tyle materiału do zbadania, jest w swej tak treściwej „prostocie", jednym z najsubtelniejszych mazurkowych „wynurzeń" Chopina.

## 19

## MAZUREK h-moll op. 30 nr 2

Taktów drukowanych i wykonywanych 64.
Układ formalny:

Część I:
(1—16) A: t. 16 tonacja h

Część II:
(17—32) B: t. 16 tonacja fis

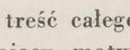
Część III:
(33—48) C: t. 16 tonacja fis — A

Część IV:
(49—64) B: t. 16 tonacja fis
t. 64

Mazurek należy do rzędu tych utworów Chopina, które kończą się w tonacji różnej od tej, w której się rozpoczynają. Takimi są np. Ballada F-dur (koniec w a-moll), Scherzo b-moll (koniec w Des-dur), Fantazja f-moll (koniec w As-dur); w utworach tych zakończenia wypływają z pewnych założeń ogólnego planu tonalnego utworu; w Mazurku naszym całość składa się z 4 okresów 16-taktowych układu A-B-C-B i można powiedzieć, że zakończenie w fis-moll wypada tylko dzięki temu, że Chopin nie powtórzył na zakończenie okresu A, tak jak można by dla doskonałej symetrii oczekiwać. Gdyby się to stało, Mazurek kończyłby się normalnie w h-moll.

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Budowa: a-a′-a-a′.

Melodyczną treść całego okresu tworzy 2-taktowa fraza, przedstawiająca opadający motyw chopinowski bez wycinków, a więc o wszystkich 6 składnikach. Tych fraz jest 8. Wspólną ich cechą jest to, że każdy z powtarzających się motywów chopinowskich ozdobiony jest na pierwszym składniku triolą mordentową. Pierwszy i piąty mają odbitki z tego samego dźwięku początkowego, przy czym odbitka pierwszego może być uważana za „namysł". Mordentowe triole, z wyjątkiem pierwszej, trzeciej i czwartej, ozdobione są jeszcze dodatkowo przednutką z tegoż pierwszego składnika motywu złożoną. Różnica pomiędzy poprzednikiem a następnikiem polega tylko na rytmicznym ukształtowaniu końcówki: w poprzedniku układ: , w następniku — .

Dla uniknięcia jednostajności przy tym powtarzaniu motywu, Chopin wprowadził:

przesuwanie motywu o tercję w dół,
alterowanie lub nie składników czwartego lub piątego,
różne harmonizowanie.
Powstały więc takie różnice:

Fraza 1 (t. 1—2):
harmonizacja: $T^{-}$-$D^{7}$. Alteracja 4 składnika ($ais^{1}$—powstała $2^{<}$ $ais^{1}$-$g^{1}$).

Fraza 2 (t. 3—4):
harmonizacja: $T^{-}$-$D^{-}$. Alteracja 5 składnika ($gis^{1}$—ślad gamy fis-moll).



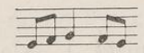
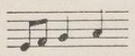
Fraza 3 (t. 3—6):
harmonizacja: $T^{+}$-$D^{+}$. Przesunięcie motywu o tercję w dół. Tonacja G-dur. Bez alteracji.

Fraza 4 (t. 7—8):
harmonizacja: $S^{-6}$-$D^{7}$-$T^{-}$. Dalsze przesunięcie motywu o tercję w dół. Tonacja h-moll. Bez alteracji. Kadencja końcowa.

Akompaniament najprostszej postaci mazurkowej. Plan dynamiczny kontrastowy: p-f-p-f-p-f-p-f.

Część II

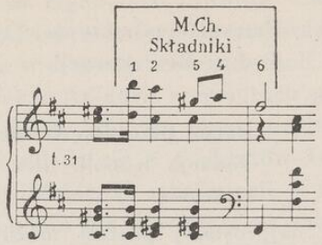
Okres B (17—32). 16-takt. Tonacja fis. Budowa: 2 razy 8-takt z minimalną zmianą w końcówce.

Całe zdanie 8-taktowe zbudowane jest na progresji melodycznej o wzorach jednotaktowych następujących:  oraz , jednocześnie zaś na progresji harmonicznej o wzorze dwutaktowym: $S^{-6}_{1<}$ | $D^{7}$ $^{9>}_{\cdot\cdot}$ $^{6\,5}_{4\,3}$ | T.

Wzór 1. progresji melodycznej wznosi się stopniami od $eis^{1}$ do $his^{1}$ 5-krotnie, po czym wymienia się na wzór 2., będący tylko odmianą wzoru 1., spowodowaną koniecznościami harmonicznymi. Progresja bowiem harmoniczna postępuje tercjami w górę, przechodząc z fis-moll przez A-dur do Cis-dur, ale wynikającą ze wzoru T w Cis jako końcowy element progresji, przekształca w $cis^{7}$, dominantę wyjściowej tonacji w fis-moll, w której Chopin kończy całe zdanie.

Wzór 2. podnosi się przy drugim swym pojawieniu się o tercję, z początkowego $cis^{2}$ na $eis^{2}$. Na czwartą ćwierć harmonicznego wzoru wypada wszędzie akord chopinowski. Użycie wzoru 1. w t. 22 uniemożliwiłoby wprowadzenie akordu dominantowego kwartsekstowego, którym poprzedzona jest końcowa kadencja.

W następniku okresu w samej końcówce pojawia się piękna postać motywu chopinowskiego: od $d^{3}$ do $fis^{2}$; jest to motyw z tercją pomiędzy 2 i 4 składnikiem, ale składniki 4 i 5 są w kolejności przestawione. Postać tu spotkaną, ale bez tego przestawienia, omówiłem w analizie Mazurka 11 w okresie B (por. analizę).




Część III

O k r e s C (33—48). 16-takt. Tonacja fis-A (?). Budowa: a-a′-a″-a‴.

Okres rozpada się na dwa jednakowe 8-takty. Melodyczną treścią każdego jest 4-krotne dosłowne powtórzenie motywu chopinowskiego, opadającego z wyłączonymi składnikami 2 i 5. Powstaje motyw złożony z 2 tercji, z których druga jest w stosunku do pierwszej o kwartę niżej. 1. składnik ozdobiony jest zawsze obiegnikiem górnym, ale składowy w nim mordent górny wyrażony jest przez przednutkę podwójną, dolny włączony w melodię. W 4-tym powtórzeniu tę przednutkę ozdabia jeszcze przednutka pojedyncza: skok z gis[1] na fis[2].

Przy ustaleniu tonacji postawiliśmy wyżej znak zapytania. Istotnie harmonizacja waha się pomiędzy fis-moll i A-dur w 2 pierwszych frazach, ustala A-dur w następnych [1]). Możemy jednak przyjąć tu w całości A-dur i pojmować plan harmoniczny jako tą tonacją regulowany.

Oczywiście, że treść i pomysłowość harmonizacyjna zdecydowały tu o wszystkim.

Zadanie polegało na tym, by każde powtórzenie motywu podać w innej harmonizacji i zadanie to rozwiązał Chopin w genialny spo-

[1]) Bronarski (l. c. 22) widzi w tym nieokreślonym w okresie C charakterze tonalnym wdzięk specjalny. Podaje dwie interpretacje:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | h⁻ | fis⁻ | d⁺ | a⁺ | h⁻ | a⁺ | e⁷ | a⁺ |
| fis: | IV | I | VI | III | IV | III | (D⁷) | III |
| A: | II | VI | IV | I | II | I | V | I |

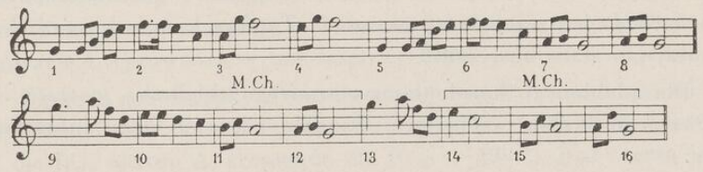
Wydaje mi się, że interpretacja jako A-dur jest słuszniejsza: stanowcza kadencja w A w drugim 4-takcie przemawia za uznaniem tu tej tonacji jako panu-



sób [1]). Źródeł tego okresu [2]) szukać trzeba w muzyce ludowej. Odnalazła je wszystkie Windakiewiczowa, pisząc: „Cały Mazurek ma formę oryginalną kujawskich tańców. Trzy pokrewne motywami okresy 8-taktowe powtórzone występują równorzędnie“. Wykazałem, że to pokrewieństwo — to motyw chopinowski!

Podaje taki przykład:

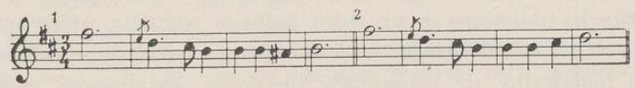
O. K. Lud IV nr 422 Kujawiak




jącej. Tego rodzaju niepewności tonalne są właśnie cechą główną harmonicznego myślenia Chopina przy konstruowaniu planu harmonicznego mniejszych czy też większych okresów. Słusznie całą koncepcję Mazurka nazywa Bronarski „bitonalną“.

[1]) l. c. 43

[2]) Leichtentritt (l. c. 230) przypuszcza, że „ten zgrabny, elegancki utworek (!) muzycznej miniatury ma, być może, swój wzór w Trio Scherza Pastoralnej Sonaty Beethovena op. 28, gdzie powraca zupełnie tak samo 4-taktowa fraza 4-krotnie przy zmiennej harmonizacji“. Ściśle mówiąc, fraza beethovenowska powraca nawet 8 razy, opadająca jej postać bliska jest postaciom chopinowskiego motywu (chociaż różni tu bardzo zasadnicza jej cecha: rozpiętość kwinty nie seksty!). Motyw Beethovena zaczyna się od tego samego dźwięku fis[2], tonacja także niedaleka — h ze zboczeniami do D. Czy sama myśl zbudowania okresu o „stałej“ melodii a „zmiennej“ harmonii powstała u Chopina pod wpływem tego Scherza (którego nie mógł nie znać), trudno oczywiście rozstrzygnąć. Ale można powiedzieć, że Chopin, jeśli nawet wziął to Scherzo za wzór, to wzór ten prześcignął! Beethoven nie oparł melodyki swego Scherza ściśle na j e d n e j melodii, gdyż ma ona dwie następujące postacie:

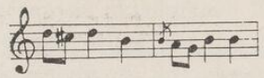



podczas gdy u Chopina jest ona jedna, jedyna. U Beethovena jest mieszanina, nieco bezładna, dwu faktur harmonicznego opracowania: dwugłosowego swobodnego kontrapunktu z figurowymi akordami. Proszę odszukać w literaturze muzycznej bardziej jednolity i prosty w koncepcji okres ponad omawiany... okres Chopina!

W przykładzie tym Windakiewiczowa widzi, że „tematy pierwszego i trzeciego okresu (Mazurka) przedstawiają ciekawą zależność od kujawiaka (zacytowanego)".

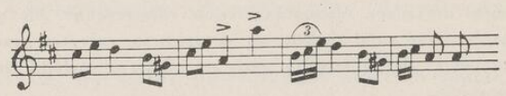
Daje się tu znaleźć coś więcej: zwrot w t. 3 przykładu — to źródło przerzutu, jakim Chopin urozmaica motyw okresu pierwszego w t. 2 i 6 (zresztą podwajając tu melodię oktawami); takty 10—12 i 14—16 przykładu przynoszą stylizację motywu chopinowskiego, za każdym razem inną. Tu właśnie, w takich zwrotach ludowych urodził się w ogóle motyw chopinowski, a z tercji t. 14 przykładu powstał i wycinek dwóch tercji frazy okresu C. Typowe końcówki mazurkowe są tutaj „in statu nascendi"!

Dla zdobionego mordentami pierwszego składnika motywu chopinowskiego okresu C odnalazła Windakiewiczowa także autentyczny wzór:

O. K. Lud IV nr 423: 

Ten „drobiazg" melodyczny, jaki przedstawia motyw w pierwszym takcie przykładu, jest „rozwojową komórką" całych okresów mazurkowych (np. chociażby Mazurek 38 t. 65—88). Nie mogę natomiast znaleźć podobieństwa zacytowanego przez autorkę „Wzorów muzyki ludowej w mazurkach Chopina" przykładu O. K. Lud IV nr 405 do motywu okresu A, czyli motywu chopinowskiego, i określenia motywu Chopina „wahadłowym".

Przykład podaje istotnie wzór wahadłowy i to nawet dwuwahadłowy:

O. K. Lud nr 405: 

Można by dopatrywać się tutaj jednego wahadła wewnętrznego w granicach gis$^1$-e$^2$, drugiego — zewnętrznego od a$^1$ do a$^2$, ale wtedy przykład nadawałby się raczej dla ilustracji „pedałowego" wahadła w Mazurku poprzedzającym, 18-tym. Windakiewiczowej chodzi raczej o porównanie motywów rytmicznych kujawiaka ludowego i Mazurka Chopina, a i wtedy zestawienie z t. 1—4 Mazurka wykazuje ważną różnicę: brak półnuty w kujawiaku, jaka zatrzymując ruch charakteryzuje Mazurek bardzo zdecydowanie. Trafne jest określenie tejże autorki, że „koloryt tonalny, uważający za współrzędną tonację dominanty jest właściwy kujawskim tańcom i pieśniom". Wyjaśnia to zakończenie Mazurka w tonacji dominanty jako także cechę ludowego muzykowania.



Mazurek 19 ma więc dwa równoważne w swej wartości oblicza: ludowe, na które składa się powtórkowość fraz, zdań i okresów, czerpanie motywów wprost ze wzorów ludowych i przestylizowywanie ich „po chopinowsku"; drugie — kompozytorskie, refleksyjne, które wnosi kunsztowną progresję melodyczną i harmoniczną, cyzeluje harmonizację i wprowadza w ten zasób środków jednolitość i jasność.

Okres A ma charakter mazurowy, okresy B i C są kujawiakami. Plan dynamiczny Mazurka przewiduje w wielu wydaniach kontrasty p-f dla fraz okresu A, crescendo dla B, p — dla C. Jest rzeczą jasną, że wykonawcy, dla nadania barwności powtarzanym frazom, przekraczają te ogólne wskazówki i szukają odcieni pośrednich. Byle nie zahaczały one o przesadę, głównego wroga interpretacji „chopinowskiej", dadzą się stosować.

Plan agogiczny może operować tu pewnym, ale umiarkowanym accelerando w osiąganiu kulminacji progresji, a więc pod koniec okresu B, a także w przeciwstawianiu fraz okresu C wprowadzać niewielkie kontrasty ritenuta i acceleranda. Na ogół: lepiej „wolniej" postępować w mazurkach niż... „za prędko" [1]).

---

[1]) Jachimecki (l. c. 56) mówi, że „Mazurek kryje w sobie motyw programowy" i twierdzi, że „nie myli się pewnie tradycja, interpretująca to (czyli motyw okresu C; przyp. autora) jako naśladowanie głosu kukułki". Jachimecki rozgrzesza Chopina, który „był muzykiem absolutnym czystej wody" i „pozwolił sobie na taki niewinny, a z natury swojej czysto muzyczny motyw programowy, nie wiedzieć tylko czy z własnej podniety, czy za przykładem clavecinistów francuskich XVIII-go wieku, nieraz używających kukania kukułki jako motyw do swoich drobiazgów programowych". Muzykologia polska pragnie rozstać się na zawsze z taką tradycją, która wprowadza elementy uboczne, przy tym bez żadnego dowodu, do klimatu badania naukowego. Nauka woli, by zarówno „Terkotka" Kornela Ujejskiego (wierszyk „illustrujący" omawiany Mazurek) jak i „kukułka", odleciały na stałe z „surowego" klimatu badań nad Chopinem do „cieplejszego", nawet gdyby to miał być klimat... „clavecinistów francuskich".

## 20

## MAZUREK Des-dur op. 30 nr 3

Taktów drukowanych 95, wykonywanych 111.
Układ formalny:

Wstęp:

(1— 8) W : t. 8 tonacja Des

Część I:

:‖ (9—24) $A^1$: t. 32 tonacja Des-des
t. 40

Część II:

(25—40) $B^1$: t. 16 tonacja Ces-B
(41—56) $C^1$: t. 16 „ f
(57—72) $D^1$: t. 16 „ b
(73—78) $Ł^1$: t. 6 „ b
t. 94

Część III:

(79—95) $A^2$: t. 17 tonacja Des-des-Des
t. 111

W s t ę p.

Z d a n i e W (1—8). 8-takt. Budowa: a-b.

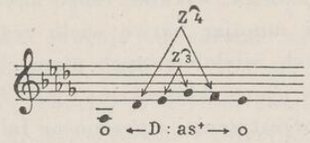
Wstęp utrzymany jest na dominancie tonacji głównej utworu [1]) (ale nie w tonacji dominanty). Zdanie a składa się z powtarzanego w charakterze fanfary dźwięku as [2]). Zdanie b rozwija się z powtarzania opisującego tenże dźwięk as motywu melodycznego w typie toczka. Przez to powtarzanie narasta energetyczny potencjał do swego wyzwolenia w okresie A, tym bardziej, że dopomaga do tego skondensowania energii mordent, po nim triola mordentowa, aż wreszcie w takcie ostatnim wstępu wypływa z tego samego as zwrot melodyczny opisujący wprawdzie akord septymowy dominantowy, ale nader

[1]) Nie można więc mówić tu o „tonikalizacji", dominanty. Tonacja pozostaje nieokreślona przez cały wstęp i dopiero okres A wyjaśnia dominantowy charakter wstępu.

[2]) Pewna analogia ze wstępem do Walca Es op. 18.



dyskretnie, nie dotykając dźwięku prowadzącego $c^1$. Co więcej, zwrot ten można pojmować tak, że centrami melodycznymi są tylko as i $es^1$, zaś pozostałe dźwięki są elementem ornamentalnym, złożonym z „piętrowo" zrośniętych ze sobą dwu zamienników:



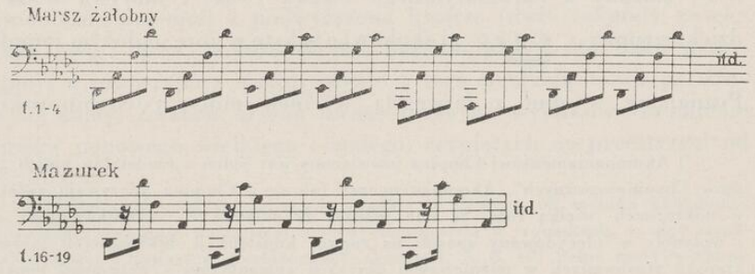

W porównaniu z 8-taktowymi wstępami do Mazurków 7 i 31, wstęp ten gromadzi największą ilość energii do wyładowania w dalszym rozwoju utworu.

C z ę ś ć I

O k r e s A (9—24). 16-takt. Tonacja Des-des. Budowa: a-b-c-c'.

W liście do Tytusa Woyciechowskiego z dn. 25 grudnia 1831 roku, opisując mu wizytę Wojciecha Sowińskiego, mówi Chopin, że Sowiński, także jak wiadomo komponujący mazury... „czasem to tu, to tam złapie coś mojego, czego piękność na akompaniamencie zależy"... Istotnie. Piękność okresu A polega w równej co najmniej mierze na akompaniamencie jak na przebiegu melodii lub osobliwości harmonizacji. Raz jeden użył Chopin w fakturze swych mazurków akompaniamentu f a l o w e g o, jeśli nie brać pod uwagę nieco zbliżonej koncepcji w następnym zaraz co do wydania Mazurku, Mazurku cis-moll op. 30 nr 4, w jego okresie B.

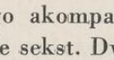
Analogia przy tym z akompaniamentem Marsza żałobnego z Sonaty b-moll w jego środkowej części jest nieomal bliska i d e n t y c z n o ś c i. Oto zestawienie:



Ten falowy akompaniament nadaje okresowi A zupełnie wyjątkową dźwięczność [1]). Fale w Marszu są jednokierunkowe, w Mazurku dwukierunkowe.

Dźwięczność ich brzmienia polega na pokryciu dużych przestrzeni składnikami akordu, wskutek czego akordy, jako wyznaczniki funkcji, obejmując i sumując barwę wielu regestrów wybrzmiewają funkcje w pełniejszych, wielobarwnych plamach dźwiękowych niż to mogło się zdarzać w epoce klasycyzmu, gdy figuracje harmoniczne obejmowały wąskie przestrzenie, a przenośne fale oktawowe lub akordowe płynęły w fazach drobnych, włączających w siebie tylko najbliższe składniki akordu (por. np. przenośną falę akordową początku Presto agitato Sonaty cis-moll Beethovena z zasięgiem i dźwięcznością fali przenośnej oktawowej Etiudy C-dur op. 10 nr 1 Chopina).

Na tle tego akompaniamentu rozwija się melodia w dwugłosie tercji, względnie sekst. Dwugłosowe melodie w interwałach tercji spotykamy już w poprzednich Mazurkach jako fragmenty (w 2, 6, i 14-tym). Ten sposób prowadzenia melodii w całym okresie spotykamy po raz pierwszy w tym (i następnym) Mazurku. Zdania a i b wiążą się w jeden 8-takt przez to, że fraza trzecia jest tylko modyfikacją drugiej, zaś fraza czwarta jest powtórzeniem modyfikowanej końcówki frazy drugiej i trzeciej. Element melodyczny zrasta się tu tak silnie z harmonicznym, że rozpatrywanie zjawisk melodii uzależnione jest prawie zupełnie od czynnika harmonicznego. Cała treść harmoniczna zdania polega na tym, że plan harmoniczny przewiduje tylko funkcje toniki i subdominanty (bez dominanty, pojawiającej się dopiero w następniku) i przeciwstawia przy tym tonice postać durową lub mollową subdominanty.

Fraza pierwsza przedstawia motyw wzbiegający w zasięgu oktawy $f^1$-$f^2$, złożony z chromatycznego toczka $f^1$-$as^1$ i motywu $b^1$-$as^1$-$f^2$, dzięki grupie:  i skokowi o sekstę w górę, o dużym impulsie.

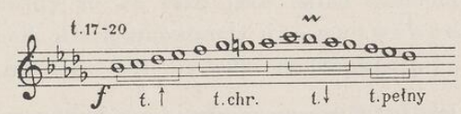
Poznajemy w nim z łatwością wycinek motywu chopinowskiego

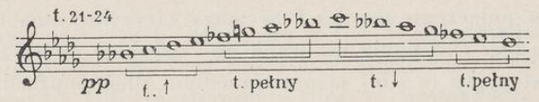
[1]) Akompaniamentowi Chopina poświęcony jest jeden z rozdziałów moich „Studiów Chopinologicznych". Akompaniamenty falowe u Chopina odgrywają zwłaszcza w nokturnach wielką rolę. Są one jednym ze składowych czynników jego stylu i wpłynęły w zdecydowany sposób na rozwój konstrukcji dźwiękowych falowych, szeroko stosowanych w późniejszych okresach romantyzmu i wczesnego impresjonizmu.



(6, 5, 10). Melodia frazy drugiej opada do punktu wyjścia frazy pierwszej ($f^1$) i zamyka się końcówką, która jest komórką rozwojową dalszego ciągu zdania. Motyw ten — to rozciągnięty do kwarty zamiennik. Ponieważ $S^-$ w tonacji dur sprowadza alterację VI stopnia gamy, więc cały punkt ciężkości pada teraz na „walkę" pomiędzy b i bb.

Budowa następnika okazuje odwrócenie napięć harmonicznych. Po $D^9$ lub $D^{9>}$ następuje $T^+$ wzgl. $T^-$. Melodia przedstawia falę powrotną w zasięgu nony wielkiej ($b^1$-$c^3$) lub zwiększonej ($bb^1$-$c^3$), nieforemnej, gdyż stok fali jest skrócony i zatrzymuje się na $des^2$. Chromatyzowany toczek f-ges-g-as, który rozpoczynał okres, znajduje się teraz wewnątrz fali, w końcówce toczy się ruchem odwrotnym jako pełny, niechromatyzowany, f-es-des. Poprzedza go 4-dźwiękowy toczek w górę, po nim występuje odwrócony. Całość tej melodii — to jakby częściowo symetryczne, wypiętrzone sklepienie w stylu romańskim. Obraz analityczny taki:



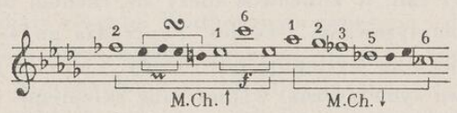

Wersja druga jeszcze bardziej „architektonicznie" doskonała. Jest to najpiękniejsze zużytkowanie gamy jako czynnika konstrukcji melodii, jakie spotykamy u Chopina [1]). Bo też i gama jest niezwykła: harmoniczna des-moll z podwyższoną kwartą (dwie sekundy zwiększone: fes-g i bb-c!) w górę, zwykła harmoniczna w dół. Jakiś przejmujący, a przyczajony spokój płynie z tego pochodu tercji po drodze tej gamy. Zwrócić trzeba uwagę także na wyjątkowe brzmienie akordów nonowego wielkiego i małego, rozpiętych na przestrzeni od

[1]) Melodia gamowa jest znacznie rzadsza u Chopina od melodii akordowej, wśród której dominuje najczęściej motyw chopinowski w wycinkach, a więc struktura pochodząca zawsze z „rozłożonego" akordu 1, 5, 8, 10! Pełne motywy chopinowskie są znowu rzadsze od tychże motywów wycinkowych.

As contra do $b^1$ (wzgl. $bb^1$) lub $c^3$. Wrażenie potęgują jeszcze mordenty podkreślając znaczenie tych akordów [1]).

Okres B (25—40). 16-takt. Tonacja Ces-B-f. Budowa: a-b-a-b′.

Zdanie a. Dwa krzyżujące się motywy chopinowskie: jeden złożony tylko ze składników 2, 1, 6, drugi opadający z wycinkiem tercji pomiędzy 3 i 5 składnikiem (motyw okresu C Mazurka 13 z końcówką 5, 4, 6). Zasięg obu — oktawa ($ces^3$-$ces^2$). Pierwszy ozdobiony obiegnikiem na $es^2$, drugi przedstawia ciekawą osobliwość polegającą na tym, że melodyczną strukturą należy do Fes, zharmonizowany zaś został w Ces.




Przejście od okresu A i harmonizacja:

des: . . . . . $T^-$

Ces:. . . . . $II–D^7$ . . $D^7–T$

Zdanie b jest przeniesieniem zdania a o półton w dół. Modulacja nagła oparta na zależności: T w Ces to $IV^n$ w B. W tym rozkładzie głosów połączenie $ces^+$ z $f^7$ wymaga zaryzykowania trytonowego ruchu basu (ces-f). Chopin nie waha się i uzyskuje świetną modulację. Zdania następnika (a i b′) są powtórzeniem zdań poprzednika z tym, że modulacje z B do Ces i z B do f przedstawiają taki przebieg:

1) z B do Ces (t. 33): B: . . $(VII^{-7})$ D ulega enharmonicznej zamianie e na fes i jednoczesnej alteracji g na ges, przekształca się więc w $D^7$ w Ces,

2) z B do f (t. 40): B: . . $(VII^{-7})$ S prowadzi na $(VII^{-7})$ D, czyli także na $(VII^{-7})$ $D^-$, a więc do $T^-$ w f-moll [2]).

Okres C (41—56). 16-takt. Budowa: a-a′.

---

[1]) Innego rodzaju harmoniczne efekty na nonowym akordzie tworzy Chopin w Barkaroli Fis-dur op. 60, w taktach 32 i 92, gdzie rozrasta się on do tercdecymowego!

[2]) Septymę $VII^7$ zdobi Chopin fiorriturą, złożoną z trylu i mordentu oraz jednokierunkowej fali akordowej ($g^2$-$e^1$). Jest to, obok fiorritur Mazurka 13 i zdobniczych fal następnego Mazurka 21, trzeci wypadek użycia fiorritur w mazurkach.



Podobnie jak w strukturze swych planów harmonicznych dla poszczególnych okresów, Chopin stosuje zwykle taką metodę postępowania, że wytwarza zespół rozmaitych wyznaczników funkcji S i D tonacji, jaką wyjaśnia zwykle dopiero pod koniec okresu, tak i struktura melodyczna często zawiera tajemnice, które wyjawiają się później. W tym właśnie okresie nie wiemy jaka to fala przenośna, akordowa snuje się przez poprzednik w taktach 41—48? Mamy tu 6-dźwiękową fazę, złożoną z akordowej „trioli" ($e^1$-$g^1$-$b^1$), łańcuchowo złączoną z toczkiem ($b^1$-$as^1$-$g^1$-$f^1$), która „wędruje" po akordzie $VII^{-7}$ w f i odbywa dwie fazy normalnie.

W trzeciej fazie (t. 45—46) ulega jednak „gwałtownej" alteracji, by w czwartej fazie powrócić do pierwszej o oktawę wyżej. Jeśli zwrócimy uwagę na pierwszy i ostatni składnik każdej fazy otrzymamy taki szereg:

$$e^1\text{-}f^1\,..\,g^1\text{-}as^1\,..\,h^1\text{-}c^2\,..\,e^2\text{-}f^2$$

Rozumiemy go od razu jako układ zamiennych i składników akordu f-moll. Ale harmonizacja nie potwierdza tej koncepcji! Pierwsza faza $VII^{-7}$ z $S^-_3$ (a więc zamienna $e^1$ prowadziła by na $f^1$, ale jako na składnik akordu b, nie zaś $f^-$). Dalej w fazie drugiej $g^1$ prowadzi na $as^1$, ale jako na składnik akordu $S^{-7}_{1<}$!

Faza trzecia — to $h^1$ do $c^2$, ale w C i do składnika akordu $c^+$. Sprawę wyjaśnia dopiero faza czwarta: $e^2$ wiąże się z $f^2$ jako składnikiem akordu $f^-$. Gdy spostrzeżemy teraz w następniku, w alcie, te same dźwięki, wyróżnione przez zatrzymanie zamiennych, jako nut całych ( 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ) w stosunku do ćwierciowych składników akordowych, to możemy przez chwilę łudzić się, że nareszcie popłynie „klasyczna" przenośna fala akordowa po akordzie f-moll! Gdzież tam! Czarodziejski „duch przekory" przeciw banalnościom „klasyczności" kazał Chopinowi i tu „igrać" ze słuchaczem. Harmonizacja ułożyła się tak: powstał łącznie z sekwensem melodycznym sekwens harmoniczny o wzorze $D^7$-T (moll lub dur) i utworzył się układ taki:

f: . . . $D^7–T^-$ . . $(D^7)III–III$ . . $(D^7)D–D$ . . $D^7–T$ (w następniku t. 49—56).

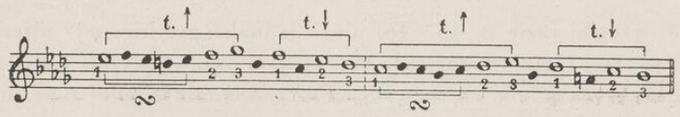
Poprzednik wyrażony został przez:

f. . . $VII^{-7}–S^-_3–VII^{-7}–S^{-7}_{3\,1<}–T^{-\,6}_{\,4}–(VII^{-7})D–D^7–T^-$

W okresie tym widzimy także w poprzedniku rodzaj wytworzonej jakby drugoplanowo nuty pedałowej des (t. 41—44) i c (t. 44—47) oraz polimelodyki: alt wysuwa melodię b-h-$c^1$-$d^1$-as-g i oddaje ją dalej tenorowi, f-e-d-c (t. 44—47).

O k r e s D (57—72). 16-takt. Tonacja b. Budowa: a-a′-a″-a‴.

Okres przedstawia pewnego rodzaju „wariacje", których osnowę melodyczną tworzą dwa toczki górny i dolny, przenoszone o tercję w dół; krzyżują one swe pierwsze składniki, obejmują więc w całości zasięg kwarty. Oto one:




Harmonizacja całego okresu taka:

t. (56)57—61:

f: ..... $T^-$

Des: ...III–II–$D^6_4$–$D^7$–(VII)VI
3

b: ..... $T^-$–$S^{-6}_{-5-}$–

t. 62—72:

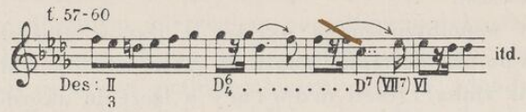
Des: ..... VI–$D^7$–T–$D^7$–(VII)VI

b: ..... $D^{6>}_4$–D–$T^-$ $T^-$–$S^{-6}_{-5-}$–$D^{6>}_4$–$D^7$ .....

Trzeci składnik toczka górnego i dwa kolejne składniki toczka dolnego przy harmonizacji melodii okresu, rozwiniętej na tych melodycznych centrach, otrzymują rolę zamiennych jeden do drugiego. Ale tylko w trzeciej fazie tego szeregu zamiennych, zamienna przechodzi bezpośrednio na swe rozwiązanie. W dwu pierwszych fazach rozwiązanie zamiennych następuje nie bezpośrednio, lecz poprzez bezpośrednio niższy składnik akordu, użytego do harmonizacji. Tak więc $ges^2$, jako zamienna do $f^2$, na tle akordu $D^6_4$ w Des, przed rozwiązaniem dotyka naprzód $des^2$, a nawet to $des^2$ uwypukla się dzięki działaniu czynnika rytmicznego jako ćwiartka z punktem wobec ósemki i szesnastki mazurkowej grupy rytmicznej każdego taktu (58—59 itd.). Powstaje zwrot melodyczny, będący komórką organizującą cały okres i mającą znaczenie w dalszym rozwoju Mazurka. Wyróżniłem te dźwięki, kompletujące zejścia zamiennych, w analitycznym obrazie podanym wyżej, czarnymi nutami.



Realny ich obraz z układem rytmicznym taki:




Element wariacyjny pojawia się w następniku i polega na tym, że w wyżej omówionych zwrotach zamienne przyjmują kształt vibrato-triol, w ostatnim takcie okresu (72) vibrato-duoli. Okres zawiesza się na $f^7$, dominancie w b. Tak jak w całym okresie melodię dublują dolne seksty, tak i w tej końcówce na tle zanikającego akordu $f^7$ pojawia się omówiony wyżej zwrot dwugłosowo, poprzedzając osobliwy 6-takt, jeden ze szczególniejszych w mazurkach! Omówimy go poniżej.

Z d a n i e Ł (73—78). 6-takt. Tonacja b-Des? Budowa: a-b-a′.

Chopin powtarza niekiedy w s t ę p y przed repryzą okresów A (np. w Mazurku 7). Omawiany 6-takt nie ma nic wspólnego ze w s t ę p e m, nie można go przeto znakować $W^2$ tak, jak w zacytowanym wyżej wypadku. Trudno traktować go jako konstrukcję pedałową. Okres D kończy się w b, zatrzymane więc w tenorze f b y ł o b y nutą pedałową, gdyby następował jakiś okres w b. Repryza okresu A wznawia Des.

Bronarski pisze (l. c. odsyłacz str. 145): „W Mazurku 20 wprowadza Chopin repryzę połączeniem $f^7$ + $des^+$. Nikt nie będzie akordów tych pojmować jako $VII^7$ z obniżoną kwintą (i przejściowo obniżoną tercją w basie) + I. Zupełnie niezwykłe to połączenie tłumaczy się jako chromatyczne przesunięcie".

Nazwijmy przeto to zdanie w ogóle łącznikiem i poszukajmy jakiegoś innego wytłumaczenia, gdyż harmonicznie nie ma tu żadnego chromatycznego przesunięcia, a jest faktem, że po $f^7$ w t. 72 poprzez ten łącznik p o w s t a j e w t. 79 Des-dur.

W jaki sposób? Pisze dalej Bronarski (l. c. str. 368): „Podobnie śmiałą modulację jak w Mazurku 17 spotykamy i w Mazurku 20, również przy przejściu do repryzy, gdzie po $f^7$ następuje od razu $des^+$ w ten sposób, że jeden głos wytrzymuje wspólny ton f, drugi przesuwa się chromatycznie od f do des, inne zaś głosy znikają". Bas istotnie przesuwa się chromatycznie (w t. 74 powinno być fes, nie e!). Ten motyw basu nie jest nowy w tym Mazurku: jest on o d w r ó c e n i e m

chromatycznego motywu, którym rozpoczyna się okres A (f, ges, g, as i f, fes, es, eses).

Ostatnim współbrzmieniem okresu D jest w głosach górnych seksta $es^1$-$c^2$ i po niej następuje pauza. W jakim znaczeniu słów można mówić, że ona znika? Jeżeli m ó w i m y o łączeniu akordów w wypadkach, gdy przedziela je w ogóle pauza, to tylko dlatego, że z a c h o w u j e m y w p a m i ę c i zawsze ostatnie współbrzmienie, jakie usłyszeliśmy. Na początku więc t. 77 usłyszymy, że we współbrzmieniu Fes-f-$es^1$-$c^2$, w którym brzmi nadal f r e a l n i e, a pozostałe dźwięki p a m i ę c i o w o, nastąpiła zmiana: Fes przesunęło się na Es, brzmi więc teraz Es-f-$es^1$-$c^2$. Dalej w t. 78 Es przesuwa się na Eses, brzmi więc teraz Eses-f-$es^1$-$c^2$. Czym ono jest, nie wiemy. Dopiero, gdy zabrzmi akord Des-$des^1$-$f^1$, współbrzmienie to wyjaśnia swe znaczenie: f było wyprzednią, tercją akordu toniki, akord zaś właśnie niepełną (bez septymy bb, która jako a w akordzie t. 75 znikła wraz z nim) formą $VII^7$ z o b n i ż o n ą, ale i n i e o b n i ż o n ą tercją (es i eses jednocześnie (!), podobnie jak na początku t. 75 brzmi realne $f^1$ z pamięciowym Fes basu). Zupełnie niezwykła jest tu postać chopinowskiego akordu!: Eses-f-$es^1$-$c^2$, rozwiązującego się na Des-f-$des^1$-$des^2$ t e o r e t y c z n i e, p r a k t y c z n i e zaś na Des-$des^1$-$f^1$.

Zdanie Ł mamy więc prawo nazwać ł ą c z n i k i e m m o d u l u j ą c y m z b do Des.

Przebieg modulacyjny jest taki (nawiasy ujmują dźwięki zatrzymywane w pamięci „ulatniające się"):

**b:** t. 73: F-f-($es^1$-$c^2$) ..... $D^7_3$

t. 74: Fes-f-($es^1$-$c^2$) ..... $D^7_{3\,1\,1>!}$

t. 75—76: (Fes)-f-$c^1$-$es^1$-$a^1$ ... $D^7_{3!\,1!\,1>!}$ ($f^1$-$des^2$ jako zamienne, bez znaczenia)

t. 77: Es-f-($c^1$-$es^1$-$a^1$) ..... $D^7$

t. 78: Eses-f-($c^1$-$es^1$-$a^1$) ..... $D^{7>!}_7$ ($a^1$ ulega enharmonicznej zamianie na bb)

**Des:** ..... $VII^{-7}_{3>}$ (f jest wyprzednią z akordu T) . . T.

Znamienne jest zjawisko, że Chopin przy rozwiązywaniu tego akordu nie zatrzymał dźwięku wyprzedzającego f, ale rozwiał go. Także „pamięciowe" $c^2$ nie poszło na $des^2$. Jedynie alterowane Eses



ma swe właściwe rozwiązanie na Des. Cała ta modulacyjna „mgławica", chociaż oparta na przebiegu zrozumiałym i prostym, zostaje nagle wyjaśniona zdecydowanym uderzeniem początkowego akordu forte powtórzonego bez zmian okresu A. Napisałem pochopnie „bez zmian"! U Chopina coś się zawsze znajdzie nowego: okres $A^1$ zdobiły dwa mordenty, podkreślając dwie formy wielkiego i małego akordu nonowego dominantowego. W końcowym powtórzeniu znikają. „Kopuła" następnika tchnie przez to jeszcze większym, jeszcze bardziej majestatycznym spokojem. Za to, jak gdyby dla dodania tym większej płynności prześlicznej pierwszej frazie okresu, postawił Chopin u „stóp wycinka" swego chopinowskiego motywu w t. 80 mordent!

Na zakończenie okresu pojawia się jednotaktowa koda: akord T+ forte w ulubionej przez Chopina postaci 1, 5, 10. Nie ma nad nim fermaty. Praktycznie jest to dwutakt, gdyż większość wykonawców Mazurka z pewnością przedłuża ten takt, by nasycić się jego nieoczekiwanym brzmieniem po mollowej postaci toniki ostatniego taktu okresu.

Mazurek jest w okresie A mazurem, w B kujawiakiem, który przerywa okres C o charakterze jakiegoś przyczajenia, wzmagającego się, ale pryskającego w żartobliwych jakby zwrotach okresu D, które rozwiewają się, dając pole przedziwnym rozmyślaniom harmonicznym łącznika. Ale „contra spem spero" — powraca z całą swą siłą coraz to wolniejąc posuwisty mazur okresu A. Dynamiczne kontrasty w A współpracują świetnie z harmonicznymi rozmaitościami w wywoływaniu niezrównanego piękna muzycznego, jakim w każdej swej frazie tchnie to jednolite w wartości arcydzieło mazurkowe.

## 21

## MAZUREK cis-moll op. 30 nr 4

Taktów drukowanych i wykonywanych 139 (140).

Układ formalny:

Wstęp: (1— 4) W : t. 4 tonacja cis

Część I:

(5—32) A : t. 28 tonacja cis
t. 32

Część II:

(33—64) $B^{1,2}$: t. 32 tonacja cis — gis
t. 64

Część III:

(65—96) $C^{1,2}$: t. 32 tonacja H
t. 96

Wstęp: (97—100) $W^2$ : t. 4 tonacja cis
t. 100

Część IV:

(101—132) A : t. 32 tonacja cis. Sekwens.
t. 132

Koda:

(133—139) K : t. 7 tonacja cis
razem t. 139 (140)

W s t ę p [1]): W (1—4). 4-takt. Tonacja cis.

Najważniejszą cechą tego wstępu jest wmodulowanie się w tonację oraz ustalenie motywu melodycznego, typu trylowego, będącego komórką melodyczną, organizującą melodykę w dalszym rozwoju Mazurka. Harmonicznie mamy tu niekompletną dominantę, wtrąconą do dominanty: $(D^{7}_{5-})D^{7}$.

[1]) Dlaczego Leichtentritt (232) nazywa ten wstęp „Ritornell" („ritornello" — znaczy powrót)? Ritornello jest to albo refren w balladach i frottolach, albo instrumentalny wstęp, łącznik lub zakończenie w Da Capo-Ariach 18 w. i tutti w Solo-Koncertach. Wstęp w Mazurku powtarza się wprawdzie przed repryzą, ale nie ulega transpozycjom tak jak to przeważnie zdarzało się w Da Capo-Ariach. Powtarzanie wstępów przed repryzą bez transpozycji zawierają np. Mazurki: 2, 7, 21, 46, a umieszczanie ich jako kodę utworu — Mazurki: 13 i 15. Szczególne „wstępy" poprzedzają powroty okresów A w Mazurku 17, osobliwy jest 16-taktowy, jednogłosowy wstęp do ostatniego powtórzenia okresu A w Mazurku 25, w pełne okresy 16 lub 8-taktowe rozwija się wstęp w Mazurku 26, za wstęp także do ostatniego A można uważać łącznik Mazurka 29 (także jednogłosowy), chociaż Mazurek ten nie ma wstępu itp. W każdym z tych wypadków trudno stosować termin „ritornello" (por. analizę wyżej wymienionych Mazurków).



Zwraca uwagę użycie na mocnych częściach taktów zamiennych, nadające frazom znaczne napięcie dysonansowe. Dźwięki podstawowe tych akordów pojawiają się na najsłabszych częściach taktów w końcach fraz (dis i Gis). Szczególnego brzmienia całości nadaje w basie skok zwiększonej kwarty dis-A (t. 2—3). Wyzyskuje go koda w przewrocie.

C z ę ś ć I

O k r e s A (5—32). 28-takt. Tonacja cis. Budowa: 16 (a-b-a-b′) + 8 (a-a′-a″-a‴) + 4.

1. 16-takt (5—20).

Zwróciliśmy powyżej uwagę na to, że dźwięki podstawowe akordów wstępu występują na najsłabszych częściach taktów. Końcowa ćwiartka jest więc punktem częściowego wyzwalania energii nagromadzanej w początkach fraz przez napięcia dysonansowe i punktowane układy rytmiczne. Cały omawiany okres jest tak właśnie pojęty i zbudowany: tylko raz jeden w końcówce poprzednika (t. 11—12) nagromadzony potencjał energetyczny nie wyładowuje się, ale zatrzymuje (fermata!), gdyż okres nie kończy się jeszcze; w końcówce frazy trzeciej (t. 10) następuje częściowe wyładowanie (akord kwartsekstowy po dominantowym septymowym!) energii $D^{7}$.

Czynnikami, które powodują te napięcia są:

1) akompaniament równych wprawdzie rytmicznie fal jednokierunkowych, ale f a l, nie współbrzmień akordowych. Oparcie ich na kwincie Cis-Gis, która mogłaby być elementem statycznym, gdyby nie wzniesienie się trzeciego składnika fali e do fis (w punkcie napięcia całej frazy) i opadanie do e (w punkcie opadania) — dodaje dźwięczności brzmienia i jest oczywiście pochodzenia ludowego jak zawsze w mazurkach. Melodia frazy pierwszej (i drugiej, będącej prawie dosłownym powtórzeniem pierwszej) składa się z dwu motywów: $e^1$-$a^1$-$gis^1$ (wzgl. $gis^1$-$a^1$-$gis^1$) i $e^2$-$dis^2$-$cis^2$-$dis^2$-$e^2$. Nie biorę pod uwagę trioli mordentowej (t. 5), o szczególnej i niespotykanej w mazurkach nigdzie indziej formule rytmicznej:  oraz mordentu na $dis^2$ (t. 6), jako elementów zdobniczych. Bierze ochota traktować motyw drugi jako obiegnik na $dis^2$. Takie rozumienie byłoby błędem. Istotą motywu jest ruch $e^2$-$dis^2$-$e^2$, a więc motyw trylowy i mordentowy basu wstępu (dosłownie) z tą różnicą, że stosunki są odwrócone. W moty-

wie wstępu e było elementem większego napięcia, dis — wyzwolenia (częściowego), tu zaś $dis^2$ jest elementem napięcia, a $e^2$ wyzwolenia;

2) jędrność rytmiczna tej właśnie szczególnej trioli i skok pomiędzy motywem pierwszym i drugim o sekstę. Brzmi on jako jakby szkielet motywu chopinowskiego. Poniżej zobaczymy, że o kwartę wyżej pojawi się i motyw chopinowski „ad oculos".

Tak więc zespół czynników rytmicznych i melodycznych wykreśla frazie pierwszej (i drugiej) jej napięcie i wyzwolenie. Fraza trzecia i czwarta nie wyzwalają energii, ale jej napięcie potęgują. Formuła harmoniczna: $D^9$–$D_4^6$–$D^{11-9}$. Znika basowa kwinta stała, fale-arpeggia w swych szczytach his wznoszą się do $cis^1$, ale powracają do his; pojawia się dodatkowe napięcie w głosie środkowym całej nuty dis, jakie rozwiązuje środkowe e ostatniej fali t. 10 [1]) i jakie znowu powraca w t. 11. Znowu ostrzec należy przed potraktowaniem motywu t. 10 $fis^2$-$e^2$-$fis^2$-$gis^2$ jako obiegnika na $fis^2$: jest to także w analogii do t. 8 motyw mordentowy dolny gis-fis-gis, chociaż pierwsze gis jest na tle akordu $gis^{9>}$ nutą przejściową. A gdzież w tej frazie jest zapowiedziany motyw chopinowski? Jak wiemy już z innych rozważań, w mazurkach motyw ten przybiera u Chopina najróżnorodniejsze ukształtowania rytmiczne i metryczne, nie mówiąc o postaciowaniu go melodycznie wciąż różnym oraz o operowaniu jego wycinkami. Snuje się on tu od $cis^2$ t. 8 do $a^2$ t. 9. Ostatni jego składnik $a^2$ jest punktem kulminacyjnym napięcia harmonicznego $D^{9>}$, ozdabianym przednutką $h^2$, a pierwszy $cis^2$ jest punktem jeszcze większego napięcia w akordzie dominantowym undecymowym.

W tym wypadku podtrzymuje Chopin to wyjątkowe napięcie harmoniczne w t. 12 przez fermatę. Bez rozwiązywania tej undecymy, spływającej na nonę, jaka dopiero ulega rozwiązaniu, osiągnął tu kompozytor oryginalny efekt. Jedno z najpiękniejszych w brzmieniu zejść z dominanty na tonikę [2])!

Następnik powtarza dwie frazy poprzednika bez zmian. 4-takt

[1]) Dużą trudność techniczną przedstawia dla wykonawcy wyprowadzenie „na jaw" motywu dis-e-dis, by zabrzmiał on n i e z a l e ż n i e od całości! Analogicznie fis-e-fis t. 17—19 oraz fis-e taktu 20.

[2]) Bronarski (100) zwraca uwagę na harmoniczną gamę cis, w jakiej przeprowadza Chopin dolny głos w równoległych tercjach (t. 12). Powód użycia tu $his^1$ — widzi w chęci uniknięcia ewentualnego spotkania się $h^1$ z his arpeggia akompaniamentu.



drugi (t. 17—20) przenosi frazę trzecią poprzednika z cis do E, czwartą traktuje jako powtórzenie swej własnej trzeciej z taką zmianą: wobec zakończenia okresu, napięcia dominantowe rozwiązują się analogicznie do fraz pierwszej i drugiej następnika na ostatniej ćwiartce taktów drugich, na kwartsekstowym dominantowym akordzie (nie całkowicie), wreszcie na tonicznym. Ciekawy szczegół: kwintola t. 19 zawiera zamiennik $Z_4^{\frown}$ (w dolnym głosie tercji $Z_2^{\frown}$ ) do nony dominanty (septymy) [1]).

2. 8-takt (21—28). Tonacja cis. Budowa: a-a′-a″-a‴.

Drugi motyw głównej frazy Mazurka poprzedził Chopin w tym zdaniu motywem $fis^2$-$a^1$-$fis^2$ i powtórzył tę frazę 4-krotnie. Ale jak! Motyw ten potraktował nie jako harmonicznie subdominantę moll, lecz jako akord neapolitańskiej seksty i na jego tle rozwinął figurację zdobniczą, wyjątkową i jedyną nie tylko w literaturze mazurków, ale i całej swej twórczości [2]). Motyw odskakuje od $a^1$ kolejno do $fis^3$, $a^3$, $d^4$. Przestrzeń tę wypełniają fale przenośne oktawowe dwufazowe, wreszcie przepiękna fala powrotna, zakończona skokiem o undecymę $a^3$-$d^4$. Niezwykły efekt tego wzbiegania szczytów fal coraz to wyżej i wyżej nazywa Leichtentritt „fantomem", a Windakiewiczowa mówi, że „coś niepohamowanego wyłania się z tego coraz zacieklej i zamaszyściej brzmiącego akordu, aż nie zginie za czwartym powtórzeniem w jakimś zawrotnym rytmie tanecznym". Zwrócić trzeba tu uwagę na świetny układ tego neapolitańskiego akordu: w trzech głosach górnych razem wzięty daje $a^1$-$d^2$-$fis^2$, w akompaniamencie naprzód fis-a-$d^1$, później w fali arpeggia szeroko fis-$d^1$-$a^1$. W sumie fis-a-$d^1$-$fis^1$, czyli zestawiony najwygodniej dla przejścia na D. Nic dziwnego, że tak „klasycznie" ustawiony, tak brzmi. A w „zaświatach" jakby jeszcze brzmi nad tym $fis^3$-$a^3$-$d^4$ [3]).

[1]) Gdyby w t. 19 po tercji $a^2$-$cis^3$ następowała tercja $gis^2$-$h^2$ zwrot $a^2$-$h^2$-$dis^3$-$cis^3$ byłby piętrowym zamiennikiem ($Z_4^{\frown}$ w $Z_4^{\frown}$). Wobec tego, że następuje tercja $fis^2$-$a^2$, tylko $h^2$-$dis^3$ jest zamiennikiem pojedynczym do $cis^3$ (podobnie w głosie niższym).

[2]) Typowe zdobnictwo chopinowskie wszelkiego rodzaju „fioritur", jakie spotykamy prawie we wszystkich innych utworach z nokturnami na czele, pojawia się w mazurkach tylko 3-krotnie: w Mazurku 13, 20 i 21. Elementami zdobnictwa w mazurkach są przednutki i mordenty, ewentualnie wrośnięte w melodię obiegniki.

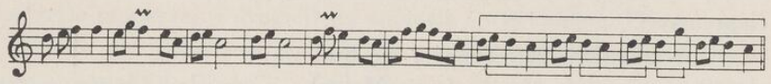
[3]) Lekkie i niezawodne wykonanie tych fal zdobniczych przedstawia niemałą trudność dla wykonawców. Biada pianiście, który w rzucie tych figur sfałszuje $a^3$ lub $d^4$! Cały Mazurek wtedy... przepada!

3. 4-takt (29—32). Tonacja cis. Budowa: a-b.

Powtarza z jakimś uporem główny motyw i zawiesza go na dominancie (harmonicznie i melodycznie).

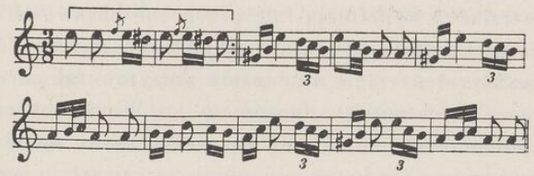
Dla całego tego okresu znalazła Windakiewiczowa pełno wzorów ludowych [1]).

Najbardziej zastanawia przykład z O. K. Pieśni ludu nr 20:



Zakreślone motywy są zużytkowane przez Chopina istotnie dosłownie.

Także ciekawy jest przykład O. K. Lud nr 180: Kujawiak od Włocławka:



Zakreślony motyw — to motyw wstępu i komórka organizacyjna, melodyczna i rytmiczna Mazurka.

Część II

Okres B (:) (33—64). Tonacja cis-gis. Budowa każdego 16-taktu: a-a′-a-a″.

Pomysł podwójnego wahadła, jaki omówiliśmy szeroko w Mazurku 18, został tu zastosowany do budowy nie przejściowego łącznika przed repryzą okresu głównego, ale drugiego okresu Mazurka. Wahadło jest tutaj jakby odwróceniem stosunków w Mazurku 18. Tam wahadło wewnętrzne zużytkowywało obiegnik dolny ($cis^2$-$d^2$-$es^2$-$d^2$), tutaj — górny $fis^2$-$e^2$-$dis^2$-$e^2$. Tam skoki wahadła zewnętrznego układały się: kwarta w górę — kwinta w dół od $d^2$ centralnego, tutaj — kwinta w górę — kwarta w dół od $cis^2$ centralnego. Przybył tu także nowy, a ważny czynnik: akompaniament, który

[1]) Windakiewiczowa 6, 17, 36, 46.



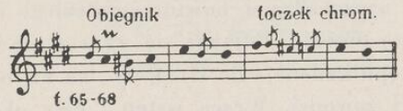
dzieli się na dwa, jakby oddzielne fragmenty: falę stojącą 3-fazową powrotną, Gis-cis, cis-Gis oraz rodzaj stałej nuty podwójnej fisis-gis (złożonej ze stałej nuty gis i zamiennej do niej fisis), na której zmieniają się także, jak gdyby jakieś wahadło „harmoniczne", akordy dominanty i toniki. Poprzednik zatrzymuje się trylem na $gis^{-}$ ($D^{-}$), po czym cały 8-takt przenosi się o kwartę w dół (typowo ludowa transpozycja, analogia z budową okresu A Mazurka 18). Zasługują na uwagę końcówki okresu B przy jego powtórzeniu. W $B^1$ końcowy akord $gis^{-}$ urasta do $gis^{-7}$ (t. 47—48); wobec powrotu do $cis^{-}$ przedstawia on rzadką formę $D^{-7}$. Dwugłos ulatnia się tu w jednogłosie, w trylu na $fis^2$. Tym piękniej powraca po nim $D^7$. W $B^2$ akord $gis^{-}$ ulega alteracji prymy [1]). Wyjątkowy los spotyka tę alterację: wbrew regule rozwiązywania akordu zwiększonego (to g słyszy się raczej jako fisis: $h\frac{+}{5}<$ ) $g^1$ idzie na $fis^1$, a $dis^2$ ulega przetrzymaniu i w następującym akordzie $fis^7$ staje się opóźnieniem. Dolne g dwugłosu rozszczepia się na oktawę: Fis-fis. Ciekawie brzmi ten skok o nonę w dół.

Część III

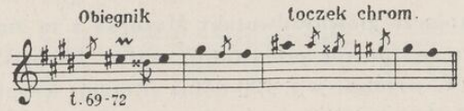
Okres C (:) (65—96). Tonacja H. Budowa: a-a′-b-c.

W tym okresie właśnie rozbudowuje Chopin ulubiony swój górny obiegnik jako komórkę organizacyjną melodyki. Fraza pierwsza przeciwstawia mu toczek chromatyczny.

Oto schemat:




analogicznie




Nb. dla zilustrowania wypowiedzianej myśli użyto przednutek jako oznaczenia dla dźwięków zdobiących, punktami zaś bez określonej rytmicznie wartości oznaczono dźwięki główne.

[1]) Bronarski 135

Spostrzegamy tu także pewną nową postać motywu wahadłowego: centrum ruchu jest $dis^2$, we frazie drugiej $fis^2$. Wychylenia o tercje: do $his^1$ i $fis^2$ (wzgl. $disis^2$ i $ais^2$). Motyw wewnętrzny $e^2$-$dis^2$ powtarza znowu motyw zasadniczego ruchu sekundy opadającej, przeważający w całym Mazurku i decydujący o jego jednolitości.

Z d a n i e a′ powtarza zdanie a o tercję wyżej ze zmianą toniki na moll:

układ harmoniczny a: H: $D^7$-T-$D^7_3$-T; a′: dis: $D^7$–T⁻–$D^7_3$–T⁻.

Z d a n i e b. Obiegnikowy motyw ten sam. Przeniesienie zdania b znowu o tercję w górę do Fis-dur. Ale druga fraza wprowadza zmianę: moduluje do H.

Podkład harmoniczny: Fis: D–T

H : D–$S^{4<3\ 4<3}_{3\quad 4<}$T

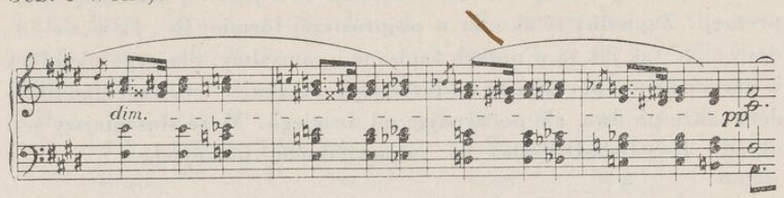
Z d a n i e c. Frazę pierwszą tego zdania można by nazwać frazą „wspomnień". Snuje się tu sekwens całotonowy: z okresu B powrócił motyw fisis-gis razem z gis-cis, z neapolitańskiego „fantomu" — skok seksty $gis^1$-$e^2$, a z zasadniczego motywu Mazurka — sekunda $fis^1$-$e^1$. Spotkały się więc w jednym współbrzmieniu $fis^1$, fisis i $gis^1$. Jedno z najciekawszych spotkań u Chopina! Ale jak ono brzmi: można wielokrotnie powtarzać ten jeden takt 77 Mazurka cis-moll i trudno się nasłuchać jego przedziwnej dźwięczności! Drugi takt przenosi całą konstrukcję do H. Druga fraza powtarza pierwszą całego okresu. Zawiesza ją na $fis^2$ i wprowadza w powtórzenie całego okresu. Dopiero t. 95—96 przynoszą nowość. Pojawia się wraz z sekundowym motywem i rytmem wstępu kadencja do H: $D^6_4$–D , na Fis oparta.

Oczekiwane H zawodzi. Wraca wstęp i cały okres A Mazurka (t. 97—124). Ale bez ostatniego 4-taktu. Zamiast niego rozwija się na zakończenie okresu 8-takt (125—132). W pierwszej jego połowie uporczywie kołacze główny dwutakt Mazurka z tą zmianą, że do toniki przyłącza się (po raz już ostatni) motyw fisis-gis, znany tak dobrze z okresu C, wreszcie w t. 128 dolna alteracja kwinty. Znowu zmierza ona do fis, by akord toniczny złączyć z $fis^7$.

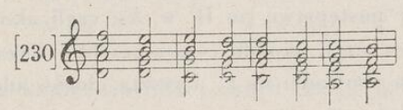
Druga część tego zdania (t. 129—132), to jedno z tych epokowych odkryć harmonicznych, które wywołały burzę protestów u rygorystów prowadzenia głosów :wszystkie możliwe „błędy" — w jednym 4-takcie! Równoległe chromatyczne kwinty i septymy jeszcze z dodatkiem oktaw!



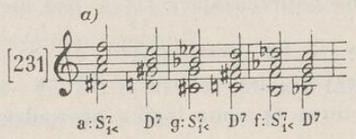
Oto ten pochód „błędu" i „rewolucji" (w pisowni wydania Geb. i Wolff):



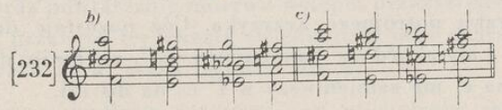

Brzmi dzisiaj dla nas prześlicznie. Następstwo akordów wydaje się jak najbardziej płynne i logiczne. Dlaczego? Bronarski podaje taką interpretację („Harmonika Chopina" str. 179): „Jeżeli w tonalnej sekwencji tego typu:




wprowadzimy odpowiednie chromatyczne alteracje, otrzymamy sekwencję modulującą, w której wzór $S^7_{1<}$ + D powtarza się coraz o stopień niżej:




W innym układzie (z kwintami równoległymi, ale chromatycznymi)":




Zdawało by się, że sprawa całkowicie wyczerpana, a pochód wytłumaczony zupełnie. Tymczasem nasuwa się taka wątpliwość: dlaczego pierwszy z akordów pochodu, zanotowany jako $fis^7$, mamy uważać za wyznacznik subdominanty (oczywiście pisząc go enharmonicznie jako ges-b-des-e) a nie dominanty? Każdy z akordów tu użytych

może być z tą samą słusznością interpretowany jako wyznacznik S lub D w pewnej tonacji. Co więc decyduje tu o jego tej lub innej interpretacji? Zapiszmy te akordy w najprostszej formie: $fis^7$, $f^7$, $e^7$, $es^7$, $d^7$, $des^7$, $c^7$, $h^7$ tak jak są w nutach zapisane i pomyślmy: dlaczego układ ich w pary, po dwa, poczynając od pierwszego, ma mieć wyższość nad układem także po dwa, ale poczynając od drugiego? Może słuszniejszy jest układ: D-S-D-S-D-S-D-S w odpowiednich tonacjach,

? x y z ?

niż układ: S-D-S-D-S-D-S-D ?

x y z t

Co zaś najważniejsze: jak rozumieć następstwo $S^{-7}_{I<}$ którejkolwiek z par, tak czy inaczej ustawionych, po $D^7$ pary poprzedzającej? Np. jak rozumieć następstwo po $D^7$ w As, czyli akordzie es-g-b-des, akordu $S^{-7}_{I<}$ w Ges, czyli akordu c-eses-ges-bb? Wszak w takiej interpretacji tylko des prowadzi na c, a reszta głosów ulega alteracji, nie zaś poprowadzeniu!

Koncepcja dwuczłonowej sekwencji $S^{-7}_{I<}$–$D^7$, prowadzonej w dół o stopień niżej i niżej, nie może wytłumaczyć pochodu. Ponieważ zrozumiałe jest następstwo $S^{-7}_{I<}$-$D^7$, rzecz oczywista zawsze, a pierwszy akord ze względu na poprzedzający $cis^{-}_{5>}$ jest niewątpliwie akordem $fis^7$, przeto musimy to $fis^7$ przekształcić na $S^{-7}_{I<}$ w ais, pisząc je disis-fis-ais-cis; łączymy ten akord z $D^7$ w ais, czyli akordem eis-gisis-his-dis. A teraz tą samą logiką prowadzeni n i e m o ż e m y iść dalej, o ile nie przekształcimy znowu akordu $eis^7$ w $S^{-7}_{I<}$! Jakiej tonacji? Konsekwentnie gisis. Takiej tonacji nie ma, jak wiemy. Należało by w akordzie eis-gisis-his-dis nazwać dis od c, a tego nie potrafimy z braku potrójnego krzyżyka. Cóż pozostaje do zrobienia? Enharmonia! Cały akord $eis^7$ zamieniamy w $f^7$, ale by iść dalej nie możemy wejść na $e^7$ nie zamieniwszy w $f^7$ es na dis itd.

Cały więc pochód nie może być wytłumaczony jako dwuczłonowa sekwencja $S^{-7}_{I<}$–$D^7$, ale jako pochód wyznaczników subdominant! Każdy akord łączy się tu z następnym jako z dominantą, ale ta dominanta, by pochód mógł iść dalej, traci dominantowe znaczenie i staje się subdominantą. Jest to więc chromatyczny pochód $S^{-7}_{I<}$, nie grupy $S^{-7}_{I<}$–$D^7$.



Oto przedstawienie tej interpretacji:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| e | ≃ | disis | dis | ≃ | es | ≃ | dis | d | | d | des | ≃ | cis | c | | c | | | |
| cis | | cis | his | ≃ | c | | c | h | ≃ | ces | b | | b | a | ≃ | bb | | | |
| ais | | ais | gisis | ≃ | a | | a | gis | ≃ | as | g | | g | fis | ≃ | ges | | | |
| fis | | fis | eis | ≃ | f | | f | e | ≃ | fes | es | | es | d | ≃ | eses | | | |
| | | $S^{-7}_{I<}$ | ($D^7$ | ≃ | $D^7$) | | $S^{-7}_{I<}$ | | | $S^{-7}_{I<}$ | | | $S^{-7}_{I<}$ | | | $S^{-7}_{I<}$ | | |
| | | w ais | ais | | b | | w a | | | w as | | | w g | | | w ges | | |

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ces | ≃ | h | b | | b | bb | ≃ | a | ≃ | gisis | ≃ | a | |
| as | | as | g | ≃ | asas | ges | ≃ | fis | | fis | | fis | |
| f | | f | e | ≃ | fes | es | ≃ | dis | | dis | → | cis | |
| des | | des | c | ≃ | deses | ces | ≃ | h | | h | | a | |
| | | $S^{-7}_{I<}$ | | | $S^{-7}_{I<}$ | ($D^7$ | ≃ | $D^7$) | | $S^{-7}_{I<}$ | | $S^{-}$ | |
| | | w f | | | w fes | fes | | e | | w dis | | w cis | |

Interesuje koniec pochodu, akord $gis^{-7}_{I<}$; gdyby pochód nie zatrzymywał się, prowadziłby na $ais^7$. Ale Chopin rozwiązuje inaczej: na mollową postać III stopnia w dis (zamiast na $fis^+$, na $fis^-$). Ułatwia połączenie enharmoniczna zmiana gisis na a. To zmienione gisis nie zatrzymuje się w tym samym głosie. Schodzi na fis.

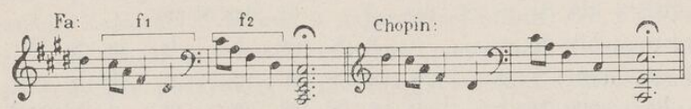
Połączenie brzmi dziwnie, choć uroczo! Jest to połączenie z IV $VII^7$ w naturalnym cis-moll.

K o d a (133—139). 7(8)takt. Fermata wydłuża zdanie do 8-taktu. Tonacja cis. Budowa: a-b.

Trzy elementy konstrukcyjne utworzyły tę kodę: wahadłowy, przekształcony motyw okresu B, stała kwinta $fis\text{-}cis^1$ w głosach środkowych oraz powtarzanie motywu wstępu, przekształconego i zużytkowującego przewrót tej kwarty zwiększonej, jaka charakteryzowała we wstępie ruch basu: a-Dis (zamiast dis-A).

Motyw wahadłowy rozszerza swe wychylenie, jednostronne zresztą, do septymy ($dis^1$-$cis^2$) i oktawy ($dis^1$-$dis^2$), stała kwinta $fis\text{-}cis^1$ jest jakby osią równowagi dla wahadeł. Dolne wahadło wychyla się o kwintę zmniejszoną. Rozpiętość całej konstrukcji — 3 oktawy ($Dis\text{-}dis^2$). Następnik zdania jednogłosowy: przenośna fala oktawowa na akordzie $S^{-7}$. Druga faza zmienia końcówkę: cis w miejsce dis. Cha-

rakterystyczny to dla Chopina sposób zakończenia faz przenośnych oktawowych. Jakże banalne mogłoby być zakończenie np. takie:




Wychylaniu się wahadła do cis² (t. 134) i do dis² (t. 136) odpowiadałoby wprawdzie dis-Cis, ale ileż piękniej brzmi użyte zakończenie z ulubionym akordem T⁻ w pozycji tercji!

Jedna z piękniejszych plagalnych kadencji: S⁻⁷-T⁻.

Mazurek cis nie zyskał, jak mówi Jachimecki (l. c. 56), „popularności", choć „jest jednym z najwyższych objawień inspiracji Chopina w zakresie tej formy". Obroniła go od „popularności" (a wiemy co to znaczy: — wygrywania przez wszystkich domorosłych pianistów!!) zapewne trudność techniczna wykonania. Tercje, szerokie i niewygodne arpeggia, omówione fale zdobnicze wymagają zupełnego wirtuozowskiego opanowania. Powtórzona 28 razy w Mazurku główna fraza wymaga także urozmaiconego kolorystycznie, jędrnego i plastycznego wykonania. Dla chopinisty przedstawia Mazurek jedno z najwyższych i najradośniejszych przeżyć estradowych, gdy wszystko uda mu się w nim naprawdę wydobyć!...

## 22

## MAZUREK gis-moll op. 33 nr 1

Taktów drukowanych i wykonywanych 48.
Układ formalny:

Część I:
(1—12) A: t. 12 tonacja gis

Część II:
(13—20) B: t. 8 tonacja H
(21—36) C: t. 16 „ H

Część III:
(37—48) A: t. 12 tonacja gis
t. 48

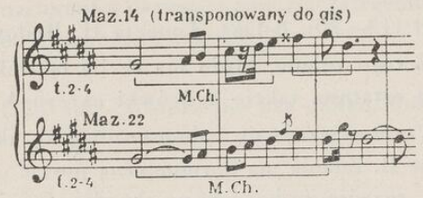


Część I

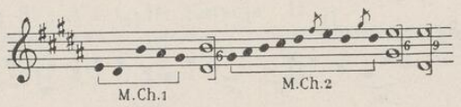
Okres A (1—12). 12-takt. Tonacja gis. Budowa: a-b-b.

Zdanie a (1—4). Frazę pierwszą rozpoczyna motyw chopinowski w gis (6, 5, 10, 9, 8), początkowo jednogłosowo. Pierwsze dis — to „namysł"; nie powtarza się bowiem przy powtórzeniach w t. 7, 11, 43 i 47. Powtórzony jest w t. 37 przed repetycją całego okresu A.

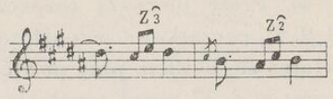
Harmonizacja jego drugiej połowy: $S^{-7}_{i<}$–$D^{7}$–$T^{-}$. Druga fraza uzupełnia go nowym motywem chopinowskim, pełnym, bez wycinków lub przestawień składników z przednutką górną do 6 składnika i zwrotem do 5 (dis²). Złudzenie podobieństwa do pierwszej frazy Mazurka 14. Zestawmy:




Podobieństwem jest, że wejście motywu chopinowskiego poprzedza w obu wypadkach D (w 14-ym tylko D, w 22-im kadencja). Ale w 14-ym motyw kompletuje rzeczywiście diatoniczny ruch w górę i osiąga oktawę punktu wyjścia, podczas gdy w 22-im motyw zawraca do kwinty punktu wyjścia i powtarza ją. Skok na gis² ma charakter zdobniczy. Analogia ze zjawiskiem ozdobnika, następującego po dźwięku zdobionym w t. 50 Mazurka 10 (por. analizę tego Mazurka), tym bardziej przekonywająca, że to dis², ozdobione ledwie dotkniętym gis² i utrwalone na wartości  potwierdza, że mamy tu do czynienia z rozwinięciem melodii tylko do dis, a więc z motywem chopinowskim. Ciekawe, że regułą staje się uzupełnienie się 2 motywów chopinowskich w ten sposób, że krzyżują się i razem rozwijają melodie do oktawy lub nony, tak częstego zasięgu melodii chopinowskich.



Z d a n i e b (5—8). Fraza pierwsza, to jednodźwiękowy motyw zdobiony zamiennikiem, przeniesiony o tercję w dół.




Harmonizacja: $T^{-}$-$S^{-6}$-$T^{-}$ lub $T^{-}$-$S^{-}$-$T^{-}$. Fraza druga — to pierwsza całego okresu. Zdanie b powtórzone jest w t. 9—12 z drobną zmianą w zdobnictwie: przednutką mordentową przed wejściem ostatniej frazy.

C z ę ś ć II (13—36).

Z d a n i e B (13—20). 8-takt. Tonacja H. Budowa: a-b.

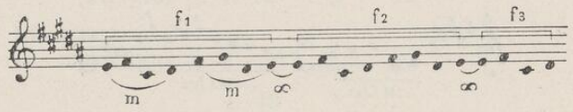
Przejście do tego zdania, które ma cechy łącznika do okresu C, dokonywa się na ostatnim takcie końcówki okresu A (t. 12). Alterowana tonika $gis_{1>}$ rozwiązuje się jednocześnie jako akord zwiększony na $e^{-}$, czyli $S^{-}$ w H. Zdanie ma harmoniczną postać „tonikalizowanej dominanty" w H, rozwija się bowiem na akordzie $fis^{7}$, z użyciem przejściowych i zamiennych dźwięków oraz poprzedza tę dominantę dominantą do niej wtrąconą. Śladu kadencji nie ma. Następnik przedstawia szczególny obraz ludowego powtórzenia jednego taktu. Przenosi go, naśladując jakby pytania i odpowiedzi chóru lub też efekty echa.

O k r e s C (21—36). 16-takt. Budowa: a-a′-a′-a′. Tonacja H.

Fraza pierwsza, to motyw chopinowski w typowej postaci (5, 8, 9, 10) ozdobiony wchłoniętym w melodię obiegnikiem; harmonizacja rzadka: całość motywu oparta o sekstowy przewrót II st. w H, a zagrażające w tym wypadku równoległe oktawy fis-fis′ na e-e′ zamaskowane pauzą w alcie. Druga fraza powtarza się trzykrotnie, z przeniesieniem w powtórzeniu o oktawę w górę.

Wyjątkowa budowa frazy melodycznej: postać fali melodycznej stojącej, o fazach związanych łańcuchowo.

Oto ich zestawienie:






Fala stojąca jest $2^{1}/_{2}$ fazowa, a motyw składa się z 2 sekund w górę, odległych o tercję w dół, i powtarzany jest w każdej fazie o sekundę w górę.

W harmonizacji frazy występuje $D^{7}$-$T^{6}$. Wyjątkową tę postać kadencji na tonikę dysonansową zaliczyć należy do rzędu tych osobliwości harmonicznych u Chopina, które, jak np. ostatni takt Preludium F-dur z nierozwiązanym akordem tonicznym septymowym, utorowały drogę wyzwoleniu pod koniec romantyzmu i w początkach muzyki impresjonistycznej (Debussy) dysonansu od konieczności rozwiązywania go w ogóle. To $gis^{1}$ nie jest tu żadną zamienną, lecz równouprawnionym składnikiem akordu, zarówno dobrym wyznacznikiem funkcji jak i inne składniki. W końcówce poprzednika i powtórzonego bez zmian następnika okresu, kadencja zatrzymuje się na tercji dominanty już bez dysonującej seksty.

C z ę ś ć III

O k r e s A (37—48). Powtórzenie bez zmian, dosłowne.

## 23

## MAZUREK D-dur op. 33 nr 2

Taktów drukowanych 136(7), wykonywanych 143(4).
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^{1}$: | t. 16 | tonacja | D |
| (17—32) | $A^{2}$: | t. 16 | „ | A |
| (33—48) | $A^{3}$: | t. 16 | „ | D |
| | | t. 48 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (49—64) | B : | t. 16 | tonacja | B, b, Des |
| :‖ (65—72, 73) | C : | t. 16 | „ | A |
| | | t. 80 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (74—89) | $A^{4}$: | t. 16 | tonacja | D |
| (90—105) | $A^{5}$: | t. 16 | „ | A |
| (106—121) | $A^{6}$: | t. 16 | „ | D |
| | | t. 128 | | |

Koda:

(122—136, 7) K : t. 16 tonacja D

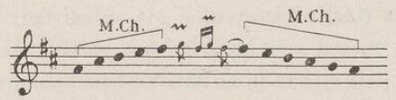
razem t. 144

Część I

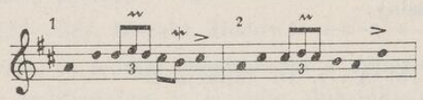
Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja D. Budowa: a-a′-a-a′.

W planie kompozytorskim tego Mazurka wysuwają się na czoło zagadnień dwa czynniki: kontrastowa dynamika, stosowana do całych zdań i ludowa powtórkowość motywów i zdań. Jako główny motyw użyty motyw chopinowski w górę, z tercją pomiędzy pierwszym i trzecim składnikiem i zdobniczymi mordentami do 6 składnika, jednym włączonym w melodię, drugim przednutkowym. Motyw rozwinięty został do frazy jako fala powrotna, bez wycinka tercjowego w ruchu powrotnym. Dominanta rozpoczyna „namysł".

Oto interpretacja motywu:

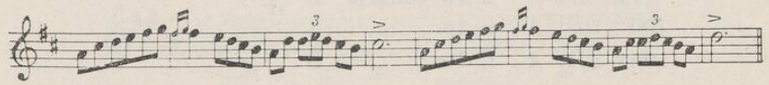



Jednostką uszeregowań jest 4-taktowe zdanie. Powyższą frazę uzupełniają dalsze wycinki z motywu:




Czynnik rytmiczny kształtuje z tego melodycznego schematu świetne kujawiakowe 8-taktowe zdanie z charakterystycznymi mordentowymi triolami na drugiej ćwiartce w t. 3 i 7. Zwracam uwagę, że przy szybkim tempie w wykonaniu wybijać się muszą półnutowe z punktem i akcentowane dźwięki $cis^2 .. d^2$ (wzgl. w transpozycji $gis^1 .. a^1$).

Przyda się zapamiętać ten fakt dla dalszych rozważań.






Zdanie powtarzane jest dwojako: albo jako dosłowne, ale pp w kontraście do f, albo jako transpozycja o kwartę w dół, do A-dur. Wszędzie kontrasty dynamiczne.

Harmonizacja najprostsza: T-D-T-D-T-$II^{-6}_{3}$-$D^{7}$-T. Akcenty dynamiczne na trzeciej ćwiartce! Wybija je (>) dodany jedynie dla tego celu alt.

Trzy 16-takty w D, A i D wypełniają tę 48-taktową część Mazurka.

Okres B (49—64). Tonacja B(b)-Des. Budowa: a-b-a′-b′.

Prostocie budowy i użytych środków okresu A przeciwstawia się okres B swym skomplikowanym kunsztem motywiki i środków harmonicznych. Dwa elementy melodyczne zaczerpnięte zostały z okresu A. Jednym z nich jest motyw prymy, uzupełniający motyw chopinowski (por. wyżej), drugi to motyw sekundy, zauważony jako wybijający się w głównym 8-takcie A.

Pierwszy z nich pojawia się w alcie pierwszej frazy zdania a (t. 49—50). Różnica tylko w ostatnim dźwięku (zamiast $a^1$, jakby wynikało z transpozycji z D do B, jest $f^1$).

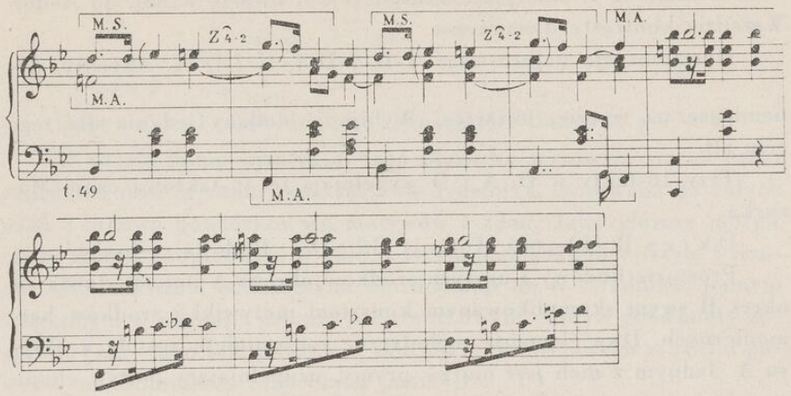
Drugi, wyłoniony zresztą z tegoż motywu jako imitacja w oktawie (kanon), składa się z basowych dźwięków taktów 50—52 (augmentacja), ale wyłania dzięki czynnikowi rytmicznemu sekundę (t. 52: G–F). Rozbudowuje melodycznie całe zdanie b, zużytkowując opadającą sekundę jako czynnik rozwoju.

W górnym głosie frazy występuje szczególne zjawisko: zamiennik zmienny [1]) $Z^{\frown}_{4-2}$ do $f^2$. Motywem jest $d^2$-$f^2$-$c^2$. W tym motywie albo to $c^2$ powtarza się (t. 50), albo motyw zatrzymuje się na nim (t. 52), gdyż od $f^2$ (trzeciej ćwiartki taktu 52) zaczyna się tenże motyw altu z frazy pierwszej w nowej augmentacji z użyciem sekund jako stopni jego opadu od $b^2$ do $f^2$ na przestrzeni 4-taktu (53—56).

---

[1]) Przy omawianiu we wstępie do analizy mazurków terminu „zamiennik", nie podałem terminu „zamiennik zmienny", użytego tu na oznaczenie pewnej szczególnej postaci zamiennika. Nazywam zamiennikiem z m i e n n y m taki zamiennik, w którym dolny lub górny składnik zamiennika, a więc dolna lub górna sekunda, występuje k o l e j n o i bezpośrednio po sobie (wzgl. odwrotnie). Taki fakt zachodzi właśnie w t. 49 w sopranie: po składniku melodii $d^2$, następnym składnikiem jest $f^2$; dźwięki $es^2$-$e^2$-$g^2$ są elementem zdobniczym. Tworzą one zamiennik zmienny, gdyż $es^2$ i $e^2$ poprzedzają kolejno wystąpienie $g^2$ jako składnika górnego. Jest więc $Z^{\frown}_{4-2}$ ($Z^{\frown}_{4}$ to $es^2$-$g^2$ do $f^2$, a $Z^{\frown}_{2}$ to $e^2$-$g^2$ do $f^2$. Tu jest $es^2$-$e^2$-$g^2$ do $f^2$, a więc $Z^{\frown}_{4-2}$).

Oto analityczna interpretacja całego poprzednika okresu B:




M. S. — oznacza motyw sopranu.
M. A. — oznacza motyw altu.

Następnik powtarza pierwszą frazę poprzednika, ale bez motywu w alcie; w zamian za to — w końcówce frazy motyw sekundowy, mordentowy. Natomiast w sopranie zjawia się $ges^2$ nie $g^2$, zamiennik zmienny przekształca się przez to w $Z\widehat{}_{3-1}$. Fraza druga moduluje do b; w basie „szczątek" motywu altowego, mordentowy ruch As-B-As. Modulacja z B do Des przez b⁻:

B: T–$D^{7(9\gtrdot)}$–T⁻
Des: ..... VI–$D^{6}_{4}$–$D^{7}$–T

W t. 60 „szkielet" motywu chopinowskiego: $ges^2$-$f^2$-$as^2$-$des^3$ (ale 2, 1, 3, 6 miast „popularnego" 2, 1, 4, 5, 6). Wspaniała kulminacja: sf przed ff. Czterotakt 61—64 jest transpozycją 53—56 z B do Des, zresztą niedokładną [1]).

O k r e s C (65—72). Tonacja fis-A. Budowa: a-a′. 8-takt powtórzony.

Cała treść melodyczna — sekunda $d^2$-$cis^2$. Odwrócenie wykazanego w okresie A wybijającego się motywu $cis^2$-$d^2$; włączony rytmicznie w triolowy układ: .

[1]) Należy stwierdzić, że było by logiczniejsze użycie w t. 54 w basie $d^1$ nie $des^1$ przez analogię z b t. 62. Wtedy $(D^{9\gtrdot}_{6-5})$D t. 55 brzmiałoby uroczo, bardziej miękko.



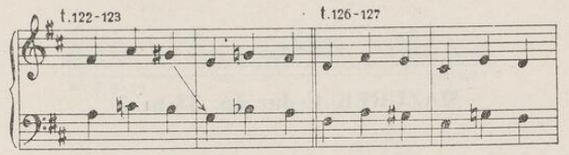
Triola nie mordentowa, oktawowe wahadło! Ten — z tępym, jakby „chłopskim" uporem powtarzany do nieskończoności motyw — harmonizowany jest dwojako: w fis jako $VII^7$-T⁻ lub w A jako $D^7$-T. Należy zwrócić uwagę, że przy powtórzeniu 8-taktu, takt ostatni (73 jako 2-volta) ma $T^7$, czyli $D^7$ do następującego D-dur! Często grane b ł ę d n i e!

C z ę ś ć III

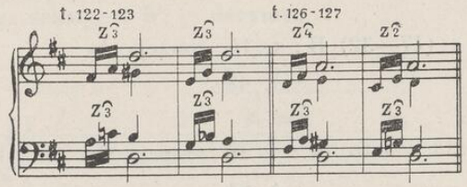
t. 74—121 (w druku) — trzykrotne powtórzenie bez jakichkolwiek zmian okresów A.

K o d a (122—136). 15(16)-takt. Tonacja D. Budowa: a-a′-a-b.

Oparta na pedale tonicznym d, D, powtarzanym ćwiartkami. W sopranie drugi „pedał" $d^2$, $a^1$, $d^1$; w głosach środkowych ciekawa figuracja: składają się na nią równoległe seksty, wytwarzające się z dźwięków przypadających na ćwiartki. Powstaje tu i brzmienie ukośne $gis^1$-g, choć całość brzmi doskonale:

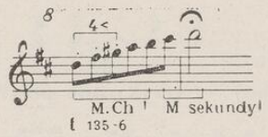



Objaśnienie całego zjawiska proste: mamy tu do czynienia z zamiennikami w obu głosach. Zamienniki te nie tylko weszły w melodię jako jej składniki, ale i przybrały pod wpływem czynnika rytmicznego postacie melodyczne, w których trudno je w pierwszej chwili dostrzec. Napiszmy analitycznie te frazy tak:




a zrozumiemy wszystko. Doskonale brzmią po sobie w różnych głosach g i gis, bo g to składnik zamiennika niezależnego od melodii ozdobnika. Takie spostrzeżenie daje jeszcze coś więcej. Treść melodii (nie licząc powtórzeń) tworzy motyw: gis-fis-e-d. Lidyjska to kwarta

w D-dur. Nie zapomniał o niej Chopin! Miał ją w słuchu i pamięci, gdy nakreślił we frazie końcowej to na pozór niezrozumiałe zakończenie, zastanawiające co do swego pochodzenia, a prześliczne, niby jakieś echo ziemskiego mazurka wysłuchane „w niebie":




Odbiło się w tym „krysztale" oktaw 3- i 4-kreślnych wszystko, co najważniejsze w Mazurku: motyw chopinowski... „po-lidyjsku!", motyw sekundy, uzupełniający i wybijający się w tańcu, a tu sięgający do najwyższej na klawiaturze fortepianu „toniki" $d^4$, oraz ulatujący w bezkres ruch „w górę, a w górę", zaiste „ad astra"!...[1]).

## 24

## MAZUREK C-dur op. 33 nr 3

Taktów drukowanych 33, wykonywanych 64.
Forma 3-częściowa: $A^1$-$A^2$-B-$A^3$.

Część I:

(1—16) $A^1$: t. 16 tonacja C
:‖ $A^2$: t. 16 „ C
t. 32

Część II:

(17—32) B : t. 16 tonacja As
t. 48

Część III:

(33, 2—16) $A^3$: t. 16 tonacja C
t. 64

[1]) Warto zauważyć, że tylko w kodzie pojawia się w t. 134—136 główny motyw Mazurka, jako motyw chopinowski t o n i c z n y, r o z s z e r z o n y do duodecymy. Mamy tu $d^2$-$a^2$-$d^3$-$fis^3$-$gis^3$-$a^3$-$h^3$-$cis^4$-$d^4$, a więc pełny rozwój M. Ch. 1-5-8-10-11-12-13-14-15!; w nim tkwi w y c i n e k $d^3$-$h^3$, który g e n e t y c z n i e należy do M. Ch. s u b d o m i n a n t o w e g o, u z u p e ł n i o n e g o wykazanym charakterystycznym sekundowym motywem $cis^4$-$d^4$.

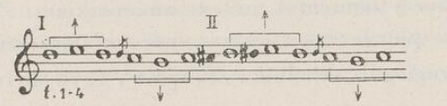


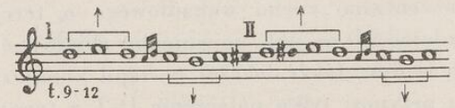
Część I

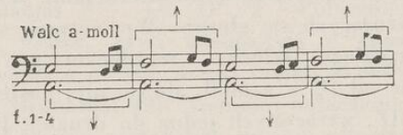
O k r e s A (1—16). 16-takt. Tonacja C. Budowa: a-b-a-b′.

Z d a n i e a (1—4). Treścią melodyczną fraz jest symetryczne, podwójne wahadło [1]). Wychylenie sekundowe, zasięg więc wahadła — kwarta. Dokładne odwrócenie wahadła Walca a-moll op. 34 nr 2. Pełne dwa wahnięcia są tylko w zdaniu a, w b i b′ zaś po jednym, uzupełnionym szerszym wychyleniem jednostronnym w górę. Ruchy melodii uzupełniane i w głównym wahadle przejściami chromatycznymi i zdobione pojedynczymi lub mordentowymi przednutkami.

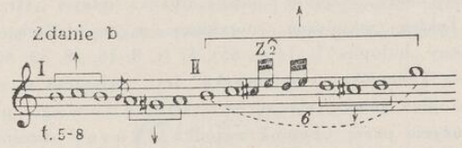
Tak się przedstawia analityczny obraz wahadła:



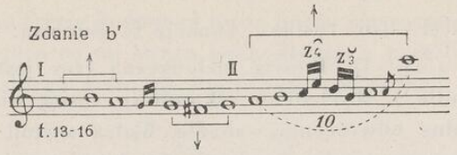




W z d a n i a c h b (5—8) i b′ (13—16) występują: jedno wahadło symetryczne, drugie zaś niesymetryczne: w b górne, niesymetryczne wychylenie sięga seksty, w b′ — decymy.




[1]) Podwójnym wahadłem nazywam takie, w którym wychylenia wychodzą z dwu centrów ruchu (jakby z dwu różnych „pionów"; w danym wypadku wychylenia wychodzą: w górę z $d^2$, w dół z $c^2$). Symetrycznym wahadłem nazywam takie, w którym wychylenia są równe; w danym wypadku jest to sekunda.




W wychyleniu b spostrzegamy użycie zamiennika oraz pojawienie się wewnątrz wychylenia dodatkowego, jak „echo" pojawiającego się wychylenia w dół.

Jeszcze ciekawsze zjawisko w wychyleniu zdania b′ — to podwójny zamiennik, raczej zamiennik przed zamiennikiem: $Z_4^{\frown}$ ($c^2$-$e^2$) jest zamiennikiem do pierwszego (nie zaś, jak to najczęściej spotykamy u Chopina, do drugiego!) składnika $Z_3^{\smile}$ do $c^2$, czyli do dźwięku $d^2$ [1]).

Harmoniczny plan okresu, wynikający z przesunięcia zdań melodycznych z ich centrami ruchu wahadłowego o tercję (zdanie b) lub o kwartę (zdanie b′) w dół, powinienby skierować zdanie b do A-dur, b′ — do G-dur. Jakże inaczej postąpił kompozytor! Harmonizacja zdania a przynosi tylko połączenia D-T z typowym akordem chopinowskim na czele, z przejściowymi alteracjami. Wszystko w wielkim skupieniu krzyżujących się głosów. Wewnętrzny stały dźwięk $g^1$ (dominanta). Zasięg całego 5-głosu — tercdecyma g-$e^2$. Zdanie b zaczyna się wprawdzie od $D^7$ w a-moll, ale po niej następują $a^7$, $d^7$, $g^7$. Mamy więc szereg $D^7$, wtrąconych jedna do drugiej. Interesuje nona wielka w $a^7$, poprowadzona w górę ($h^1$ na $c^2$). Jeszcze ciekawszy jest początek zdania b′. Pojawia się tu w C $II^7$. Bronarski (104 n.) nazywa ten

[1]) Powtórzenie w końcówce zdania b′ oktawy górnej $c^3$ poprzedzonej przednutką $c^2$, nazywa Paschałow („Chopin i polska muzyka ludowa", str. 60) „banalnym" i „salonowym". Takich zakończeń spotykamy w mazurkach Chopina kilka: w 10 (t. 24 — świetny „hołupiec"!), 14 (t. 65), 47 (t. 8, 16, 28, 53, 65) i w 24 (t. 16). Zapewne, że typową końcówką „chopinowską" jest, zwłaszcza w mazurkach, końcówka: II, III, I stopień gamy (całkowicie zresztą l u d o w e g o pochodzenia), ale k i l k a k r o t n e użycie przez Chopina wśród k i l k u s e t okresów mazurkowych omawianej końcówki „al octava", nie ma nic wspólnego z „banalnością", której u Chopina... ani śladu! To plejady kompozytorów „po-chopinowskich" zbanalizowały... nie tylko... tę końcówkę! W danym wypadku pojawienie się tej końcówki wywołał czynnik k o n s t r u k c y j n y, r o z s z e r z a n i e górnego „skrzydła" tego otwierającego się coraz bardziej wachlarza, przepysznej w swej „mikroskopowej" robocie melodii Mazurka, raz do seksty, raz do oktawy!



akord „przekornym akordem niealterowanym" [1]). Istotnie oczekiwać należało by tutaj analogicznie do zdania b wystąpienia $D^7$ w G-dur, a więc akordu $d^7$.

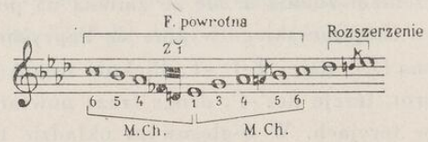
Chopin wprowadza „bachowski" początek od niealterowanego II stopnia tonacji i ani myśli o przenoszeniu zdania do G-dur lub d-moll.

Harmonizacja zdania przebiega tak: w C-dur $II^{-7}\ldots{}^{6-5}\ D^7\ldots T$ [2]).

C z ę ś ć II

O k r e s B (17—32). 16-takt. Tonacja As. Budowa: a-b-a′-b′.

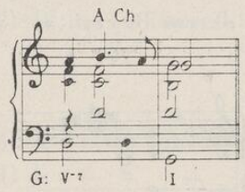
Z d a n i e a (17—20). Melodia — fala powrotna, zbudowana z przekształceń motywu chopinowskiego w dół i w górę. Fala wzbiegająca rozszerzona do oktawy, zamiennik do pierwszego, zamienne do piątego i pierwszego składnika motywu. Oto jego interpretacja:




Harmonizacja: $S^{-6}\ldots D_4^6\ldots D^7\ldots T$. Połączenie tego okresu z poprzedzającym C-dur, czyli następstwo $c^+$-$des^{-6}$, ułatwia enharmoniczna zamiana e na fes, dzięki czemu akordy mają jeden dźwięk wspólny (por. Bronarski 49). Niemniej połączenie śmiałe, zresztą częste bardzo u Chopina następstwo tonacji odległych o tercję. W t. 20 zamienne h, $f^1$ i $d^2$ do składników akordu $as^+$.

[1]) W wielu wydaniach błędnie drukują w t. 13 krzyżyk przy $f^1$. Powinno być samo f w całym takcie.

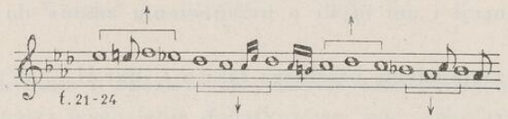
[2]) Gdyby po tym $d^{-7}$ z apodżiaturą h następował akord $g^+$, powstałaby szczególna forma akordu chopinowskiego mollowego (dominantowego):




Por. Bronarski „Harmonika Chopina", rozdział IX Akord „chopinowski".

Z d a n i e b (21—24).

Melodia pochodzi z okresu A. Tenże motyw wahadłowy, przeniesiony od centrów wychylenia $es^2$ i $des^2$ o tercję do $c^2$ i $b^1$, jeszcze bujniej zdobiony:



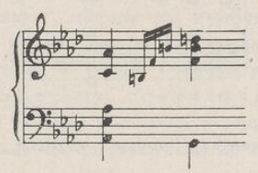

Wielkie, o wspaniałym dostojeństwie swej linii melodycznej, napięcie zdania a rozładowuje się jakby stopniami w opadającej linii zdania b, pogrubionej wystąpieniem interwałów sekst równoległych. Harmonizacja prościuteńka: $D^7$-T-$D^7$-T.

Z d a n i e a′ (25—28).

jest powtórzeniem zdania a, ale ze zmianą na początku. Opadający stok motywu chopinowskiego wygina się kapryśnie, oparty na $D^9$ (ściśle: rozpoczyna $D^6_4$), dalej T-$D^7$-T. Pięknie brzmi przerzut seksty $f^1$-$des^2$ na przewrót, tercję $des^1$-$f^1$, druga fraza powtarza odpowiednią frazę zdania a w tercjach. W 6-głosowym układzie t. 28 trafiły się i oktawy równoległe: h-h′ i c-c′. Giną słuchowo w gąszczu głosów. Opracowanie melodii: w pierwszej frazie zdania tercje, w drugiej sekst y. O świadomej pracy Chopina nad wycyzelowaniem każdego, najmniejszego szczegółu niech świadczy zdobnicze opracowanie obu zdań b i b′: w t. 22 $des^2$ zdobi przednutka podwójna, w t. 30 to samo $des^2$ jest ozdobione przednutką pojedynczą; odwrotnie, gdy $b^1$ t. 24 zdobi przednutka pojedyncza, to to samo $b^1$ t. 32 — przednutka podwójna! Na krzyż!... Dodać należy dla dokładności, że nieozdobione $f^2$ t. 21 otrzymuje w t. 29 przednutkę $g^2$.

C z ę ś ć III (33, 2—16)

Powtórzenie okresu A bez zmian D. S. al Fine. Interesuje połączenie ostatniego akordu okresu B, czyli $as^+$ z akordem rozpoczynającym okres A, a więc $g^7$:





Połączenie to, zagrażające wystąpieniem równoległych kwint, łagodzi Chopin dzięki temu, że nie dotyka groźnego d w granicach akordu $as^+$, akord $g^7$ wprowadza stopniowo, arpeggiando, jako G-h-$f^1$-$h^1$ (woli sekundę zwiększoną $as^1$-$h^1$!), a dopiero, jak gdyby z „innego świata“ przychodzący, wprowadza na górze $d^2$, pierwszy dźwięk swego przedziwnego, kołyszącego się na nowo mazurkowego „wahadła“.

## 25

## MAZUREK h-moll op. 33 nr 4

Taktów drukowanych i wykonywanych 224.

Forma ronda: $A^1A^2$-$B^1$-$A^3A^4$-$B^2$ — $C^1C^2$-$D^1D^2$ — $A^5$-K.

Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—24) | $A^1$: | t. 24 | tonacja | h-C-h |
| (25—48) | $A^2$: | t. 24 | „ | h-C-h |
| (49—64) | $B^1$: | t. 16 | „ | B-Es-h |
| (65—88) | $A^3$: | t. 24 | „ | h-C-h |
| (89—112) | $A^4$: | t. 24 | „ | h-C-h |
| (113—128) | $B^2$: | t. 16 | „ | B-Es-h |
| | | t. 128 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (129—144) | $C^1$: | t. 16 | tonacja | H |
| (145—160) | $C^2$: | t. 16 | „ | H |
| (161—176) | $D^1$: | t. 16 | „ | H |
| (177—192) | $D^2$: | t. 16 | (łącznik) | H-h |
| | | t. 192 | | |

Część III:

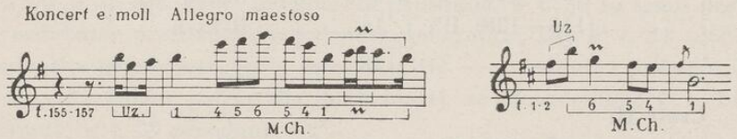
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (193—216) | $A^5$: | t. 24 | tonacja | h |
| (217—224) | K : | t. 8 | „ | h |
| | | t. 224 | | |

Część I

Stosunek poszczególnych części Mazurka do siebie przedstawia się jak 4:2:1. Ponieważ składa się on, jak widać z zestawienia, z 4 różnych okresów, powtarzanych d o s ł o w n i e, z wyjątkiem tylko okresu D, który w powtórzeniu jako $D^2$ (wzgl. jako łącznik) ulega przekształceniu w niespotykany po raz wtóry w mazurkach jednogłosowy okres, przeto można powiedzieć, że Mazurek przy swej wyjątkowo niesymetrycznej budowie i rozmiarach nie zawiera wielkiej rozmaitości pomysłów.

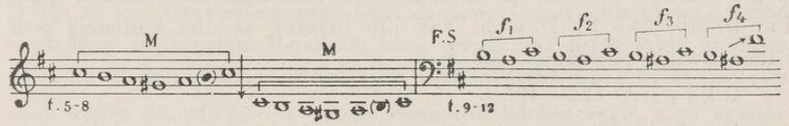
O k r e s A (1—24). 24-takt. Tonacja h-C-h. Budowa: a-b-b′—a-c-c′.

Z d a n i e a. Harmoniczny podkład pierwszej frazy, $e^{-}_{5}$-$h^{-}$ budzi wątpliwość co do tonacji, w której utwór się rozwinie. Początkowe $fis^2$ melodii, przetrzymane łukiem, jest niewątpliwie „namysłem" i nie powtarza się nigdzie, chociaż okres cały pojawia się 5-krotnie. Motyw melodyczny — to motyw chopinowski, ale w e-moll: wskazuje na to nacisk na $g^2$ mordentu oraz skok przednutki $fis^2$ na $h^1$. Jest to typowy wycinek 6, 5, 4, 1. Można powiedzieć, że poprzedzający ten motyw zwrot $fis^2$-$h^2$, to swoisty „zamiennik" do $g^2$ lub uznać, jak to się już wielokrotnie wykazało, że jest to uzupełnienie motywu chopinowskiego do oktawy (górą!). Fraza jest odwróceniem głównego motywu Allegra Koncertu e-moll:




W Koncercie motyw jest falą powrotną, a uzupełnienie do zasięgu oktawy poprzedza go z dołu, motyw Mazurka jest opadający, uzupełnienie poprzedza go więc z góry. Harmonizacja frazy drugiej, $D^7$-$T^{-}$, rozsiewa wątpliwość i ustala h-moll. Motyw tej frazy tworzą pozostałe składniki motywu chopinowskiego. Przednutka podkreśla silnie tonikę.

Z d a n i a b i b′ (5—12) czerpią materiał dźwiękowy w zdaniu a, biorą go z jego końcówki, ale przesuwają o tercję w dół: $e^2$-$d^2$-$cis^2$-$h^1$ (t. 3—4) do $cis^2$-$h^1$-$a^1$-$gis^1$ (t. 5), ale dzięki innemu układowi rytmicznemu i rozłożeniu zdobiącego go mordentu, pomimo podobnego potraktowania harmonicznego (również $D^7$-$T^{-}$ w fis) nadają poszczególnym jego składnikom inne zupełnie znaczenie. W istocie jest to motyw z typu powrotnych, gdyż powraca do $cis^1$, z którego wychodzi. Pomiędzy składniki tercji a-$cis^1$ wchodzi dźwięk h i nabiera energetycznego znaczenia. Wytwarza się rodzaj fali stałej, 4-fazowej, szczególnej dzięki zmianie w trzeciej fazie a na ais. Wytwarza to harmoniczną przemianę $T^{-}$ w $fis^{+}$, chwilowo, jak się okazuje, stonikalizowanej w D w h i umożliwia powrót zdania a. Oparcie całej tej konstrukcji na cis, jako nucie pedałowej dominantowej, jest więc złudą: jednoczesne poprowadzenie ostatniej fazy sopranu na $fis^1$ oraz zejście basu na Fis przywracają h-moll. Przerzut całej frazy pierwszej o oktawę w dół i kontrast p-f wskazują na chęć zmiany barwy całego następnika tego okresu. Jednogłosowe podanie frazy przeniesionej (t. 7—8) nasuwa analogię z występem solisty-śpiewaka, tym bardziej, że następuje (w t. 9—12) 3-głosowe, chóralne opracowanie w regestrze chóru męskiego. Chociaż więc ze względu na materiał dźwiękowy i motywikę budowa tego okresu przedstawia, tak jak podałem wyżej, układ a-b-b′, to słuchowo i technicznie są tu trzy różne fragmenty: t. 1—6, 7—8, 9—12 [1]). Analityczny obraz zdania b-b′ jest taki:




Powracające a (t. 13—16) wprowadza $fis^2$, jako przedtakt, związane z następującym $fis^2$ t. 13 łukiem. Nie jest to jednak odbitka motywu, który, jak to ustaliłem powyżej, jest bezodbitkowy. Pozorna sprzeczność wynika stąd, że owo $fis^2$ jest czysto r y t m i c z n y m uzupełnieniem taktu 12 oraz przerzutem melodii znowu do wyższego regestru. Gorzej, że pojawia się tutaj zręcznie maskowany „defekt" równoległych oktaw Fis-H w basie i $fis^2$-$h^2$ w sopranie.

[1]) Z tych powodów Mazurek stał się terenem rozmaitych „objaśnień" literackich, o których tutaj celowo i świadomie nie wspominam, jako o nie opartych na niczym innym jak na własnej fantazji interpretatorów. Szkodzą one tylko, gdyż opóźniły bardzo analityczne podejście, obiektywne i rzeczowe, do czysto muzycznego myślenia i tworzenia Chopina.

Z d a n i a c i c′ (17—24).

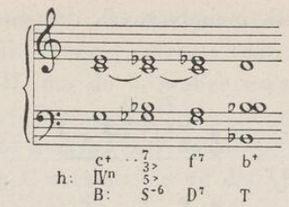
W planie harmonicznym okresu omawiany 8-takt jest kadencją: $(D^7)IV^n$-$S^-$(?)-D-$T^-$, przy czym funkcje dominanty i toniki w stonikalizowanej subdominancie neapolitańskiej wymieniają się 8-krotnie. Można tu więc mówić o tonikalizacji, gdyż rozbudowane zostało 6-taktowe zdanie w C-dur, a brak w C-dur kadencji , czyli że odpada możliwość zastosowania terminu harmonicznego zboczenia. Główna więc fraza okresu A została tu p r z e n i e s i o n a z h do C, czyli zmieniła jednocześnie z tym ukształtowanie gatunkowe: moll na dur. Ściśle mówiąc, fraza została przeniesiona do G-dur, ale Chopin zmienił jej harmonizację, osiągając piękny efekt brzmieniowy [1]). Składa się nań nie tylko harmonizacja, ale nowy przerzut całej melodii w regestr oktawy małej i wielkiej oraz umieszczenie akompaniamentu powyżej melodii. Fraza ulega w końcówce zmianie i uzupełnieniu. Końcowym dźwiękiem przerzuconej frazy jest G, dołącza się zaś d-c. Tonika wypada na słabą część taktu, podobnie jak główna fraza Mazurka 21 (tylko w moll). Rozwój dalszy zdania po powtórzeniu frazy pierwszej, sprowadzają hemiole t. 21—22. Po zatrzymaniu ruchu wytworzonej fali stojącej 3-fazowej, pojawiają się 2 oktawy bez akompaniamentu G-g i Fis-fis. Możemy je interpretować harmonicznie różnie: jako $IV^n$-D lub jako $S^-$-D w h. Tak lub inaczej, są one kadencją w h i umożliwiają powrót okresu A.

O k r e s $A^2$ (25—48)

jest dosłownym powtórzeniem okresu A z wyjątkiem taktu ostatniego. Pojawia się tu enharmoniczna zamiana fis na ges, zejście ges na f i wejście a t t a c c a okresu B. Przypomina to przejście w Polonezie fis-moll, również pomiędzy okresem A i B (t. 26—27): łączy się tam fis z b w ten sposób, że eis ulega enharmonicznej zamianie na f, akord dominantowy $cis^+$ na $des^+$, a ten, jako III st., może związać się z D w b. W Mazurku można interpretować tak: w akordzie $c^+$, jako akordzie neapolitańskiej seksty w h, dorzucamy septymę i alterujemy tercję i kwintę, otrzymujemy $es^{-6}$ w B, przechodzimy na $D^7$ i osiągamy T:

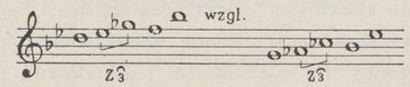
[1]) Jak powiedziano wyżej, harmonizacja frazy na początku Mazurka budzi wątpliwości: e czy h? Usuwa je fraza druga. Tutaj Chopin usunął wątpliwość G czy C od razu, dając $g^7$ i wyłączając przez to możliwość dalszego harmonizowania w G.





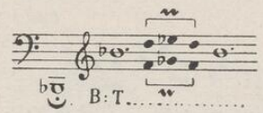

O k r e s B (9—64). Tonacja B-Es-h. Budowa: a-a′-b-c.

Na pozór prosta struktura tego okresu nasuwa jednak trudności w interpretowaniu zachodzących tu faktów. Motyw melodyczny przedstawia obraz następujący:



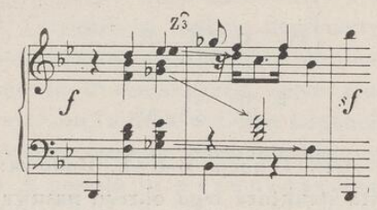

Rozpatrując ten motyw ze stanowiska czystej melodyki powiemy, że są to motywy o zasięgu seksty, wycinki motywu chopinowskiego, którego pochodzenie jest, jak wiemy, harmoniczne. Przedstawia on falową postać $d^2$-$g^2$-$b^2$, a ozdobiony jest zamiennikiem górnym do $f^2$. Z drugiej strony motyw harmoniczny jest to T-$S^-$ w B lub też D-$T^-$ w es. Oczywiście pierwsza koncepcja jest słuszniejsza, choć brak D w B w całym 8-takcie, co z uwagi na powtarzanie w basie dźwięku B kwalifikuje całość jako opartą tylko na $b^+$; to nasuwa chęć ujęcia akordu $es^-_5$ w sensie elementu zdobniczego, a to zgodne jest z podanym wyżej ukształtowaniem melodycznym.

Tak czy inaczej, zdanie a jest rzadkim stosunkowo u Chopina przykładem oparcia całego zdania na jednej funkcji, z wychyleniem na akord, w tych warunkach mający cechy akordu zdobniczego. Interpretacja taka dawałaby taki obraz:



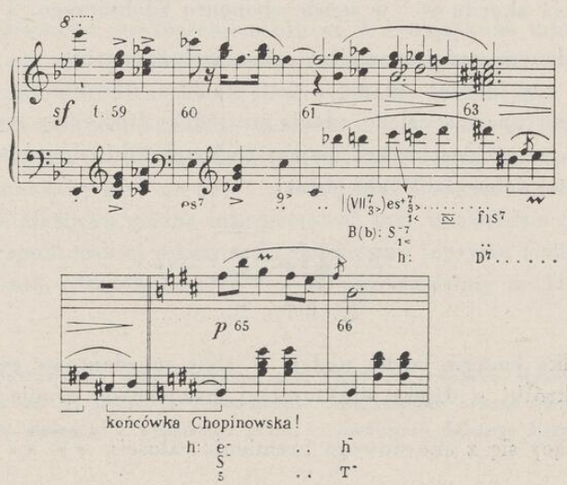

Wielką energię ruchu nadaje w alcie mordentowy zwrot melodyczny, krótki, a dzięki punktowanej mazurkowej grupie plastyczny i wybijający się z akordowego brzmienia całości:  .

Całość więc zjawisk melodycznych i harmonicznych tego zdania można by przedstawić tak:




W z d a n i u a′ przybywa jedynie mocniejszy akcent oktaw, t. 55.

Z d a n i e b (57—60) jest transpozycją zdania a′ do Es. W ostatnim jego takcie, do akordu es$^{+}$ przyłącza się des i fes. Powstaje akord es$^{9}$, który wskazywałby na tendencję upostaciowania ostatniego zdania w As. Bynajmniej! Po utrzymaniu tego akordu przez 3 ćwiartki, spotykamy ($VII^{7}_{3>}$) T w Es. Teraz akord ten ulega alteracji prymy i tercji i otrzymuje postać$S^{-7}_{1<}$ w B. Utrzymuje się przy wprowadzeniu przejściowych w sopranie i basie znowu przez trzy ćwiartki i ulega enharmonicznej zamianie na fis$^{7}$. W basie pojawia się przerzutowy mordent górny na fis (ozdobiony przednutką) i jednogłosowym ruchem basu przy zaniknięciu innych głosów przechodzi do początku okresu A w h. Interesują tu dwa chromatyzowane pochody w sopranie i basie. Typowo chopinowskie poruszanie skrajnych głosów sekundami.





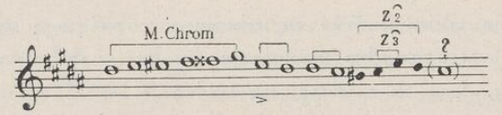

Następuje dosłowne dwukrotne powtórzenie okresu A i jednokrotne B (t. 65—128). Zwrócić należy uwagę na t. 127—128. Jednogłos wprowadza do H, nie do h, wobec czego pojawia się mordent z gis i przednutka ais. Dlaczego Chopin nie wprowadził tu swej ulubionej końcówki i nie dotknął dis? Niewątpliwie dlatego, że melodia następującego okresu C zaczyna się od dis$^{2}$. Końcówka prowadziłaby wprawdzie i w tym wypadku na H, czyli że zabrzmiałaby septdecyma (tercja), ale dis$^{2}$ nie byłoby wtedy dźwiękiem n o w y m! I tym razem nie zawiodła intuicja geniusza. Proszę zagrać w basie w t. 128 zamiast drugiego fis dźwięk dis i... porównać! Odwrotnie w t. 64, może być d, skoro w melodii ma się pojawić fis$^{2}$.

O k r e s $C^{1}$ (129—144). Tonacja H. Budowa: a-b-a′-c.

Z d a n i e a (129—132).

Czy można przypuszczać tu świadome działanie, czy też jest to sprawą podświadomej intuicji twórcy, pozostanie faktem, że chromatozywany motyw, jakim rozpoczyna się fraza pierwsza jest przeniesieniem o cały ton w górę motywu basu końcówki zdania c okresu B: dis$^{2}$-e$^{2}$-eis$^{2}$-fis$^{2}$-fisis$^{2}$-gis$^{2}$ t. 129—130 jest przeniesieniem motywu des-d-es-e-f-ges(fis) t. 125—126. W ten sposób wypływa fraza główna z ciemni basu na jasne światło sopranu, wiążąc okresy ze sobą. Dzięki mazurowemu układowi rytmicznemu jakże inna! Osiągnąwszy szczytowe gis$^{2}$ powraca od dis$^{2}$ z naciskiem dynamicznym na e$^{2}$. Powstaje motyw sekundowy, który odegra w konstrukcji drugiej frazy rolę ważną, a także w rozwoju dalszego okresu pojawi się w ważnej roli końcówki. Ornamentalny to motyw, czysto melodycznie go traktując — zamiennik w zamienniku. Ponieważ pozostaje bez rozwiązania, robi wrażenie pytania bez odpowiedzi; stąd płynie ta ś p i e w n o ś ć melodyki całego tego okresu, która podniecała do działania interpretatorów literackich mazurków! Potęguje jeszcze tę cechę harmonizacja zdania: T-$S^{6}$-$D^{7}$-(D)VI.

Analitycznie:



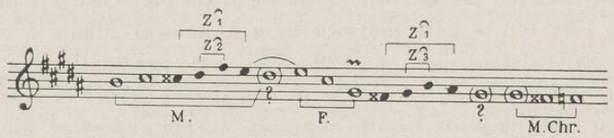

Z d a n i e b (133—136).

Napięcie harmoniczne (D)VI wyzwala się w przejściu na gis (VI),

a melodia rozpoczyna nowy ruch w górę. Wydaje się, że poprzez ten sam zwrot zamiennikowy pragnie osiągnąć tylko wzniesienie $dis^2$ (uczyni to w zdaniu a′!). Ale podobnie jak poprzednio nie osiągnęła $cis^2$, tutaj pozostaje znowu „bez odpowiedzi". Harmonizacja poddała II(cis⁻) i melodia opada motywem harmonicznym (falą) i akcentuje mordentem $gis^1$, gdyż na tym $gis^1$ rozwija się we frazie drugiej znowu tenże zwrot zamiennikowy. Zdąża on rzekomo do $gis^1$, ale go nie osiąga znowu! Zjawia się jako końcówka chromatycznego toczka: z opuszczonego $gis^1$ przez $fisis^1$ do $fis^1$.

Zamiast oczekiwanej harmonizacji tej frazy przez dis+ pojawiły się: $\overset{3}{ais}^7$ — dis+, wreszcie alteracja $dis^{\overset{7}{3}}_{1<}$, zamiana enharmoniczna disis na e i akord $\overset{5}{fis}^7$, wprowadzający do H.

Taki jest przebieg analityczny omawianych faktów:




Z d a n i e a′ (137—140).

Teraz motyw główny sięgnął do oktawy, „wyciągnął dyskantem" górne $dis^3$ i powrócił akordową falą $S^6$ do punktu wyjścia $dis^2$. Dolcissimo, a więc i pianissimo, wzbiega ta pierwsza fraza, jedna z najpiękniej „wygiętych" w mazurkach. Zamyka zdanie powtórzenie tejże „pytającej" frazy zdania a. Tak samo brak odpowiedzi.

Z d a n i e c (141—144).

(D)VI, na jakiej zawiesiło się zdanie a′ pozostała nie rozwiązana. Harmonizacja wprowadza dis. Tonikę podkreśla silnie mordent, a motyw opada od toniki do dominanty tonacji.

(D)VI, na jakiej kończy się zdanie a′ rozwiązuje się nie na VI, lecz na $VI^6$, co sprowadza modulację do dis i całe zdanie przebiega w tej tonacji. Jest to z uwagi na kadencję $D^6_4 \div T^-$ zboczenie zupełne. Opadający motyw pierwszej frazy od $dis^2$ do $ais^1$ uzupełnia motyw falowy. Mordent silnie podkreśla wyjście motywu. Wzbiegający motyw sięga do $h^2$ jako do oderwanej zamiennej, wyprzedzającej



prymę dominanty $ais^1$. Wyprzednię przedstawia $fis^2$ t. 143. Powrót do H daje t. 144 w harmonizacji:

dis: I

H: III-$D^7$-T

Typowe poprowadzenie końcówki $fis^2$-$eis^2$-$e^2$, na akordzie $D^7$: 8, 7<, 7.

O k r e s $C^2$ (145—160). 16-takt. Tonacja H. Budowa: a-b-a′-c.

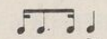
Jest powtórzeniem okresu $C^1$ z następującymi zmianami: początkowa fraza zharmonizowana inaczej, $(D^7)S^6$-$S^6$ oraz końcówka okresu w melodii ma $dis^2$-$fis^2$ i zakończona T⁻.

O k r e s $D^1$ (161—176). 16-takt. Tonacja H. Budowa: a-b-a-b.

Z d a n i e a (161—164).

Szeroka i energiczna melodia przedstawia ciekawą postać motywu chopinowskiego. W jego typowej postaci 6, 5, 8, 9, 10, seksta odgrywa najczęściej rolę zamiennej do 5. W postaci tu użytej motyw opada na 5, ale potrąca o zamienną 4 do 5. Tak jest z punktu widzenia czysto analitycznego. Harmonizacja zmienia tu wzajemne stosunki pomiędzy składnikami, gdyż początkowe $gis^3$ jest zamienną do $fis^3$, $ais^2$ stało się składnikiem D i rozwiązuje się naturalnie na $h^2$. Nie zmienia to oczywiście absolutnej struktury motywu. Motyw uzupełnia ruch odwrotny od $h^1$ do $fis^3$. Czynnikiem konstrukcji jest przerzut w dół i w górę, dający świetny efekt fortepianowy. Harmonizacja prosta: tylko $D^{9-7}$-T itd.

Z d a n i e b (165—168)

zużytkowuje zasięg zwykły motywu chopinowskiego — sekstę — i wprowadza postęp diatoniczny o 3 frazach: $e^3$-$gis^2$, $dis^3$-$fis^2$, $cis^3$-$e^2$. Ale przyłącza się tu w tercjach znany już z okresu B mordentowy motyw o tejże formie rytmicznej  i pomimo opadającej linii melodii utrzymuje napięcie energii, jakby czającej się do nowego skoku. Końcówka powraca do punktu zakończenia fraz pierwszej i drugiej zdania a, do $fis^2$. Sopran zawiera $Z^{\frown}_4$, alt chromatyzuje toczek $h^1$-$cis^2$-$cisis^2$-$dis^2$, a tenor operuje zamienną $eis^1$ do $fis^1$.

Zdania a i b (169—176) powtarzają się w następniku z wyjątkiem ostatniego taktu okresu. Postęp diatoniczny zdania b zatrzymuje się nagle na t. 175. Akord $D^7$ nie rozwiązuje się. Jak echo, pp pojawia się jednogłosowo sam motyw rytmiczny zdania b.

Okres $D^2$ (Ł) (177—192). 16-takt. Tonacja H-h. Budowa: a-b-a′-c.

Unikat w całej literaturze chopinowskiej! Jednogłosowy, foremny, doskonale zbudowany 16-taktowy okres. Jest on w zdaniu a i b powtórzeniem s a m e j melodii zdań a i b okresu $D^1$ z tym tylko, że motyw rozrasta się tu do nony gis-Fis. W zdaniu a′ (t. 185—188) druga fraza przynosi w t. 187 zmianę tonacji H na h przez alteracyję gis na g i dis na d. Wreszcie w zdaniu c pojawia się nowa osobliwość: toczek g-fis-e powtarza się, wytwarzając falę stojącą 4-fazową, a o sekstę niżej, od G, zaczyna wznosić się toczek chromatyzowany G-Gis-A-Ais do H. Moglibyśmy nazwać całe to zjawisko osobliwym motywem „kotwiczym"!

Cały ten okres można także potraktować jako łącznik przed repryzą Mazurka. Zdaniem moim zupełna jego samodzielność jako okresu, powtarzającego w głównych zarysach okres $D^1$, wskazuje raczej na słuszność traktowania go jako odrębnej jednostki konstrukcji całego Mazurka.

Część III

Okres $A^5$ (193—216) jest powtórzeniem $A^1$, z tą tylko różnicą, że ostatnie dwa takty powtarzają jeszcze dwukrotnie (dla wypełnienia okresu) motyw drugi frazy pierwszej zdania c.

Koda (217—224). 8-takt. Tonacja h. Budowa niesymetryczna: 6 + 2 takty.

Okres $A^5$ kończy akord $c^+$. Jest to stonikalizowany akord neapolitańskiej seksty w h. Chopin zatrzymuje z niego dwa dźwięki $g^1$ i $c^1$, które powtórzone, w formie jakby wahadła, tracą powoli swe harmoniczne znaczenie, tym bardziej, że tercja, decydująca tu o charakterze akordu, ulatnia się... Zostaje więc w brzmieniu ta pusta kwinta. Motyw zawiesza się w takcie piątym zdania na tym $g^1$.

Efekt tej czarującej kody będzie właśnie tym większy, jeżeli z akordu neapolitańskiego ulotni się możliwie najwięcej.

Dlatego twierdzę, że błędem jest p r z e t r z y m y w a n i e c a ł e j k w i n t y n a p e d a l e.

Niechaj w taktach 221 i 222 brzmi tylko to, co jest napisane: samo $g^1$. Gdy w t. 223 pianista zaatakuje „risvegliato" [1]) to samo $g^1$

[1]) Risvegliato — znaczy po włosku: „obudzony", „zbudzony" od „risvegliare" — zbudzić (się).



(ale już inaczej!), to i następujące $c^1$ (pod przyciskiem i z punktem) jest już w tej chwili czymś innym. To nie jest pryma „stonikalizowanej" neapolitańskiej subdominanty, to jest z a m i e n n a w akordzie zwykłej subdominanty mollowej do jej kwitny h. Melodycznie fraza $g^1$-$c^1$-h-$cis^1$-fis-$cis^1$-h jest tą postacią rozszerzonego do nony fis-$g^1$ (sic!) motywu chopinowskiego, która, jak drogocenna klamra, zamyka cały Mazurek. Przedziwnie „gra" ta walka pomiędzy $c^1$ i $cis^1$ o zejście na h. To jest właśnie ta tajemnicza „komórka organizacyjna", z której wyprowadził Chopin setki postaci swego chopinowskiego motywu.

## 26

## MAZUREK cis-moll op. 41 nr 1

W liście do Juliana Fontany z Nohant (czwartek, sierpień 1839 r.) pisze Chopin:

„Wiesz, że mam nowe 4 Mazurki: jeden e-moll palmejski, 3 tutejsze H-dur, As-dur i cis-moll, zdaje mi się, że ładne, jak zwykle najmłodsze dzieci, kiedy rodzice się starzeją"...[1]). W liście do Breitkopfa i Haertla w Lipsku pisze: „— j'ai dans mon portefeuille: une Gr. Sonate, un Scherzo, une Ballade, deux Polonaises, 4 M a z o u r k a s, 2 Nocturnes, un Impromptu..." [2]). Mazurek cis-moll jest pierwszym z tego opusu [3]).

Taktów drukowanych i wykonywanych 139(140).

Układ formalny:

Część I:

(1—16) $A^1$: t. 16 tonacja cis-E
(17—32) $B^1$: t. 16 „ Cis
t. 32

[1]) Listy w wydaniu Opieńskiego str. 158.

[2]) Opieński dodaje w odsyłaczu do str. 169 „Listów Chopina", że mowa tu m. in. o Mazurkach op. 41, które wyszły w r. 1840. Datę tę zgodnie powtarzają: Leichtentritt „Analysen", II — str. 241 i Jachimecki „Chopin", str. 57.

[3]) W wydaniu Oxfordzkim Mazurek cis-moll znajduje się na końcu tego opus, prawdopodobnie dlatego, że Chopin w wyżej cytowanym liście umieszcza go na końcu wyliczenia „4 n o w y c h Mazurków".

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (33—48) | C : | t. 16 | tonacja | Fis |
| (49—64) | D : | t. 16 | „ | Fis |
| (65—72) | E : | t. 8 | „ | A-fis-Cis |
| | | t. 72 | | |

Część III:

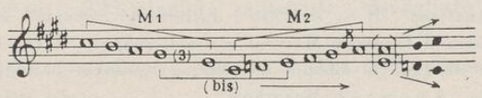
| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (73—88) | $A^2$: | t. 16 | | tonacja | Cis-E |
| (89—102) | $B^2$: | t. 14 | (16?) | „ | Cis |
| (103—118) | F : | t. 16 | (14?) | „ | Cis |
| (119—126) | $A^3$: | t. 8 | | „ | cis |
| (127—139) | K : | t. 13 | (14) | „ | cis |
| razem | | t. 139 | (140) | | |

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja cis-E. Budowa: a-a-b-b'.

Zdanie a. Dwa krzyżujące się motywy chopinowskie rozbudowały tę melodię, podaną naprzód jednogłosowo. Obydwa są przesunięciami podstawowego motywu chopinowskiego, który, jak wiadomo, w swej głównej postaci wychodzi z dominanty tonacji i sięga do medianty lub odwrotnie. W danym wypadku obydwa motywy, pierwszy, opadający i drugi, wznoszący się, wychodzą z toniki. Pierwszy jest z wycinkiem tercji pomiędzy 4 i 6 składnikiem (identyczny z motywem okresu A Mazurka 3!), drugi pełny, ozdobiony na 6 składniku przednutką (która się utrzymuje jako signum finis tego motywu w dalszych jego przesunięciach). Wspólną dla obu motywów jest kwarta $e^1$-$a^1$, po którą sięgają wychylenia motywów o tercję: pierwszego w górę, drugiego w dół. Odnosi się wrażenie, że strukturą melodyczną będzie wahadło. Tak nie jest. Ta właśnie przednutka powstrzymuje dalsze wychylenie motywu drugiego w górę, do $cis^2$. Melodia tego zdania zawraca (!) od $a^1$ i powtarza wychylenie w dół. Powstaje wahadło jednostronne!

Oto obraz analityczny:





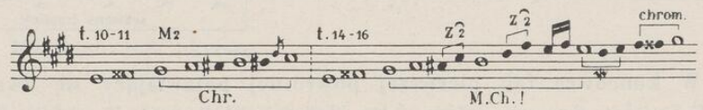

Czynnik rytmiczny, podkreślający znaczenie $gis^1$ i $e^1$ (ćwiartki z punktem) oraz metryczny (mazurkowe akcenty na 3) powodują, że pomimo jednogłosowego układu „słyszymy" od razu cis-moll (nie A-dur — jakby wynikało z samego materiału dźwiękowego) i rozpoznajemy w zasięgu $cis^1$-$cis^2$ szczególną gamę, cis-moll melodyczną, gdyż brak tu wychylenia od $a^1$ w górę (por. schemat analityczny), a w niej obniżony 2 stopień — „frygijską" sekundę małą — $d^1$. Nie dziwi więc w końcówce pojawienie się harmonizacji: $T^-$-$IV^n$-$T^-$.

Zdanie a zostaje teraz powtórzone bez zmian w melodii z harmonizacją. Utwierdza ona powyżej wypowiedziane, ale i przynosi coś niezmiernie znaczącego. Myślę o t. 5: pojawia się tu akord $T^{-7}$ (na drugiej ćwiartce) jako „samowystarczalny" wyznacznik funkcji tonicznej. Odgrywa on w harmonice Chopina rolę wybitną, rujnuje klasyczne pojęcie konsonansowości toniki. Dźwięk $h^1$ nigdzie nie prowadzi, nie jest do żadnego dźwięku zamiennym, jest równouprawnionym z tercją i kwintą składnikiem. Po nim następuje $a^1$ akordu $S^-_3$ tak samo dobrze jak po tym $a^1$ następuje znowu $gis^1$ akordu tonicznego (por. Mazurek 32 t. 1 i analizę).

Harmonizacja obywa się bez dominanty: tylko $T^-$ i na zmianę $S^-$ i $IV^n$. W końcówce poprzednika (t. 8) naprzód brzmią puste kwinty toniki (bez tercji), a następnie tercja i kwinta (bez prymy). Ma to swoje znaczenie, bowiem cały poprzednik w niezmienionej strukturze formalnej przeniesiony zostaje z cis do E. Przerwa w harmonizowaniu (pauza) przygotowuje przemianę akordu cis na E. O ile, jak powiedziałem wyżej, struktura zdania nie zmienia się, to w melodyce i harmonice wprowadzone zostają przemiany.

Zdania b i b'.

Motyw wstępujący, drugi, ulega chromatyzacji z jednoczesnym alterowaniem 2 składnika, tym razem w górę, nie w dół (zamiast oczekiwanego $f^1$ w t. 10 występuje $fisis^1$!), w końcówce okresu rozwija się jeszcze bujniej, rozszerza do oktawy i ozdobiony obiegnikiem poprzez chromatyzowany toczek sięga do decymy.



Warto zwrócić uwagę, że w t. 14—16 mamy znowu skrzyżowanie 2 motywów chopinowskich: $e^1$-$cis^2$ (ale to $cis^2$ jako składnik motywu n i e u j a w n i a s i ę — $cis^2$ t. 15 jest jako składnik zamiennika elementem z d o b n i c z y m) oraz $gis^1$-$e^2$ (składniki: 1, 2, 3—6), skąd wypływa toczek chromatyzowany.

Harmonizacja pozostała bez dominanty. Wahania pomiędzy S i $IV^n$ ustają. Chopin daje jedną postać S, wszędzie: $S^{6<}_{1<}$ na zmianę z T. Jeszcze bardziej dysonansowo brzmi $T^{7<}$ (9—13).

O k r e s B (17—32). Tonacja Cis. Budowa: a-b-a-b.

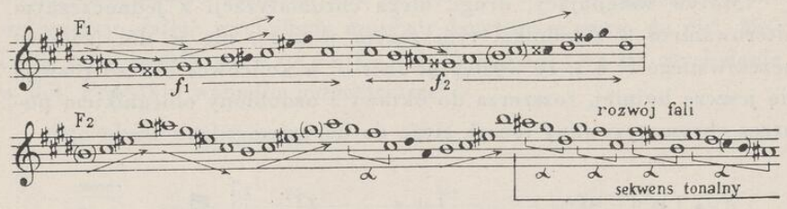
Nareszcie dominanta! W melodii i harmonizacji. W melodii ozdobiona 4-krotnym obiegnikiem, uporczywym i wartkim, wirującym w hemiolach t. 18—19. Jak jasny snop światła po ciemnych mrokach okresu A. W następniku ornamentyka ta przybiera na tempie, powstają triole, obiegnik powraca 5-krotnie. Motyw melodyczny ubogi: akordowe składniki toniki ($gis^2$-$eis^2$-$cis^2$) i dominanty ($gis^2$-$fis^2$-$his^1$-$gis^1$-$dis^2$) zdobione zamiennikiem $Z^{\frown}_2$ (t. 22—23 i 30—31) oraz zamiennymi. Harmonizacja: Cis: $|D^7_3$-T-$D^7$-T-$(D^7_3)$VI-$(D^7)$D-$D^7$-T|. Dynamicznie kontrast f po p okresu A.

Przy wielkiej prostocie środków wspaniały okres powolnego oberka lub żwawszego kujawiaka.

O k r e s C (33—48). Tonacja Fis. Budowa: a-a′-b-b′.

W melodyce rzucają się w oczy dwie fale powrotne. Jedna we frazie pierwszej (przeniesiona o cały ton w górę do frazy trzeciej) oraz druga, kierunkowo odwrotna, w następniku przedstawiająca rozwój melodii w sekwensach z hemiolami.

Analityczny obraz tych fal taki:




W końcówce fali pierwszej powrotnej pojawiający się zwrot $eis^2$-$fis^2$-$cis^2$ traktować należy jako element zdobniczy do $cis^2$ (t. 36,



analogicznie $fisis^2$-$gis^2$-$dis^2$ t. 40), gdyż fala powraca do $h^1$, ale przesuwa się do $cis^2$ jako wyprzedni początku drugiej jej fazy. Jest to właściwie przednutka $fis^2$ do $cis^2$, sama ozdobiona przednutką $eis^2$! Sekwens tonalny tworzy hemiole, a ostatnia z nich, wypełniona przejściowymi sięga do $ais^1$, gdzie wiąże się łańcuchowo z okresem D. Ostatni 4-takt b′ okresu, oparty na $D^7$ rozwija się jednogłosowo (dwojąc się w oktawy), tym silniej występują hemiole, a rozszerzona czwarta faza sekwensu przywraca układ metryczny, zakłócony przez ich wystąpienie.

Harmonizacja:

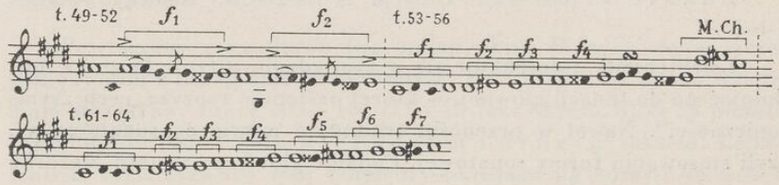
Fis: $D^{7-6-4-6-7}$–T–$D^-$ ..... $II^{-7}$–$D^7$–T–$D^7$ ..... T
gis: ..... $S^-$–$D^{7-6-2-1}$–$T^-$–$T^{-7}$

Ocyfrowany fragment w gis ma charakter zboczenia, wywołanego przesunięciem melodii frazy o cały ton w górę.

O k r e s D (49—64). Tonacja Fis. Budowa: a-b-a-b′.

Struktura melodyczna w mazurkach uzyskuje w tym okresie nowy sposób kształtowania motywów i nowy środek ich rozwoju. Jest to zasadniczo sekwens sekund. W połączeniu z ornamentyką i chromatyzacją tworzą się wzory i zwroty, które Chopin zaczyna w tym okresie rozwijać i dostrzegać w nich właśnie czynnik konstrukcji. Zobaczymy poniżej, że Mazurki op. 41 są krzyżowaniem techniki kompozytorskiej sekundowych pochodów z motywami chopinowskimi, którym Chopin jest niezmiennie wierny. Motyw melodyczny tego okresu, to ruch dwu sekund w dół lub całego ich szeregu w górę z wejściem na skrzyżowane motywy chopinowskie.

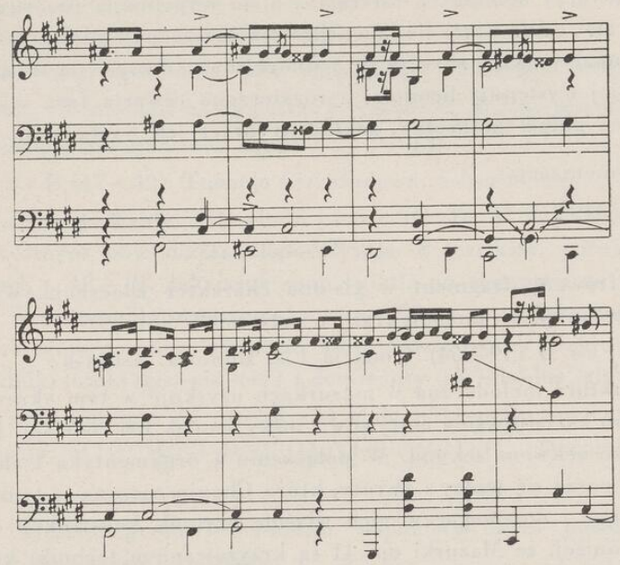
Oto obraz poprzednika oraz zdania b′ następnika:




Harmonizacja okresu:

Fis:
T–D–$(D^7_5)$D–D–$(S^{-6}$–$D^6_4$–$D^7)$D–$D^{7<}$–T–D–$(D^7)$D–D–$(S^{-6}$–$D^6_4$–$D^7$–VI)D

Faktura 6 i 5 głosowa w swobodnym fortepianowym układzie nasuwa pewne wątpliwości w prowadzeniu głosów. Pomocą może służyć następujący układ partyturowy:



Widzimy zupełną bezpostaciowość głosu uzupełniającego środkowego, natomiast bas przedstawia ruch sekund, analogiczny do sopranu. Interesuje postać $D^{7<}$; ta septyma wielka nie jest zamienną do cis, ale rozwiązuje się także, jak mała, do tercji toniki. Powstaje przejściowa lidyjska kwarta his w Fis.

Z d a n i e E (65—72). Tonacja A-fis-D-Cis. Budowa (4-2-2): a-b-b′.

Leichtentritt [1]) doszukuje się w tym zdaniu o typie łącznika modulującego do tonacji głównej, w której następuje repryza, cech „symfoniczności". Nawet w przenośni trudno tu mówić o „sonatowości", czyli stosowaniu formy sonatowej. Podanie głównego tematu Mazurka

[1]) pisze (l. c. 243): — „Ins Symphonische spielt das Stück hinüber durch die achttaktige Rückleitung nach dem Hauptthema a, die das Motiv a über A-dur, fis-moll, C-dur (!) überraschend nach Cis-dur und dem phrygisch gefärbten cis-moll geleitet". Gdzie znalazł tu Leichtentritt C-dur (?) — nie wiadomo.



w nowym harmonicznie oświetleniu jest niewątpliwie zabiegiem wariacyjnym i w strukturę Mazurka wkładem nowym i poważnym. Mamy tu w alcie, przejmującym go z tenoru „à la kanon w oktawie", pierwszy motyw Mazurka w postaci majorowej bez obniżania II stopnia. Zatrzymuje się on na dominancie $e^1$. Urok jego — to niespodziewane rozwiązanie $D^7$ w Cis na VI stopień, do A-dur. Przez $a^+$ jako III st. w fis i $D^7$ modulujemy do fis. Motyw skraca się do 2-taktu (zachowując teraz w moll obniżony II st. — g). Harmonizacja wprowadza zamiast $IV^n$, jego wyznacznik, akord $e^-$ (może to zmyliło Leichtentritta i dopatrzył się jakiegoś „potrącenia" o C-dur, czego tu wcale nie ma), — i tym akordem jako II st. w D przechodzimy do tej tonacji i w niej pojawia się główny motyw po raz trzeci. Zadziwiającą rolę w końcówce zdania i przejściu do Cis odegrał $\nearrow_1$ do Cis (już w t. 72). Jeśli nie zwrócimy uwagi na podwojenie oktawami, mamy od t. 69 w górnych głosach pochód równoległych sekst. Seksta fis-$d^1$ schodzi na eis-$cis^1$. Bas, dochodząc do D, także zmierza do Cis. Groziły równoległe oktawy! Jednym zamachem pióra usunął je Chopin i otulił „groźne" Cis — zamiennikiem. Oktaw uniknął, przyznać to trzeba — genialnie!

O k r e s $A^2$ (73—88). 16-takt. Tonacja Cis-E. Budowa: a-a-b-b′.

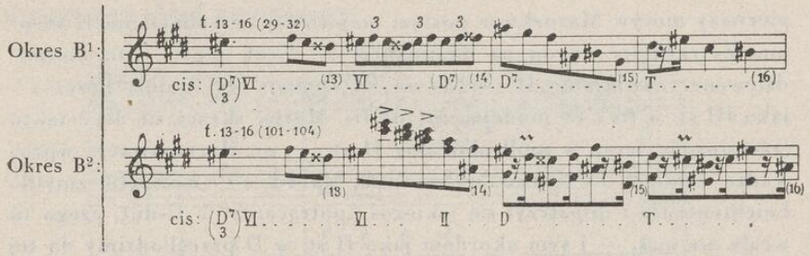
W repryzie okresu A wprowadził Chopin jedną zmianę: trybu minorowego na majorowy. Powstała oryginalna gama, mieszanina durmoll: $T^+$, $S^-$, $IV^n$, D! Tylko w poprzedniku. Następnik powtórzony bez zmiany. Drobną różnicę wykazuje połączenie cis-E w t. 80. Jeszcze łagodniej brzmi to połączenie wskutek tego, że opuszczona jest tercja w $cis^-$ [1]).

O k r e s $B^2$ (89—104?). 16-takt (?) lub 14-takt (?)! Tonacja Cis. Budowa: a-b-a-c.

Powtarzany początkowo bez zmian okres B łączy się w szczególny sposób z następującym okresem F. Dwa te okresy, razem wzięte, mają 30 taktów. Takty 103—104 (15 i 16 takt okresu B) są „z punktu widzenia" okresu F jego p i e r w s z y m i d r u g i m taktem. Leichtentritt rozstrzyga ten spór pomiędzy okresami na korzyść okresu B (l. c. 242), a następujący po nim okres F oznacza jako 14-takt i na-

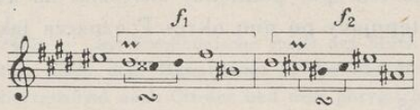
[1]) Bronarski 155

zywa go „tematyczną przeróbką“ okresu B. Dla rozważenia i rozstrzygnięcia tego zagadnienia zestawmy przede wszystkim fakty:




Widzimy, że:

1) podkłady harmoniczne obu 4-taktów są te same, z wyjątkiem pojawienia się w taktach 14-tych: w okresie $B^2$ — II st., w okresie $B^1$-$(D^7)D$, co nie jest różnicą istotną,
2) w t. 14 okresu $B^2$ pojawia się motyw, którego nie ma w okresie $B^1$ (do pewnego stopnia jego struktura przypomina materiał motywiczny okresu $B^1$, ale t. 15-go — toczek $eis^3$-$dis^3$-$cis^3$ i tercja $ais^2$-$fis^2$ — nie triole tegoż 14-go taktu!),
3) ten parzysty takt 14 okresu jest mocny (akcenty i niewątpliwie związane z nimi ritardando przetwarzają go w takt mocny, końcówkowy) i możemy oczekiwać po nim rozwiązania napięcia, podobnie jak to występuje w t. 15 okresu $B^1$,
4) w taktach 15 i 16 okresu $B^2$ pojawia się motyw rytmiczny, którego nie ma w ogóle w okresie $B^1$, ale który zachowany jest już przez cały okres F,
5) usuwając z taktów 15—16 okresu $B^2$ element zdobniczy (obiegniki na $dis^2$ i $cis^2$) spostrzeżemy, że jest to całotonowy sekwens w dół następującego motywu, zupełnie nowego, którego nie ma w okresie ani $B^1$, ani $B^2$ (aż do taktu 15):






Otóż w wyniku tych spostrzeżeń, a zwłaszcza ostatniego, dojść należy do wniosku, że okres $B^2$ nie może się zakończyć w takcie 104 tekstu Mazurka (!), przeczy temu zdecydowanie prawo sekwensu. Nie możemy „urwać“ na $eis^2$ tego taktu, a $ais^1$ zaliczyć do okresu następnego, jakiegoś „przerabiającego tematycznie“ okres $B^2$ 14-taktu. Okres F rozpoczął jako „murowany“ 16-takt swój własny rozwój, a okres $B^2$ zatrzymał się na swym 14-tym takcie, a 102-im tekstu. O ile więc Leichtentritt myli się co do podziału na okresy całego 30-taktu, to w określeniu, że okres F jest „tematyczną przeróbką“ okresu $B^2$ ma rację. Ale okres F nie przerabia z pewnością motywu rytmicznego okresu $B^2$, gdy przerabiany motyw nie należy wcale do okresu $B^2$. Ale za to należy do okresu D (czego Leichtentritt nie podał), z tą tylko nieistotną różnicą, że układ rytmiczny:  został zamieniony na: .

Okres F przerabia z okresu B co innego: motyw melodyczny toczka w dół, który pojawia się już w B w takcie 23, 31, 95 i wreszcie 102, gdzie przeniesiony o kwintę w górę został przez Chopina podkreślony 3 akcentami dlatego, że obok nowego motywu, wyżej podanego i ulegającego sekwensowi i przekształceniom, staje się komórką organizującą cały okres F.

Analiza powyższa doprowadza do wniosku, że mamy tu zjawisko z jednej strony łańcuchowego połączenia okresów, przy którym zarówno jest słuszne z pewnych względów traktowanie 2-taktu 101—102 jako ostatnich taktów okresu B jak i z innych względów uznanie ich za pierwsze takty okresu F [1]).

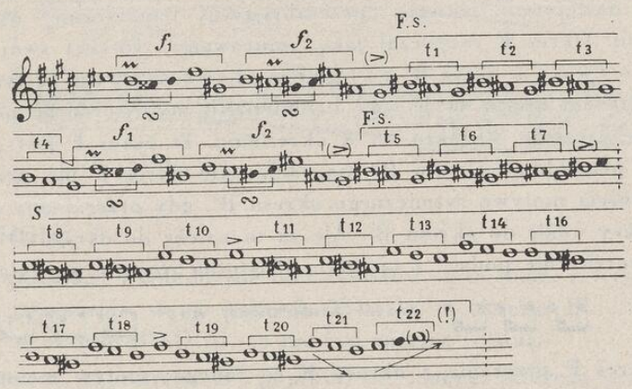
---

[1]) Chcąc sprawdzić jak rozwiązuje to zagadnienie muzyk-praktyk, kierujący się przy interpretacji bardziej bezpośrednią intuicją, zwróciłem się w r. 1944 do znakomitego chopinisty Zbigniewa Drzewieckiego z prośbą o wyrażenie jego poglądu, nie ujawniając mojego rozumienia sprawy. Oto jaką otrzymałem odpowiedź (list z Warszawy dn. 13 stycznia 1944 r.), której wyjątek za zezwoleniem Autora podaję: „...Muzyczna prawda leży tu według mnie bez najmniejszej wątpliwości w następującym: łącząc każde 4 takty formalne w jeden takt muzyczny, w którym zachodzą te same zjawiska metryczne słabych i mocnych części (tj. w danym wypadku słabych i mocnych taktów, jak w zwykłym takcie czterćwiartkowym, dodając jeszcze, że według świadectwa uczniów Chopina, zebranych w drukowanych w osiemdziesiątych latach odczytach Jana Kleczyńskiego, Chopin w nauczaniu bardzo prze-

Te drugie, zdaniem moim, p r z e w a ż a j ą.

O k r e s F (103—118). 16-takt. Tonacja Cis. Budowa: a-a-b-b′.

Rozpatrzmy naprzód analityczny obraz melodii:




strzegał i wymagał prawidłowej artykulacji słabych i mocnych części taktów i okresów) wynika, że wątpliwe takty 15 i 16 drugiego tematu, aczkolwiek antycypują myśl muzyczną dalej rozwiniętą, należą do poprzedniego okresu. Na takcie 15 nie ma metrycznego akcentu, on jest jak gdyby trzecią ćwiartką czterotaktu 13—16, a więc mocną, ale słabszą od akcentu 13 taktu, bo jego drugą połową. Jakże należy rozumieć następny okres składający się formalnie z 14 taktów? Niewątpliwy akcent metryczny znajduje się tu na takcie 17, dalej 21 i... 23.

Dlaczego tak właśnie jest? Tutaj leży cała genialność pomysłu chopinowskiego, który dla wzmożenia dramatycznego napięcia 8-taktowej gradacji dynamicznej, opartej o nutę pedałową Gis (bo chociaż poprzednio też jest Gis, ale moment rozpoczęcia orgel-punktu Chopin oznacza użyciem o k t a w y w basie), urywa poprzednią myśl muzyczną w połowie. W wykonaniu przekonywającym musi przed taktem 23 powstać mały oddech (luft-pauza). Ta luft-pauza jest i w melodii, wprowadzona przez Chopina jako realna pauza lub raptowne dynamiczne ściszenie, od którego rozpoczyna się gwałtowne wzniesienie, doprowadzające do przeraźliwego w swym dramatycznym wyrazie poczwórnego unisona oktaw. Jest to dla mnie jak gdyby nagła zmiana nogi w pochodzie lub najgenialniejszy przykład narodowej arytmii według pięknego i głębokiego ujęcia istoty chopinowskiego rubata w znanym przemówieniu Paderewskiego. W ten sposób ja o d c z u w a m to miejsce".

Z wywodów Drzewieckiego jaknajbardziej trafne jest określenie — „zmiana nogi w pochodzie"! Tak jest — tylko g d z i e ona następuje? Według mnie j u ż w t. 14! — Chopin po raz wtóry użył t a k i e j s a m e j „z m i a n y n o g i" w Mazurku 29, r ó w n i e ż w 14 t a k c i e o k r e s u (w tym samym op. 41!), tylko, że w tym d r u g i m wypadku, zmieniając nogę — pochód z a t r z y m a ł (koniec Mazurka)! tu zaś poszedł dalej... w okres F.



Jak widzimy składają się nań:

1) sekwens motywu o 2 fazach $f_1$ i $f_2$, o p i s u j ą c e g o akordy, a więc harmonicznego: zamienne są to $eis^2$ i $dis^2$ (ponieważ $f^2$ nie opisuje akordu $ais^-$, ale $cis^+$, przeto składnik motywu $ais^1$ staje się zamienną do $gis^1$),

2) fale stałe motywu toczka,

3) sekwensy motywu toczka.

W samej końcówce pojawia się toczek odwrócony.

Przejrzyjmy teraz materiał harmoniczny. Zacznijmy od dźwięków basowych. Mamy taki ich układ:

| | | |
|---|---|---|
| | Gis—Cis—Gis—cis | Gis—Cis—Gis—Gis(!) |
| **Funkcjami są:** | | |
| Cis: | D....T...D....T | D....T...D...$D_4^{6>}$(..!) |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 |
| | Gis | Gis | Gis | Gis | Gis | Gis | Gis | Gis[1]) |
| | $D_4^{6>}$ | $D_4^{6>}$ | $D_4^{6>}$ | $D_4^{6>}$ | D | D | D | D |

(nie biorąc pod uwagę p o s t a c i ich wyznaczników i dźwięków obcych).

Widzimy, że okres rozpada się na dwie różne harmonicznie części: w pierwszej prawidłowość następstwa D-T przerywa nagłe wystąpienie $D_4^6$ w t. 8, czemu towarzyszy zatrzymanie zamiast oczekiwanego cis basowego Gis. Nuta pedałowa za to odbywa w następniku regularne wahania swych oktaw. Rozszerzenie działania $D_4^6$ i D do 4 taktów każdego wyznacznika jest jednym z czynników tego potężniejącego napięcia, jakie przygotowuje cały okres do wyładowania w następnym zdaniu. Napięcie to organizują takie środki dysonansowe, jak:

1) w T: 2-1, 4-3, 6-5, $7^<$–8, $7^<$–6–5 (t. 104 i 106),

2) w D: 9 i $9^>$ (bardzo piękne formy obu akordów), 13-12 (t. 116), 13-14 (t. 118),

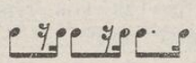
3) w $D_4^6$: 3-2-1 i $3^<$–4 (t. 110) oraz najciekawsze — w $D_4^{6>}$: $7^<$ i 2 (bez rozwiązania — takty 111-114). Zetknięcie tej septymy wielkiej z małą w t. 134 — to jeden z najpiękniejszych dysonansów u Chopina (!),

[1]) Gis — oznacza oktawę „contra".

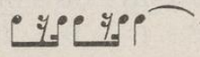
4) przejście z $D_4^6$ na $D_4^{6>}$ (w t. 110-111) to także niezwykły pomysł, jakże trafny!

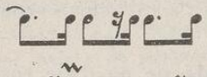
Leichtentritt [1]) błędnie wyprowadza rozwój tego okresu z materiału układów rytmicznych okresu B, gdyż wskazanego przez niego układu rytmicznego okres F w ogóle nie posiada. Jak widzieliśmy, materiał rytmiczny został zaczerpnięty z okresu E, przy czym układy okresu F przedstawiają wielką rozmaitość układu grup mazurkowych  i , zestawianych z grupą .

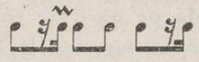
W 16 taktach okresu F pojawiają się takie układy:

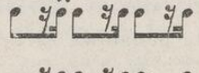
6-krotnie układ : 1.  (t. 3, 4, 7, 8, 12, 13 okresu)

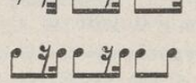
2-krotnie układy: 2.  (t. 5, 6)

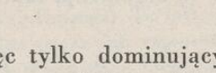
3.  (t. 10, 14)

4.  (t. 11, 15)

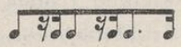
1-krotnie układy: 5.  (t. 1)

6.  (t. 2)

7.  (t. 9)

8.  (t. 16)

Układ 1 jest więc tylko dominującym układem okresu; pojawia się w poprzedniku we względnie słabych 2-taktach, w następniku wiąże 4-takty.

[1]) (243): „— Wiederum ins Symphonische schweift der letzte Teil des Stückes, die abschliessenden 36 Takte: nach der Reprise des Hauptthemas a und des Themas b wird im Sinne der Steigerung aus einem Motiv von b heraus  der Abschluss um 14 Takte hinausgezögert... etc."



O k r e s $A^3$ (119—126). 8-takt. Tonacja cis. Budowa: a-a'.

Olbrzymie napięcie, wytworzone w okresie F przez dominantową nutę pedałową, nagromadzenie nierozwiązywanych dźwięków obcych na tle akordów dominantowych aż do tercdecymowego włącznie, niepokój zmiennych układów rytmicznych i crescendo doprowadza do „wybuchu" głównego okresu Mazurka w podwójnych w poprzedniku, a pojedynczych oktawach fortissimo na mocnych częściach taktów, zasilonych jeszcze akordami, które w następniku ustalają się w rodzaj vibrata akordowego, pod którym brzmi temat Mazurka. Jedno z najsilniejszych „tutti" fortepianu u Chopina. Tym bardziej, że ten spiżowy dzwon zatrzymuje się nagle i pęka na ostatnim akordzie niespodziewanej ($D^7$)D i następuje w całkowitym kontraście

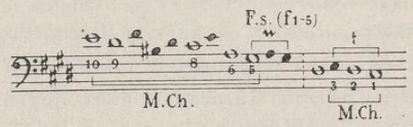
K o d a (127—139(140)). 13(14)-takt. Tonacja cis. Budowa: a-a-a'-1(2).

Faktura jej 4-głosowa. Motyw melodyczny zaczerpnięty z okresu F z przemianą dur na moll (por. przykład 257 — $f_1$ i $f_2$) rozszerzony mordentem górnym na gis, który rozwija się w falę stojącą 2-fazową w pierwszym, a 5-fazową w drugim i trzecim 4-takcie. W dolnych głosach 2 wahadła nad i pod stałą nutą tenoru Gis. Górne wahadło altu z centrum e, wychyleniami sekundowymi do fis i dis (dwustronne więc), dolne z centrum Cis (jednostronne) i wychyleniami do Gis i His.

Trzecia faza tego wahadła odwraca następstwo (His . . Cis . . Gis) i zwalnia tempo wychylenia. W końcówce, w „alcie" pojawia się jako „ostatnie słowo" Mazurka toczek, tworzący w okresie F sekwensy, a pochodzący z okresu B, ukształtowany w „prawzór mazurkowy":

„Ostatni" jego „wyraz" Cis zawisa w „próżni" kwint Cis-Gis-cis-gis. Fermata przedłuża jego „ostatni" oddech przynajmniej o jeden takt (stąd powstaje 14-takt, nierzadki okres w chopinowskich kodach). Po gwałtownym kontraście początku kody p, występuje pp i smorzando. Układ rytmiczny  kody pochodzi z okresu D Mazurka. Nasuwa się tutaj (jak i w wielu innych podobnych strukturach Chopina, np. w kodzie Mazurka 38, — por. analizę) konieczność wsłuchania się interpretatorów tego Mazurka w cudowne po prostu brzmienie tego „chorału" trzech dolnych głosów b e z górnej melodii, zanim wyszukają t e n d ź w i ę k f o r t e p i a n u, którym powinna być ta koda wykonana. Trudno się tego chorału...

nasłuchać! Jeszcze jedno: w melodii kody tkwi... motyw chopinowski! Oto on: „in extenso“:




Ale jak zawoalowany!

Na zakończenie rozważmy elementy ludowe w tym Mazurku. Jachimecki [1]) uważa, że „frygijski półton na drugim stopniu skali wskazuje na wiejskie źródło użytego tu tematu głównego“. Windakiewiczowa pisze [2]): „Używane przez Chopina wysoce oryginalne (w początkach XIX w.) grupy dźwięków, zawierające cztery bezpośrednio przyległe półtony i całe tony, są przeniesieniem w dziedzinę kombinacji harmonicznych właściwości melodii, które analizujemy. Np. fis, fisis, ais, gis, cis w następującym przykładzie...“ i cytuje t. 114 Mazurka (por. wyżej), a także podaje t. 16 jako wzór wznoszącego się wzoru chromatycznego [3]). Wydaje mi się, że źródła ludowe nie działały w tym Mazurku tak silnie na koncepcję Chopina jak w wielu innych wypadkach. Spiętrzenia chromatyzowanych dźwięków, jakie występują w całym okresie F, są koncepcją własną Chopina, poszukującego nowych „dreszczów“ harmonicznych, odległych bardzo od prymitywu ludowego „chromatyzowania“ melodii na małych jej odcinkach, wynikającego z „zawodzenia“ w śpiewie, a „portamenta“ na skrzypcach.

## 27

## MAZUREK e-moll op. 41 nr 2

Powstał w Palmie, na Majorce 28 listopada 1838 roku. Chopin sam go nazwał „palmejskim“ w liście do Juliana Fontany z Nohant (czwartek? sierpień 1839 r. „Listy“, wyd. Opieńskiego str. 158). Datę powyższą ustalił L. Bronarski w artykule „Rękopisy muzyczne Chopina w Genewie“ (Księga pamiątkowa ku czci prof. dra Adolfa Chybińskiego, Kraków 1930, str. 93—103). Rękopis znajduje się w zbiorach Henryka Fatio w Genewie. Bronarski podaje, że „na jednej stronie rękopisu znajduje się u samej góry szkic Mazurka op. 41 nr 2, a na początku napis ręką Chopina: E-moll. Palma 28 9bre — Mazur“. Podana więc data nie ulega żadnej wątpliwości. Ważne różnice pomiędzy rękopisem a wersją, drukowaną we wszystkich wydaniach Mazurka, wykazał i omówił Bronarski w tymże artykule. Podaję je i n e x t e n s o przy omawianiu okresu C.

[1]) Jachimecki „Chopin“, 57
[2]) Windakiewiczowa „Wzory...“, 29
[3]) l. c. 33



Taktów drukowanych i wykonywanych 68.

Forma ronda: $A^1$-$B^1$ — C — $B^2$-$A^2$-K.

Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja | e |
| (17—32) | $B^1$: | t. 16 | „ | H |
| | | t. 32 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (33—40) | C : | t. 8 | tonacja | H |
| | | t. 40 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (41—56) | $B^2$: | t. 16 | tonacja | H |
| (57—64) | $A^2$: | t. 8 | „ | e |
| (65—68) | K : | t. 4 | „ | e |
| | | t. 68 | | |

C z ę ś ć I

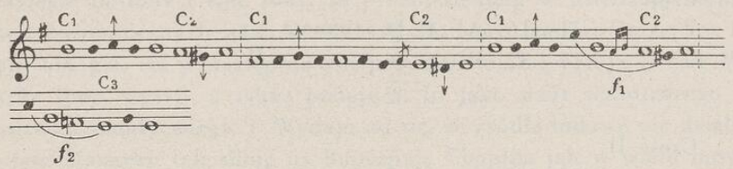
O k r e s A (1—16). Tonacja e. 16-takt. Budowa: a-a′-a-a′.

Bronarski stwierdza na początku Mazurka [1]) niepewność tonalną. Istotnie mamy tu następujące po sobie 2 kadencje: $D^7$-$T^-$ w a i e. Czy główną tonacją jest a, a wtedy druga kadencja jest wtrąconą do mollowej dominanty, czy też odwrotnie, a wtedy pierwsza kadencja jest wtrąconą do mollowej subdominanty — nie wiemy. Przyjmujemy jednakże drugą interpretację za słuszną dlatego, że środkowe okresy są w tonacji H, a więc w sensie e-moll i formuły A-B-A, trio jest w to-

[1]) Bronarski 23—24

nacji dominanty, co jest prostsze, niżeli sugerowanie w tonacji a-moll środkowej części w tonacji (D)D; zresztą w cytowanym rękopisie s a m Chopin oznaczył Mazurek jako e-moll.

Z d a n i a a i a′ różnią się w swych zakończeniach, chociaż prowadzą na tonikę. Tonika bowiem poprzedzona jest w drugim zdaniu osobliwą, nagle występującą jednogłosową frazą (z podwojeniem w oktawie), opisującą $IV^n$ i zawierającą frygijską sekundę (obniżony II st.) w e. Zanalizujmy przede wszystkim melodię. Mamy tu wahadła dwucentryczne (centra $h^1$ i $a^1$ oraz $fis^1$ i $e^1$), o sekundowych wychyleniach w górę i w dół (symetrycznie). Motyw sekund, o którym mówiłem w analizie Mazurka poprzedzającego, i który jest charakterystyczną „manierą" Chopina w tym okresie, pojawia się także i w tym Mazurku. Obraz analityczny tych wychyleń taki:



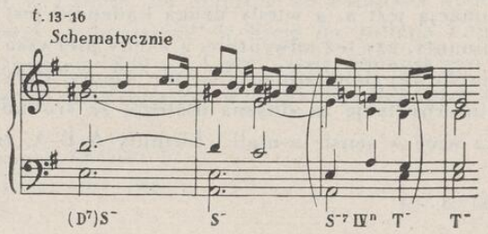

Występuje tu i sekwens o 2 fazach, przenoszący ściśle o tercję w dół wycinek ciekawej postaci motywu chopinowskiego: druga faza jest główną, gdyż zawiera toczek „chopinowski", ale przebiegający nie przez $fis^1$, lecz $f^1$! Końcowy wahadłowy ruch z $e^1$ na $g^1$ i z powrotem jest tu ważnym motywem cząstkowym, zużytkowanym w kodzie.

Harmonizacja całego okresu taka:

e: $(D^7)S^- - S^- - D^7 .. T^{-\frac{6}{4}-\frac{5}{3}} - (D^7)S^- - S^- - IV^n - T^{-2>-1} - T^-$ (bis).

Chopinowskie akordy na 3. ćwiartkach t. 1, 3, 5, 9, 11 i 13 dodają specyficznego harmonicznego kolorytu [1]).

[1]) Można tak przedstawić harmonizację końcówki okresu (nawiasy oznaczają przypuszczalną wersję, przez Chopina wyraźnie nie ujawnioną)

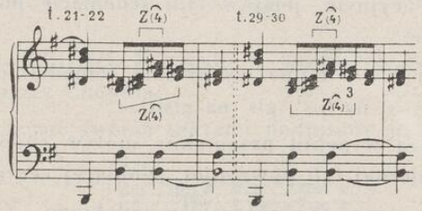





O k r e s B (17—32). Tonacja H. Budowa: a-a′-a-a′.

Jeden z najcharakterystyczniejszych okresów chopinowskich. W wycinku motywu chopinowskiego, poprzedzonym od dołu toczkiem i zredukowanym do seksty $fis^1$-$dis^2$, to $dis^2$ rozwija „samo z siebie" melodię „jednodźwiękową", złożoną z tego $dis^2$ i uporczywie, wciąż powracającą z jakimś nieubłaganym fatalizmem. 6-głosowa faktura zdań ograniczona jest na dole dwiema nutami stałymi: H-fis, przenoszonymi na dis-ais, i owym „fatalnym" dźwiękiem $dis^2$ na górze. Pomiędzy nimi poruszają się głosy środkowe, zmieniając T na $D^{9-7}$ lub T na III, obarczony zamiennymi $eis^1$-$gis^1$ do $fis^1$-$ais^1$. Wobec tego wytwarzają się akordy chopinowskie, o których mówi odkrywca tego akordu u Chopina, Bronarski [1]), że na „szczególną uwagę zasługuje ze względu na konstrukcję i na brzmienie akord $D^7$ z sekstą zamiast kwinty, kiedy jest oparty na tonice (cytując t. 19 i 20 tego Mazurka). Wątpię — dodaje — by przed Chopinem można było wykazać równie niezwykły, śmiały i pięknie brzmiący akord".

Inny jeszcze szczegół zasługuje na rozpatrzenie w tym okresie: są to dwa „ozdobniki", wrośnięte w zdaniach a′ w melodię. Powstały one z dwu rozszerzonych do kwarty zamienników, jednego w drugim. Struktura ich jest następująca:



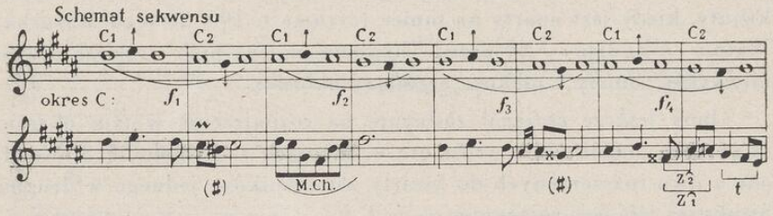

O b j a ś n i e n i e: $dis^1$-$gis^1$ jest $Z_{(4)}^{\frown}$ z e w n ę t r z n y m (rozszerzonym do kwarty) do $fis^1$, $e^1$-$ais^1$ zaś w e w n ę t r z n y m $Z_{(1)}^{\frown}$ do $gis^1$, drugiego składnika zamiennika z e w n ę t r z n e g o! Towarzyszą im w tercjach podobne zamienniki p o d w ó j n e do $dis^1$. Coś z niczym innym nieporównanego tkwi w tych przepięknych zwrotach zdobniczych!

[1]) L. Bronarski „Akord Chopinowski", Kwartalnik Muzyczny 1931, zesz. XII—XIII, str. 379.

Okres C (33—40). 8-takt. Tonacja H (sekwensy!). Budowa: a-a′.

Naprzód dwa porównania: jedno okresu C z A, drugie okresu C w wersji drukowanej ze szkicem, zachowanym w zbiorach p. Fatio w Genewie i opublikowanym przez Bronarskiego (por. wyżej).

W okresie A dwucentryczny motyw wahadłowy ulega przeniesieniom według prawa rozwoju fali powrotnej (od $h^1$, jako początkowego dźwięku fazy, przechodzi do $fis^1$ i powraca do $h^1$, po czym rozprasza się i ginie w jednogłosowej końcówce okresu). Spróbujmy rozwinąć z niego ściśle tonalny sekwens diatoniczny w dół w tonacji H od $dis^2$. Otrzymany schemat porównajmy z melodią okresu C. Otrzymamy taki obraz:




Widzimy, że melodia okresu C oparta jest na takim właśnie schemacie sekwencyjnym, jeno w tym schemacie pojawiają się następujące różnice:

1) w fazach 1 i 3 dolne wychylenia wahadła ulegają zwężeniu (dzięki alteracji): $h^1$ na $his^1$, $gis^1$ na $gisis^1$,

2) fazę drugą wypełnił przepiękny motyw chopinowski, rozwinięty do nieregularnej fali powrotnej, zdobiącej centra $cis^1$ i h,

3) drugie centrum fazy 4 zostało ozdobione $Z^{\frown}_{2-1}$, a wychylenie w dół „potoczyło" się toczkiem ku początkowemu $dis^1$ powtarzanego okresu B.

Można więc orzec, że okres C jest wariacyjnym przetworzeniem okresu A na podstawie sekwensu, rozwiniętego z głównego motywu okresu A, z jego dwucentrycznego wahadła. Przemiany te odbiły się naturalnie na harmonizacji.

Motywem harmonicznym okresu A jest następstwo $D^7$-T. Zużytkował je Chopin częściowo i w tym sekwensie, ale swobodnie, wprowadzając zmiany i upiększenia, wśród których operowanie



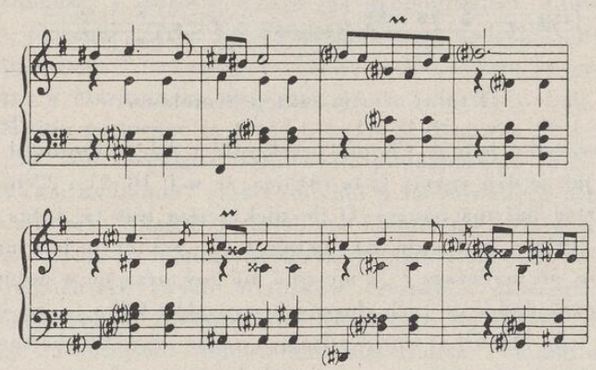
akordem chopinowskim nadaje całemu sekwensowi chopinowskiej „barwy". Oto przebieg harmonizacji:

H: III–$(D^7_{6-5})$II–$II_{\substack{6-5\\4-3}}$–$S^{-6}$–$D^7_{\substack{6-5-1-5\\2-1\\4-3}}$–T–$III_{5}$–$(S^{-6}_{4-3})$III–$(D^7_{6-5})$III–

–$(D^7_{6-5})$VI–$VI_{\substack{2-1\\4-3}}$–$D^7_{3}$–T

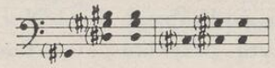
W linii basu, nie licząc uzupełnień, wynikłych z wprowadzenia dźwięków uzupełniających wyznaczniki funkcji, zachowała się sekwensowa struktura, ruchy kwart: Gis-cis, Fis-H, Eis-Ais, Dis-Gis-(Ais)-H.

Porównajmy teraz okres C ze szkicem zachowanym w pierwotnym rękopisie:

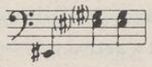


(Bronarski l. c. 98). NB. Krzyżyki w nawiasach zostały opuszczone w tym szkicu przez Chopina.

Pod pierwszymi dwoma taktami podpisany jest nadto taki bas:



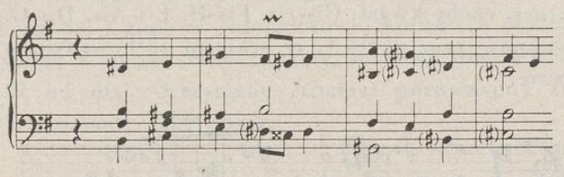
a pod piątym taktem:



Odpowiednio do tego basu dodane zostało w głosie altowym t. 1 $fis^1$ obok $e^1$ (które zostało do wyboru z pierwszym basem). Pod trzecim i czwartym taktem zaś podpisany jest (z uwagą „albo") motyw melodii analogiczny do formy motywu taktów 1-2, 5-6, 7-8, wskutek czego, w razie użycia jego w odpowiednim miejscu, melodia przed-

stawia progresję jednego motywu przesuwanego wciąż o stopień niżej: jednak ostatecznie Chopin zatrzymał w melodii taktów 3-4 ustępu tego wariant, który od razu instynktownie zamieścił, i który wprowadzając urozmaicenie przerywa szereg zbyt monotonny, o ile się przyjmie wersję „albo"...

„...Ciekawszą jeszcze jest forma, jaką widocznie miał przybrać drugi temat Mazurka (takt 17 nast.). Jest on zrazu tak notowany:



(I tutaj ostatni takt jest niejasny)

To wszystko jednak Chopin przekreślił i dalej zanotował takt 17 nast. tak jak je dziś znamy (z tą różnicą, że w t. 18, 21 i 22 na pierwszej ćwiartce bas ma pauzy). O ile piękniejsza jest ta druga wersja! Z innych różnic zasługuje na uwagę t. 7, w którym bas ma leżącą kwintę A-e, alt ma leżące $c^1$, a melodia nie powtarza się w dolnej oktawie"[1]). Można dodać do tych słusznych wywodów tylko to, że ostateczna wersja tego Mazurka, wprowadzająca na tle sekwensu harmonicznego, działającego bez przerwy, w tok melodycznego sekwensu ową szczególną postać motywu chopinowskiego, jako fali powrotnej nieregularnej (gdyż tylko zastępującej na stoku wznoszącym się dźwięk $gis^1$ dźwiękiem $h^1$), stała się tak piękną właśnie dzięki tej swej „chopinowskości" frazy drugiej. Interesuje także przebieg tworzenia się rozszerzonego zamiennika podwójnego w t. 21 i analogicznie nast., widoczny w t. 1 szkicu (por. przykład pow.). Początkowo wygląda on tu jako zwrot $dis^1$-$e^1$-$gis^1$-$fis^1$ (jak gdyby miał stać się $Z_4^{\frown}$ w $Z_2^{\frown}$ do $e^1$). Wyrasta zeń w wersji ostatecznej z jednej strony motyw główny okresu B, z drugiej zamiennik kwartowy.

O k r e s $B^2$ (41—56) dosłowne powtórzenie $B^1$.

O k r e s $A^2$ (57—64). 8-takt.

Jest powtórzeniem poprzednika okresu $A^1$ z wyposażeniem go w silniejszą obsadę akordów akompaniujących, *ff* i podwojenie głów-

[1]) Tyle Bronarski (str. 98—99).

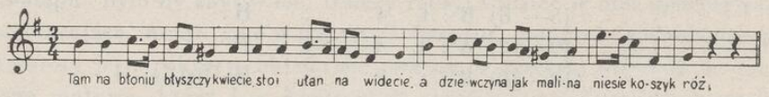


nej melodii, prowadzonej w głosach środkowych. Zaciekawia połączenie końcówki okresu B z tym A. Chopin osiąga $D_7^7$ w a-moll przez przesunięcie diatonicznie w górę części górnej akordu III w H ($dis^-$), na którym kończy się okres $B^2$ oraz jednoczesną alterację dis na d; w ten sposób wchodzi w początek okresu.

K o d a (65—68). 4-takt.

W pierwszej frazie mamy falę stojącą końcówki motywu okresu A, opartą na połączeniu $S^-$-$T^-$, w drugiej pełną końcówkę, omówioną wyżej. Niezwykłej piękności plagalna kadencja kończy Mazurek.

Pozostaje do omówienia sprawa ciekawa, choć może nie najważniejsza. Opieński[1]) zwrócił uwagę na podobieństwo melodii Mazurka do piosenki „Tam na błoniu błyszczy kwiecie". Bronarski rozważa tę sprawę[2]) i znajduje toż samo podobieństwo jeszcze silniej występujące w Mazurkach: 30 (t. 88), 44 (t. 1-8), 45 (t. 1-8) oraz 49 (t. 1-8). Można porównać ją także z t. 19-20 Mazurka 29 i t. 49-52 Mazurka 26. Nie ulegające wątpliwości podobieństwo tych melodii z pieśnią „Tam na błoniu" oraz wzmianki u zacytowanych przez Bronarskiego autorów[3]) nasuwają myśl, czy Chopin nie był s a m a u t o r e m pieśni „Tam na błoniu", rozpowszechnionej anonimowo i w podanych fragmentach swych mazurków czerpał z własnego „materiału" motywicznego. Bronarski nie rozstrzyga tej sprawy, nie rozporządzając na obczyźnie odpowiednim materiałem. Pomimo usiłowań nie udało mi się nic nowego w tej sprawie odszukać. Zagadnienie pozostaje otwarte. Jeśli porównamy jednak pieśń „Tam na błoniu" w jej najczęściej spotykanej formie:




ze wszystkimi wymienionymi wyżej cytatami z mazurków, to uderza niewątpliwie nie tylko podobieństwo, lecz i d e n t y c z n o ś ć zwrotów (jak np. 7-8 z t. 88 Mazurka 30, gdzie zwrot „niesie koszyk róż"

[1]) Opieński Henryk „Chopin", Lwów-Warszawa 1909, str. 126 odnośnik 45.

[2]) Bronarski „Rękopisy Chopina"... itd., l. c. 99 przypis 1.

[3]) Niecks l. c. II. 272, Szulc „Fr. Chopin", Poznań 1873, str. 205—206, Karłowicz „Niewydane pamiątki...", str. 371.

pojawia się zupełnie nagle po zakończeniu fali przenośnej akordowej powrotnej na zmniejszonym akordzie!). Ale istota rzeczy leży tu może nie tyle w podobieństwie lub nawet identyczności zwrotu (co może być przypadkowym), ale w samej technice kompozytorskiej snucia sekwensów z dwucentrycznego motywu wahadłowego. Mazurki, w których spotykamy tę technikę należą mniej więcej do okresu ostatniego 10-lecia twórczości Chopina (1839—1849) i nie spotykamy się z nią wcześniej. Wydaje się więc, że jest to raczej podobieństwo wypadkowe niż świadome i wynikające z tego, że omawiana pieśń jest jednym z przykładów tego rodzaju techniki rozwijania okresu [1]).

Pomimo tylu kwestii, jakie nasunął do rozważenia Mazurek e-moll i które powstają w związku z każdym z jego okresów, uważam, że okres B, z jego wstrząsającą fatalnością powtarzanego dis$^2$, jest w tym drogocennym „różańcu" mazurkowym perłą „najczystszej wody" — unikatem w chopinowskim skarbcu... jednym z tylu!



## MAZUREK H-dur op. 41 nr 3

Taktów drukowanych i wykonywanych 78.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 4) | $A^1$: | t. 4 | tonacja | H |
| (5— 8) | $B^1$: | t. 4 | „ | H |
| (9—12) | $A^2$: | t. 4 | „ | H |
| (13—20) | $B^2$: | t. 8 | „ | H-Dis(Es)-H |
| (21—24) | $A^3$: | t. 4 | „ | H |
| (25—28) | $B^3$: | t. 4 | „ | H |
| (29—32) | $A^4$: | t. 4 | „ | H |
| (33—38) | $B^4$: | t. 6 | „ | H-D |
| | | t. 38 | | |

[1]) W analizach „Pieśni Chopina", przygotowywanych do dalszego tomu „Analiz Chopina", powrócę do tej sprawy, podając pewne sugestie co do jej chociażby częściowego rozwiązania.



Część II:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (39—54) | C : | t. 16 | |
| | | t. 54 | |

Część III:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (55—74) | $B^5$: | t. 20 | |
| (75—78) | $A^5$: | t. 4 | |
| | razem | t. 78 | |

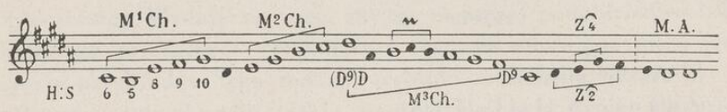
Część I

Zdanie A (1—4). 4-takt.

Mazurek H-dur, to... pasiak łowicki! Tak można nazwać ten układ formalny, nie mający żadnego innego towarzysza ani w literaturze mazurków, ani chyba w literaturze muzycznej w ogóle. Cały Mazurek — to układ nierównych „pasów" melodii, „trójbarwnych" (zapewne „po łowicku"... żółto-zielono-czerwonych?). Chociaż wiemy doskonale, że żadne analogie świata zewnętrznego nie sięgają w głąb tajemnicy świata muzyki i jej własnych praw, to trudno nie powiedzieć, że ten układ szczególny, jeśli może być z czymś porównany, to chyba tylko z takim pasiakiem i tylko, zresztą czysto konstrukcyjnie, z niego może pochodzący?! Ten pierwszy „pas" melodii A, przy wszystkich powtórzeniach jednaki, a przeplatany różnej szerokości pasem B, należało by może traktować jako wstęp. Byłaby tu analogia z Mazurkiem 13, w którym wstęp pojawia się także w zakończeniu lub z Mazurkami np. 2 lub 7, gdzie wstępy poprzedzają repryzy okresu głównego. Ale tutaj tego „wstępu" było by zbyt wiele! Należy raczej widzieć w nim uporczywą, powracającą wciąż główną myśl utworu, pomimo zadziwiającej prostoty jej struktury. Składa się bowiem z motywu sekundy w dół, tego motywu, który i w konstrukcji sekwensów z dwucentrycznych wahadeł w całym op. 41 odgrywa tak wielką rolę i który przynosi tu to samo dis, tercję toniki, która, powtarzana z podobnym uporem w okresie B Mazurka poprzedzającego, staje się jakąś nutą „fatalną" obu tych Mazurków. Harmonicznie mamy tu tylko T w H. Motyw rytmiczny — ćwiartka, półnuta — także i w Mazurku 26 czynnik rozwoju rytmicznej formy, podpiera tutaj, niby słup kolumny, motyw głosu górnego, 2 ósemki z półnutą. Nie ma tu nic więcej: — przy fakturze tercjowej, dwie zamienne $cis^1$-$e^1$ do składników akordu h-$dis^1$.

Z d a n i e B (5—8) z 4-taktu rozwija się do 6, 8, 20(12+8)-taktu. Rozważmy jego strukturę.

Jako 4-takt zdanie to ma budowę: a-b. Fraza a jest motywem chopinowskim, rozwiniętym w górę na S do zasięgu decymy h-dis$^2$, fraza druga — motywem chopinowskim opadającym, uzupełnionym ornamentalnym motywem zamiennikowym. Oto ich obraz analityczny:




Rozwój tego zdania idzie w 3 kierunkach:

1) przemian harmonicznych, a mianowicie:

a) alterując zamienną ais$^1$ w M$^3$ Ch. na a$^1$ (gisis!) kompozytor przesuwa cały dalszy przebieg melodii o półton w dół (z H do Ais — pisownia ułatwiona enharmonicznie), ale przekształca ją w sensie Dis i harmonizuje $D^6_4$-D$^9$-T. Powrót do H umożliwia kadencja III$^+$-D$^9$-T. Zdania B$^2$ (t. 15—20) i B$^5$ (t. 61—66),

b) alterując pierwszy składnik M$^3$ Ch. dis$^2$ na d$^2$ i zachowując skok trytonu na zamienną do trzeciego składnika gis$^1$ do a$^1$, przebieg melodii opada znowu o półton w dół (do D) z zachowaniem kadencji, ale bez powrotu do H. Zdanie B$^4$ (t. 35—38),

c) w następniku B$^5$ (t. 71—74) fala przenośna oktawowa wprowadza S$^{-6}$ zamiast S$^6$;

2) przemian melodycznych:

zamiennikowa fraza w końcówce zmienia się w B$^2$ i w B$^4$ na zwykły zwrot opisujący D$^9$ (t. 16, 18, 36 i 38);

3) przemian układu formalnego:

a) rozszerzenie B$^2$ do 8-taktu przez wtrącenie 4-taktu wewnątrz zdania B$^1$ (t. 16—19), podczas gdy możliwym jest bezpośrednie połączenie t. 15 z 20,

b) rozszerzenie B$^3$ do 6-taktu przez wtrącenie powtórzenia dwutaktu 35—36, podczas gdy możliwym jest bezpośrednie połączenie t. 36 z 39,

c) rozszerzenie w B$^5$ następnika do 8-taktu (t. 67—74) przez wprowadzenie fali przenośnej oktawowej ($1^1/_2$ fazy).



Mamy więc zupełnie niezwykłe zjawisko przeprowadzenia pewnej melodii jak gdyby stopniami w dół, wciąż o półton, przy zachowaniu n a j k r ó t s z y c h możliwych połączeń modulacyjnych.

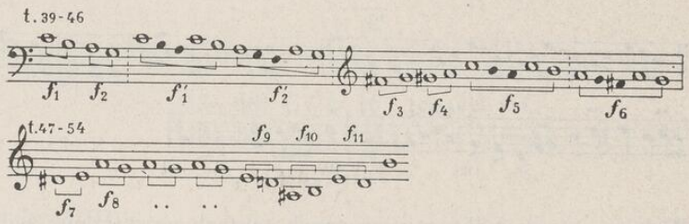
Jeżeli teraz zestawimy, razem z okresem C, tonalne stosunki w Mazurku, to otrzymamy taki obraz planu harmonicznego całości:

H-Dis-H-D-G-e-h-H-Dis-H

Widzimy tu doskonałą symetrię układu grup tonacyjnych skrajnych w stosunku do grupy środkowej, która ze swej strony przedstawia układ tonacji równoległych dur i moll (G-e i D-h). W stosunku do tonacji H tonacje durowe są w interwałach wielkiej i małej tercji! Panuje więc całkowicie pokrewieństwo tercjowe [1]).

O k r e s C (39—54). 16-takt. Budowa: a-a′-a″-a‴. Tonacje: G-e-h.

Melodyka okresu składa się z dwu poziomów: na poziomie górnym melodia kształtuje się w analogii do również środkowej części Mazurka poprzedzającego na jednym dźwięku: d$^1$ (wzgl. d$^2$) w poprzedniku, na h$^2$ lub fis$^2$ w następniku, z wychyleniem o kwartę w górę w obu częściach okresu (nie licząc przerzutu w t. 50). Na drugim poziomie rozbudowę melodii wyznaczają ruchy motywu sekundowego. Oto ich obraz:




Jak widzimy, motyw sekundowy rozwija sekwensy diatoniczne, chromatyczne, upodabnia się do głównego motywu zdań A (fazy: f$^1$ i f$^2$, f$^5$ i f$^6$), wytwarza falę stojącą (f$^8$) lub swobodnie kształtuje melodię (9, 10, 11 f). Niezależnie od tego powstają jakby „imitacje“ tych

[1]) Tego rodzaju pokazywanie tematu o stopień niżej, o półton chromatyczny w dół jest częstym zjawiskiem planów harmonicznych Chopina; wystarczy przypomnieć pojawienie się głównego tematu Krakowiaka w Koncercie e-moll naprzód w Es, a zaraz bezpośrednio potem w tonacji Krakowiaka E (por. t. 272 nast.).

motywów w innych głosach akordowej faktury okresu. Jędrność motywu rytmicznego z triolą na początku taktów, przeplatanego wytrzymanymi półnutami, silnie akcentowanymi — nadaje okresowi siły i plastyki. Zdecydowany kontrast z falistą linią melodyczną okresów B.

Harmonizacja najciekawszych fragmentów Mazurka jest następująca:

t. 13—21:

H: T–$S^6$..$III^{(+)}$ $III^{+}$–$D^9$–T

Dis:..... ...$D_4^{6(!)}$–$D^9$–T–$D^9$–T (enharmonicznie zmieniona na Es)

t. 33—40:

H: T–$S^6$–$S^7$

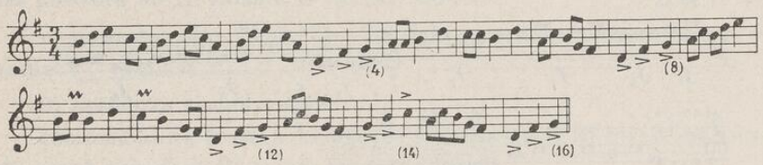
D:.....($D^7$)D–$D_4^6$–$D^9$–T–$D^9$–$T^7$

G:..... $D^7$–$\frac{T}{5}$–$D^7$–$\frac{T}{3}$ itd.

(NB. Dwukropek oznacza przedłużenie działania wyznacznika danej funkcji przez takt następny.)

Szukając źródeł koncepcji tego Mazurka we wzorach ludowych, Windakiewiczowa zgromadziła kilka przykładów z Kolberga (l. c. 7 i 23). Z nich najciekawszy jest przykład następujący:

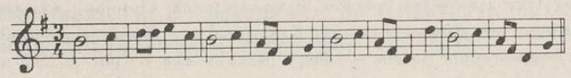
O. Kolberg „Pieśni ludu" nr 253:




Widzimy tu nie tylko w pierwszych taktach powtarzanie jednotaktowego motywu; powtarza się i końcówka każdego 4-taktu, w ostatnim zaś 4-takcie występują zjawiska te gęściej, co dwa takty.

Inny zacytowany przykład przynosi jeszcze i powtarzanie motywu sekundowego:

O. K. „Pieśni ludu" nr 262:





Windakiewiczowa pisze: „Chopin... rozszerza ramy wzoru ludowego, dając cztery takty rytmiczne na przemian z czterema taktami polotnych pasażów. Powtarzają się te zmiany przez całą część pierwszą (taktów 38) i tworzą jakieś wprost wzrokowe efekty o wielkiej sile obrazowania muzycznymi środkami..." Te pojedyncze takty „czystego rytmu" nazywa Windakiewiczowa „hołupcem". Jakżeż przyczajony jest ten „hołupiec" w stylizacji Chopina! Jakiż wyrafinowany sposób zamyślenia się nad tym chłopskim hołupcem przedstawia początek i koniec tego niezwykłego poematu muzycznego, jakim jest Mazurek H-dur!

## 29

## MAZUREK As-dur op. 41 nr 4

Taktów drukowanych 74, wykonywanych 82.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja | As |
| (17—32) | $B^1$: | t. 16 | „ | As-c |
| | | t. 32 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (33—48) | C : | t. 16 | tonacja | c-C |
| (49—52) | Ł : | t. 4 | „ | C-As |
| | | t. 52 | | |

Część III:

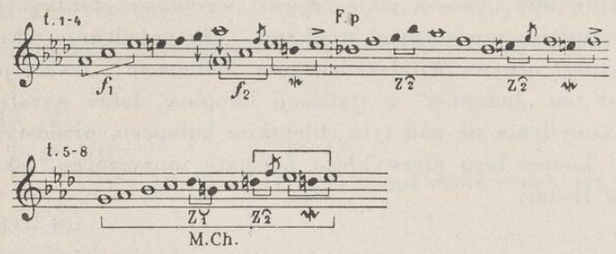
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| :‖(53—60) | $A^2$: | t. 16 | tonacja | As |
| (61—74) | $B^2$: | t. 14 | „ | As-c-As |
| | | t. 82 | | |

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja As. Budowa: a-b-a-b.

Zdanie a. Struktura obu fraz zdania a oparta jest na motywach akordowych, na ornamentalnych uzupełnieniach pomiędzy składnikami tych motywów oraz na motywie sekundowym, który i w tym

Mazurku tegoż opus 41 odgrywa rolę zasadniczego elementu konstrukcji. Oto obraz tych struktur:




Widzimy, że centra melodyczne — to składniki akordów T i S. Składniki akordu T rozwijają falę oktawową, ale przerzut sprowadza drugą fazę o oktawę w dół. Składniki S tworzą falę powrotną, wykazują tendencję do rozwoju tej fali w stałą, lecz faza druga zatrzymuje się na $f^2$ i przerzutem schodzi na początek zdania b. W końcówkach fraz pojawiają się motywy sekundowe, wytwarzane przez zamienniki i mordenty dolne. Gdyby nie przerzuty, melodia rozwijałaby się do granic oktawy trójkreślnej.

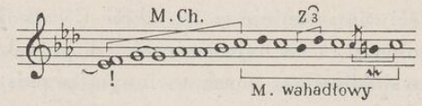
Z d a n i e b. Motyw chopinowski wzbiegający z wycinkiem tercji pomiędzy 4 i 6 składniikem ($des^2$-$h^1$-$d^2$-$f^2$ — to s k ł a d n i k i ornamentów, nie centra melodyczne!). Przerzut zatrzymuje go w oktawie razkreślnej. W powtórzeniu frazy melodię pokrywają z góry tercje dwugłosu (ukos brzmienia $des^2$-$d^2$ tłumaczą zamienniki). Następnik okresu równy poprzednikowi. Rozkład głosów w akompaniamencie akordowym prosty i piękny. Harmonizacja (powtórzona w następniku bez zmian): As: T-$D^9$-($D^7$)S-S-$S^6$-$D^7$-T-$D^9$-T.

O k r e s B (17—32). 16-takt. Tonacja As-c. Budowa: a-b-a-b.

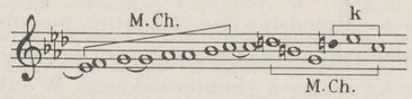
Z d a n i e a. Wydaje się na pierwszy rzut oka, że melodia ma zasięg $f^1$-$des^2$. Analiza pokazuje, że jest inaczej. Mamy tu motyw chopinowski pełny od $es^1$ do $c^2$, który wypływa z przetrzymanego łukiem dźwięku $es^1$, jako końcówki okresu A, $des^2$ zaś jest składnikiem motywu wahadłowego na $c^2$, jako na centrum wahadła. Mamy tu snucie motywu sekundowego zrazu po motywie chopinowskim aż do $c^2$ ($es^1$-$f^1$, $g^1$-$as^1$, $as^1$-$b^1$-$c^2$). W takcie 20 tworzy się w wahadle motyw identyczny z motywami poprzednich Mazurków op. 41 (por. t. 50, 52



Mazurka cis, 3—4 Mazurka e, sekwens sekundowy t. 39—40 Mazurka H, wszystkich trzech z op. 41 oraz ich analizy).




Z d a n i e b. Do powtórzonego ze zdania a motywu chopinowskiego przyłącza się drugi, wycinkowy, ukształtowany jako odwrócenie fazy 1. motywu okresu A, więcej końcówka mazurkowa k. Zmiana tonacji na c następuje w punkcie złączenia motywów:




Harmonizacja obu zdań:

As: $\underset{3}{\text{II}}$–$D^7$–T–($D^7$)S–$S^7$<–$D^7$–T–$\underset{3}{\text{II}}$–$D^7$–T–$VI^6$

c: ..... $IV^6$–$D_4^6$>–$D^7$–$T^-$

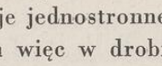
Dzięki 4-głosowemu opracowaniu okres B zawiera interesujące zjawiska „polifonizowania". Dwa dolne głosy wprowadzają jawne równoległe kwinty (w ilości 5 po sobie w t. 17—19), które trudno uważać za mazurkowe „basetlowe". W t. 19 septyma $des^1$ w $D^7$ nie rozwiązuje się nawet zastępczo. Alt powtarza motyw wahadłowy i wytwarza nawet wahadło dwucentryczne ($f^1$-$g^1$-$f^1$-$es^1$-$d^1$-$es^1$ t. 19—20), a w zdaniu b jednocentryczne na es z nierównymi wychyleniami. Ten motyw altu imituje bas w ostatnim takcie następnika (24) w „diminutio" z drobną zmianą. To wprowadzenie imitacji powoduje świetnie brzmiące w tym zespole równoległe sekundy (sekstdecymy: $c$-$d^2$ i $d$-$es^2$) pomiędzy basem i sopranem. Podobnego efektu brak w ostatnim takcie okresu (32).

O k r e s C (33—48). 16-takt. Tonacja c-C. Budowa: a-a′-b-c.

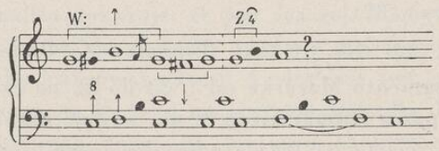
Podział fragmentu Mazurka od t. 33 do 52 na części 8+12 taktów, wskazany przez Bronarskiego [1]), nie wydaje mi się słuszny, choć ma swą logikę, opartą na fakcie zdecydowanego przejścia z tonacji

[1]) Bronarski l. c. 51

c do C, co zachodzi istotnie w t. 40. Dla mnie jednogłosowy 4-taktowy łącznik wydziela się zdecydowanie z całego tego fragmentu, zaś sama zmiana tonacji nie zawsze rozbija całość okresu. W danym wypadku nawet przeciwnie: istnieje w 16-takcie C całkowita równowaga „ilościowa“ obu tonacji, a co najważniejsze, że po takcie 40 snują się dalej motywy wahadłowe w coraz to innym przedstawieniu. 8-takt więc 41—48 należy genetycznie do poprzedzającej fazy przebiegu myśli muzycznej, a jego formuła a-a'-b-c — wyraża jedynie jego tendencję przejścia w łącznik, nie zaś stawanie się już łącznikiem. Okres C jest dzięki tej właściwości okresem otwartym i tworzy jedną nierozerwalną całość, pomimo różnej struktury zdań b i c.

Zdania a-a'. Przedstawiają 4-krotne powtórzenie dwutaktowej frazy, wyrosłej z końcówki mazurkowej poprzedzającego okresu, a 6, 5 i 4 składnika motywu chopinowskiego. W fakturze 5-głosowej opierają się na powtarzanej kwincie, w tenorze dokonywują ruchu sekundy h-c$^1$, alt zaś snuje jednostronne wahadło na es$^1$ z wychyleniami sekund f$^1$-g$^1$ i g$^1$-as$^1$, a więc w drobnym sekwensie i powrotami do es$^1$. Toczek motywu rozszerza się do 2-taktu przez układ rytmiczny, w Mazurku tym nowy:  . Harmonizacja oparta na stałej kwincie: D$^7$-T$^-$. W ostatnim takcie tego poprzednika występuje ukośne brzmienie, które Bronarski zalicza do najsilniej występujących [1]), chociaż pomiędzy es$^2$ sopranu t. 39 a e$^1$ altu t. 40 znajduje się D$^7$. Nagłym akordem toniki C kończy się poprzednik.

Zdanie b następnika nie zachowuje 5-głosowości, lecz konstruuje zwykłą melodię z akompaniamentem. Przedstawia ona ciekawy okaz jednocentrycznego wahadła, któremu towarzyszą drugoplanowe jakby wychylenia do kwinty w dół od centrum g$^1$, czyli do c$^1$, poprzez h.




[1]) Bronarski l. c. 392



W zdaniu c wahadło przenosi się na e$^1$ i g. Powstają dwa wahadła w sekstach. Dolne jest więc przeniesieniem wahadła zdania b o oktawę w dół, górne na e jest nowe. W wahadle dolnym zwraca uwagę wymiana $Z_4^{\frown}$ na $Z_3^{\frown}$. wskutek czego powstaje (D$^7$)S, którą uważać można by za jakąś zapowiedź przejścia do F [1]), czego nie ma: (D$^7$)S powstaje czysto przypadkowo, wynika z zamiennika, następuje bowiem niepełny akord D$^9$ i T [2]).

Łącznik (49—52). Ł. 4-takt.

Dlaczego Bronarski [3]) uważa za bardziej autentyczną tę wersję łącznika, podawaną w niektórych wydaniach, która zawiera w t. 49 as$^1$-h$^1$ zamiast g$^1$-h$^1$, nie wiem. W przypisie do str. 370 wskazuje na porównanie z „Piosnką litewską“ Chopina. W tej kompozycji jest właśnie g$^1$-h$^1$. Początek łącznika nie może zdaniem moim zawierać as. Przeczy temu z dawna ustalone C, kadencja S-D$^9$-T oraz sama struktura łącznika. Ponieważ łącznik, jako jednogłos, nie ujawnia harmonizacji, otwiera się pole do dociekań, jak przebiega tu modulacja z C do As. Pewne wskazówki daje właśnie łącznik. Obraca się w zasięgu g$^1$-d$^2$, unika dźwięków as$^1$ i e$^2$ (lub es$^2$); g$^1$ powtarza się w nim 3 razy, a licząc przedtakt 4-razy; wiedząc, że Chopin zmierza do As odgadujemy, że to g$^1$, służące w całym poprzedzającym następniku okresu C jako dominanta ma się przekształcać w dźwięk prowadzący do As, czyli w tercję D. Dlatego nie ma tu miejsca na as$^1$! Nie może się to stać dopóty, dopóki nie pojawi się b$^1$, czyli jeszcze w t. 51, pomimo alteracji d$^2$ na des$^2$ (co pojmować jeszcze musimy jako alterację kwinty D w C). Po ostatnim g$^1$ t. 51 i powtórzeniu des$^2$ tryton otrzymuje znaczenie składników akordu D$^7$ w As. Schemat modulacyjny może więc być tak pojęty:

C: T....D..D$^{5>}$
As: ..... ....VII$^{3<}$..D$^7_{6-6>-5}$..T

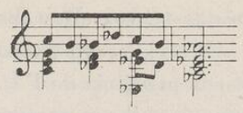
Przy takim pojmowaniu w pisowni t. 52 należy zmienić h$^1$ na ces$^2$!

[1]) Bronarski (51) zwraca i na to uwagę, że w łączniku w t. 51 pojawienie się po d dźwięku des zdaje się zapowiadać tonację f, co nie następuje.

[2]) Tym bardziej, że S występuje tu w przewrocie kwartsekstowym, czyli w formie, jaka u Chopina pojawia się niezmiernie często i to właśnie przed toniką lub po niej.

[3]) Bronarski 369 n.

Bronarski [1]) interpretuje inaczej:



Różnica polega na tym, że Bronarski przesuwa moment modulacyjny do ostatniego, jak widać, taktu łącznika i pojmuje go jako rozpoczynający się T w C.

Można obie interpretacje połączyć w... trzecią: $D^{7}_{5>}$ t. 51 rozwiązuje się na T w C i dalej przebiega już schemat proponowany przez Bronarskiego.

Tak czy inaczej pojmiemy podkład harmoniczny łącznika, mamy w nim piękny przykład śmiałości chopinowskiej modulacji. Modulacja o wielką tercję w dół, a więc z III alterowanego stopnia w dowolnej tonacji na pierwszy, należy do rzędu ulubionych modulacyjnych zwrotów Chopina.

O k r e s $A^2$ i poprzednik okresu $B^2$ powtórzone są bez zmiany. W następniku występuje zjawisko, tworzące unikat całej literatury muzycznej. Następnik z a t r z y m u j e się nagle na 6 takcie! Efekt nieprawdopodobnego wdzięku i podszept natchnienia geniusza. Niespodzianka ta nie ma sobie równej. To już nie zmiana, nagła i niespodziewana, „nogi" (jak w Mazurku 26) [2]), to zawiśnięcie p o d n i e s i o n e j do dalszego pochodu nogi w powietrzu!... To zatrzymanie sekundowego sekwensu na tercji tonacji jest tym szczególniejsze, że ostatnie dźwięki przed tą jakąś katastrofą — to trzy najważniejsze składniki motywu chopinowskiego! Trudno wyobrazić sobie bardziej chopinowskie zakończenie nawskroś genialnego utworu!...

[1]) Bronarski str. 370
[2]) por. analizę!



30

## MAZUREK G-dur op. 50 nr 1

poświęcony Leonowi Szmitkowskiemu, wydany XI, 1841. Nakł. Spina à Vienne [1]).

Taktów drukowanych i wykonywanych 104.
Układ formalny:

Część I:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja G |
| (17—24) | B : | t. 8 | „ e |
| (25—40) | $A^2$: | t. 16 | „ G |
| | | t. 40 | |

Część II:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (41—56) | C : | t. 16 | tonacja e-B-Es-g-D-C-H |
| | | t. 56 | |

Część III:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (57—72) | $A^3$: | t. 16 | tonacja G |
| (73—88) | D : | t. 16 | „ G |
| (89—104) | K : | t. 16 | „ G |
| | | t. 104 | |

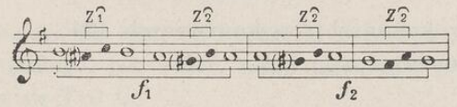
C z ę ś ć I

O k r e s A (1—16). 16-takt. Tonacja G. Budowa: a-a′-a″-b.

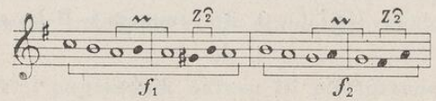
Okres rozpada się w swej konstrukcji formalnej na dwie n i e r ó w n e części: pierwsza, 12-takt, p o w t a r z a w każdym ze składowych 4-taktów pierwszą frazę, natomiast kształtuje drugą frazę r o z m a i c i e, w pierwszym i trzecim 4-takcie zachowuje w końcówce motyw melodyczny przy r ó ż n e j h a r m o n i z a c j i, w drugim rozwija się inaczej. Materiałem melodycznym służy motyw harmoniczny, złożony ze składników akordu D i T z użyciem dźwięków przejściowych i zamiennej. We frazie drugiej drugiego 4-taktu dzięki wprowadzonej do harmonizacji $S^{7}_{II}$ następuje zatrzymanie się tego 4-taktu na tej S, co zmusza do dalszego rozwoju i powtórzenia pierw-

[1]) Karasowski II, 268; Huneker 271.

szego 4-taktu. Ostatni 4-takt okresu przynosi ciekawy sekwens. Podstawą jego jest sekwens tonalny, w dół, rozwijany z tego samego wzoru, który rozbudował Mazurek 44 (por. analizę). Przebieg jego b y ł b y następujący:




Chopin, zachowując 2-taktowość tego wzoru, zmienia w nim pierwszy takt, zastępując zwrot zamiennikowy toczkiem z wychyleniem mordentowym w sposób następujący:




i harmonizuje każdą jego fazę inaczej:

$f_1$ w a: $T^{-}$–$VII^{7}$–$T^{-}$–$S^{-}{}_{5}^{6}$–$D_{4}^{6}{}^{7}_{\cdot\cdot}T^{-}$

$f_2$ w G: $D_{6}^{7}{}_{-5}$–T–II–$D_{4}^{6}{}^{7}_{\cdot\cdot}$–T

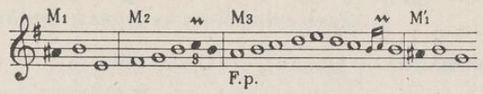
(Ch. A)

(NB. Skrót Ch. A — oznacza chopinowski akord.)

W 4-głosowej fakturze 4-taktu bas t y l k o w drugich taktach faz posłuszny jest sekwensowi, co wynika z odmiennej, niesymetrycznej harmonizacji tych faz. W harmonizacji pierwszego z d a n i a należy zwrócić baczną uwagę na takt 4 i użyte w nim trzy zamienne do składników akordu T, wzięte skokiem, bez przygotowania. Ważny to szczegół struktury harmonicznej, jaki w rozwoju Mazurka dojdzie jeszcze do głosu i to w bardzo z n a m i e n n e j strukturze okresu D. Komórka rozwojowa dla zjawisk, jakie tam zaobserwujemy, leży już w t y m t a k c i e i wskazuje, że Chopin w okresie tworzenia tego Mazurka niewątpliwie specjalnie się interesował konsekwencjami, wynikającymi z użycia w strukturach harmonicznych takich właśnie zamiennych dźwięków.



O k r e s B (17—24). 8-takt. Tonacja e. Budowa: a-a′.
Melodyka okresu wykazuje 3 motywy. Oto one:




Oparte zostały na tonicznej nucie pedałowej, zatrzymanej pod postacią oktawy, uzupełnionej w początku zdań tercją toniki, która jednak znika, jako że z niej rozwija się drugi głos, towarzyszący melodii w równoległych decymach. Dwa ważne szczegóły struktury motywów:

1) silna dysonansowość wejścia $M_1$ i $M_1'$, ozdobionych apodżiaturą bez przygotowania w kontekście (sekunda zw. $ais^1$ po $g^1$ końcówki okresu A lub zdania a).

2) ozdobienie końcówek motywów $M_2$ i $M_3$ mordentową triolą lub podwójną przednutką.

Zwracam uwagę i na samą strukturę $M_2$: w odwrócenie jest to komórka organizacyjna okresu C, już tu zapowiedziana. Pod względem tonalnym interesuje zwłaszcza $M_3$: ta fala powrotna toczka, pochodzenia, jak myślę, h a r m o n i c z n e g o (t. 19 i 23 harmonizuje $S^{-}$) powoduje wystąpienie tu eolskiej skali [1]), naturalnego moll. Eolizm tego zwrotu niczym więcej nie akcentuje się w tym zdaniu i dlatego przypisuję tu raczej w y p a d k o w o ś ć zwrotu niżeli świadome użycie eolskiej skali. O ile przejście z G do e na początku zdania jest bezpośrednie, to powrót do G podany jest modulacyjnie:

t. 24: e : $T^{-}$

G: VI-$D^{7}$-T

A k r e s $A^2$ (25—40) bez zmian.

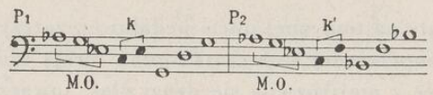
O k r e s C (41—56). 16-takt. Tonacja G — sekwensy — G. Budowa: a-b-c (8—4—4).

Z punktu widzenia melodyki, jednostką organizacyjną zdań a i b (a więc 12-taktu) jest odwrócony $M_2$ okresu B (por. na przykładzie). Motyw ten jest punktem wyjścia dla „kapryśnego“ sekwensu harmonicznego, przesuwanego tercjami w górę. Układ jego tonalny jest więc c, Es, g (składniki $S^{-}$ w G), a wzór zasadniczy T-D lub T. . (D)X, gdzie X jest tą tonacją, do której wzór się przenosi. A więc w fazie 1,

[1]) Por. Bronarski 60

w c, występują obie możliwości kolejno (c-c i c-Es), w fazie 2 postać wzoru druga, a w fazie 3 — pierwsza. Tej dwoistej postaci wzoru sekwensu harmonicznego odpowiada dwoistość postaci wzoru sekwensu melodycznego.

Postacie te są:




Widzimy, że w rozwoju motywu organizującego sekwens (M. O. przykładu) decyduje jego końcówka (k). Gdy jest tercją, motyw rozwija wzór niemodulujący, gdy jest kwartą (k') — wzór moduluje o tercję w górę.

Przebieg sekwensu harmonicznego jest taki:

c: $T^{-}$–D–$T^{-}$–
$|f_1|$
Es: .....(II–$D^{7}_{5}$)D–D–$D^{7}$–T
$|f_2|$
g: ..... VI–$S^{-6}_{3}$–D–$T^{-}$–D
$|f_3|$ $|f_4|$

NB. Każda z faz jest dwutaktowa.

Zdanie b okresu snuje z tegoż motywu nowy sekwens. Wzór harmoniczny $D^{7}$-T. Przesunięcie byłoby całotonowe, czyli przy wyjściu z D-dur (D w g) otrzymać powinniśmy fazy w D, C i B. Ale Chopin nie trzyma się tego schematu i powtarzając pierwszą fazę w D dwukrotnie, a dając w t. 51 h zamiast b na ostatniej szesnastce, osiąga w miejsce B-dur fazę w H-dur, rozwijając w ten sposób sekwens do 4-taktu. Uwagi godnym jest także wyprzedzanie występowania pierwszego składnika wzoru melodycznego sekwensu (w fazach 1 i 2) i wiązanie go łukiem lub też powtarzanie (jak w fazach 3 i 4).

Zdanie c zbliża się materiałem melodycznym do okresu B i czerpie z niego zarówno motywy toczkowe jak i charakterystyczny bardzo $M_1$ (w odwróceniu w t. 54, w zwężeniu do kwarty w t. 56). Harmonicznie — prostota. Powrót z H do G ułatwia tonika $h^{+}$, która prowadzi na $(D^{7})$II w G, tenże przechodzi na S i dalej na $D^{9}$. Po tym



akordzie łagodnie brzmiącym i upiększonym przejściowymi i zamiennymi na drodze opadającego toczka, okres wpływa niepostrzeżenie jakby w okres $A^{3}$, który traci wobec tego ostro akcentowane dźwięki D i $d^{1}$ i spokojnie wznosi swą pierwszą frazę.

Okres D (73—88). 16-takt. Tonacja G. Budowa: a-b-a-b'.

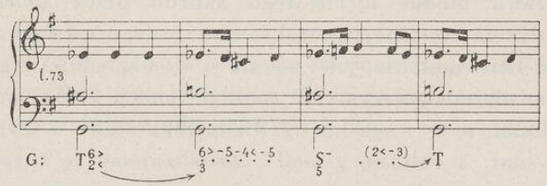
Okres ten wzbudził specjalne zainteresowanie chopinologów, przede wszystkim Bronarskiego [1]). Chodzi tu o zjawisko akordów pozornie konsonansowych, a takim rozpoczyna się ten okres. Bronarski poprawił błędne ujęcie tego akordu przez Leichtentritta, z czego wypłynęła koncepcja potraktowania całego zdania a, w odróżnieniu od Leichtentritta, jako zdania w G, względnie w g(eolskim). Nie ma tu nigdzie wyznaczników funkcji tonacji c. Są jedynie wyznaczniki toniki w G względnie g. Bronarski mówi o „wahaniu się pomiędzy G-dur, a eolskim g-moll". Zanalizujemy tę sprawę bliżej. Jeżeli przyjmujemy, że w pisowni altu zdania a należy zamienić widniejące następstwo b-h następstwem ais-h, to w takim razie musimy w konsekwencji utrzymać tę interpretację w całym zdaniu, czyli i w taktach 75 i 83, nie tylko w taktach 73 i 81. Skoro tak, to brak tu podstawy do znalezienia g-moll! Cóż więc tu występuje? Struktura melodyczna przedstawia wahadło jednocentryczne z centrum es i wychyleniami do cis i g. Wychylenia nie są równe, a wprowadzenie w wychyleniu w dół cis decyduje o tym, że:

1) nie może tu być mowy o c-moll,

2) głównym dźwiękiem wychylenia w dół jest d, w górę g. W tym więc układzie es, chociaż jest centrem wahadłowego ruchu, jest elementem dysonansowym struktury i jego napięcie do wyładowania się zarówno dąży do d jak i do g. Niemniej wychylenie górne reprezentuje i w sensie G-dur i w sensie g-moll zwrot eolski, zaczerpnięty przez Chopina z t. 19 Mazurka. Jak pogodzić te sprzeczności? Rzeczywistość materiału dźwiękowego, której nie możemy zmienić, jest taka, że mamy tu układ gamowy następujący: g-ais-h-cis-d-es-f-g. Ais i cis są alteracjami 2 i 4 stopnia gamy G-dur, es zaś spełnia rolę podwójną: albo jako alteracja dąży do rozwiązania się na d (i wytwa-

[1]) Bronarski „Pierwszy akord Sonaty b-moll Chopina", Kwartalnik Muzyczny 1930, zesz. VIII, str. 316, odsyłacz 2 oraz „Harmonika Chopina", str. 60 124, 150. Leichtentritt „Analysen" itd.", str. 247—248.

rza dolne wychylenie wahadła), albo jako zwykły, VI stopień osobliwej gamy durowo-eolskiej przechodzi na f (i wytwarza górne wychylenie wahadła). Jakże więc harmonicznie rozumieć takt 75? Jest to $S^{-}_{5}$, w której jako dźwięk obcy pojawia się w tym kwartsekstowym przewrocie apodżiatura ais do dźwięku h, będącego tercją toniki g+; rozwiązanie następuje w T, nie w S! Jest to swoista obca nuta do nuty obcej [1])! Ostateczny więc obraz tego zdania jest taki:




NB. Pisownia poprawiona, a dla jasności obrazu opuszczono głos czwarty układu, jako oktawowe podwojenie.

Jako szczególne zjawisko występują tu akordy pozornie konsonansowe, a więc akord t. 73 i 75, mający pozór akordu $es^{+}_{3}$, chociaż jest to akord dysonansowy, apodżiaturowy, wymagający rozwiązania, co następuje ostatecznie w końcówkach taktów 74 i 76.

Zdanie b. Wykazuje w melodyce podobieństwo do motywu okresu A i przejmuje stamtąd apodżiaturowanie składników akordów, rozwijając je jeszcze dalej, chociaż nie tworzy układów pozornie konsonansowych. Pisownię należy i tu poprawić: akordy pierwszy i trzeci t. 77, 79 i 85 powinny mieć $eis^{1}$ zamiast $f^{1}$ i wtedy stają się łatwo zrozumiałe [2]) jako wytwory trzech zamiennych apodżiatur do składników akordu $D^{7}$. Po powtórzeniu zdania a bez zmiany, w zdaniu b′ spotykamy rzadki okaz w mazurkach (w t. 86—87) fali przenośnej akordowej powrotnej na akordzie $VII^{7}$, wtrąconym do D i opartej na do-

[1]) Skoro w analizie elementów zdobniczych Chopina wykrywamy ozdobniki do ozdobników, a więc ornamentykę wyższego „piętra“ zdobień podstawowych układów melodycznych, to i nie dziwi w chopinowskich akordach ten „piętrowy“ układ harmonicznych nut obcych!

[2]) Te same zwroty akordowe użyte są we wstępie do pieśni „Gdzie lubi“. W wydaniu Universal-Edition (U. E. 934) pieśni Chopina, pieśń ta jest transponowana do G (w oryginale A) i akordy te są pisane: h-eis-gis do c-fis-a i gis-eis-h do a-fis-c. Powstają te same równoległe kwarty zw. lub kwinty zm., co w Mazurku.

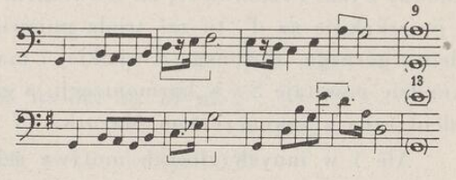


minancie d. Końcówka zawiera silnie apodżiaturowaną kadencję $D^{6}_{4}$-$D^{7}$ do G [1]).

Koda (89—104). 16-takt. Tonacja G. Budowa: a-a-b-c.

Powstaje problem: czy słusznie okres ten został nazwany tu kodą? Jest to jaknajpoprawniej zbudowany okres 16-taktowy, który mógłby być jednym z okresów głównych Mazurka. Charakter kody nadaje mu jednak nie tylko jego końcowe położenie w Mazurku, lecz i cechy przetwarzania elementów melodycznych okresu A, krzyżowanie ich z motywami C i wreszcie zjawiska hemiol, a także plagalnej kadencji. Z porównania zdania a kody z okresem A wypada, że zdanie to jest rozwojowym przetworzeniem, rozszerzającym zasięg całości melodycznego motywu i składowych jego ruchów interwałowych:

Okres A:
(transponowany do C)
Koda:

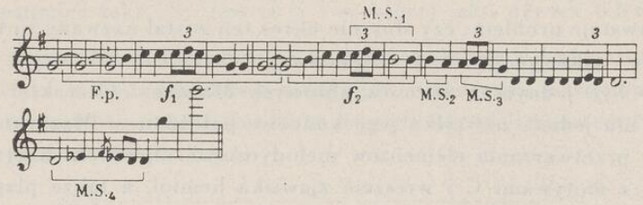



Z zestawienia tego wynika, że temat okresu A uległ w swym zasięgu rozszerzeniu z nony do tercdecymy, motyw toczka t. 2 rozrósł się do fali akordowej w zasięgu kwinty. Ale szczyty tematu są w obu wypadkach zamiennymi, jeno w temacie kody przylgnął do tematu odwrócony motyw t. 44 i analogiczny okresu C. Harmonizacja uległa zmianom: okres A ma $D^{7}$ . . T. . , koda: $(D^{7})S^{-}$-$S^{-}$-T-D. Cały ten rozwój tematu A oddany został basowi. Zdanie b rozbudowuje się z powtarzania frazy drugiej zdania a. W końcowym zdaniu c motyw ostatni tej frazy ulega dalszemu rozszerzeniu do decymy i jako hemiola t. 101 opada przez subdominantę do toniki G contra. Ale najpiękniejsze zjawiska „polimelodyki“ tej kody powstały z głosów środkowych i sopranu. Zapoznajmy się z nimi. Już w końcówce zdania a (t. 92) pojawia się triola na trzeciej ćwiartce taktu (w odróżnieniu od okresu B, gdzie występuje na drugiej ćwiartce). Triola ta rozwija się do roli głównego czynnika konstrukcji melodii sopranu. Melodia ta

[1]) Pojawia się w niej dosłownie końcówka zwrotki pieśni „Tam na błoniu“ — zwrot: „niesie koszyk róż“ (por. analizę Maz. 27).

przedstawia falę powrotną z wydłużonymi rytmicznie punktami wyjścia, a motywem jej — motyw okresu C, wzięty ruchem wstecznym.

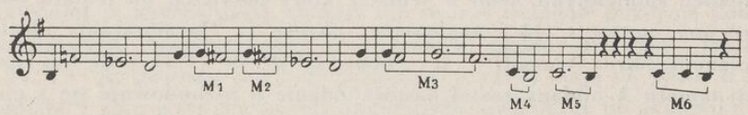
Oto jej obraz:



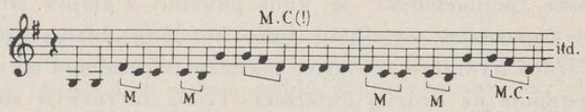

Widzimy, że z motywu t. 41 rozwija się fala powrotna $f_1$, ale nie zamienia się w falę stałą i na połowie drugiej fazy występuje inny czynnik dalszego rozwoju, motyw sekundowy, ozdobiony triolą, pochodny z fali. Przesuwa się on sekwensem tonalnym ($c^2$-$h^1$, $h^1$-$a^1$, $a^1$-$g^1$) i przeskakuje na $d^1$, tu zaś triola pojawia się w dwu formach: mordentu górnego, złożonego z wielkiej i małej sekundy (przy małej sekundzie powstaje S⁻ w harmonizacji, a cała ta kadencja jest nieomal identyczna z zakończeniem Mazurka 17 — por. analizę).

Ale i w innych głosach motywy sekundowe wytwarzają oryginalne, a niezależne melodie.

W alcie motywy sekundowe w różnych grupach rytmicznych wytwarzają linię melodyczną o kształtach następujących (podano bez powtarzań rytmicznych):




Melodia tenoru wprowadza prócz motywów sekundowych motyw okresu C, jaki rozwija tam sekwensy.




Pianista przy wykonaniu tej kody ma prawdziwy kłopot: który z tych motywów wyciągnąć niezależnie od głównej melodii basu? Są tak piękne, tak wyrosłe z motywiki całego Mazurka, że chciało by się



je wysłuchać wszystkie oddzielnie! Dzięki obdarowaniu przez Chopina hojną dłonią k a ż d e g o z głosów — koda brzmi uroczo! Niewysłowione jest brzmienie chopinowskiego akordu t. 98, wrośniętego w opadającą już strukturę melodyczną, jakże tajemnie rozlega się akord $D^9$ t. 100 z tą jego zdobniczą triolą! Ostatnie wzniesienie zapadającej się gdzieś w bezdeń melodii na subdominantowe $es^1$ t. 102 i opad na powtórzone $d^1$ — to wydźwignięta ostatnia strzelista wieżyczka nad szkarpą przytkniętą do ścian świątyni. Dwa silne uderzenia akordów tonicznych zamykają nagle czarowną kodę tego Mazurka, wyjątkowo bogatego w r ó ż n o r o d n o ś ć współbrzmień przez wielostronne użycie apodżiaturowych struktur akordowych.

## 31

## MAZUREK As-dur op. 50 nr 2

Taktów drukowanych 103, wykonywanych 127.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 8) | W: | t. 8 | tonacja | As |
| (9—28) | $A^1$: | t. 20 | „ | As |
| (29—39) | B : | t. 11 | „ | f-C |
| (40—59) | $A^2$: | t. 20 | „ | As |
| | | t. 59 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| :‖(60—67) | $C^1$: | t. 16 | tonacja | Des |
| (68—75) | $D^1$: | t. 8 | „ | b |
| (76—83) | $C^2$: | t. 8 | „ | Des |
| (68—75) | $D^1$: | t. 8 | „ | b |
| (76—83) | $C^2$: | t. 8 | „ | Des |
| | | t. 107 | | |

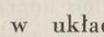
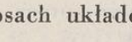
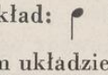
Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (84—103) | $A^3$: | t. 20 | tonacja | As |
| | | t. 127 | | |

Nieproporcjonalnie krótka repryza w stosunku do części pierwszej i drugiej.

Część I

Wstęp (1—8). 8-takt. Tonacja As. Budowa: a.

Dominantowy ten wstęp przedstawia 5-głosową strukturę. Oparty jest na nucie pedałowej dominantowej, która ozdobiona jest mordentem dolnym w układzie rytmicznym:  , uzupełnionym w innych głosach układem  , wskutek czego powstaje razem mazurkowy układ:  [1]). Z dźwięku es$^1$ rozwija się przy tym synkopowanym układzie rytmicznym oryginalny motyw kotwiczy, który sięga do kolejnych składników akordu $D^7$, by zatrzymać się wreszcie na septymie des$^2$ i opaść z niej toczkiem na b$^1$, a wobec początku melodii okresu A na tercji c$^2$ przejść także przez alterowaną kwintę dominanty — h$^1$. Harmonizacja tego motywu wprowadza S, która oparta o es wytwarza spotkanie dźwięków des$^1$, f$^1$, es i as w jednym akordzie. Dysonansowa struktura pod specjalnym naciskiem akcentu powoduje wyjątkowo silne napięcie, które się wzmaga za każdym powtórzeniem i wyładowuje się w pierwszym akordzie okresu A z siłą żywiołową. Trudno o mocniejsze i bardziej plastyczne przygotowanie tonacji. Zwrócić należy jeszcze uwagę na formę akordu III st. w t. 7, który działa jak akord chopinowski.

Okres A (9—28). 20-takt. Tonacja As. Budowa: a-a′-a″-x-b.

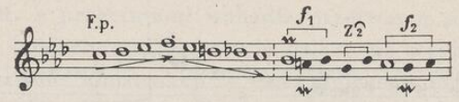
16-taktowy w swej zasadniczej koncepcji okres został rozszerzony do 20-taktu w ten sposób, że pomiędzy a″ i b został wstawiony 4-takt x, wypływający z a″ i wpływający w b. Wystarczało by jednak powtórzyć zamiast zdania a″ zdanie a, by bezpośrednio złączyć się z b i wytworzyć foremny 16-takt.

Zdanie a. Melodyka tego zdania oparta jest na kwartowym

[1]) Pisze o nim Bronarski w „Etudes sur Chopin", Lausanne Editions la Concorde, 1944, str. 137. „En étroite connexité avec les rythmes, il y a les accents. Ceux-ci sont très marqués et très variés dans la mazurka; ils ont une importance primordiale pour son caractère... Ils tombent très souvent sur les temps faibles et agissent ainsi comme des puissants excitants sur les danseurs..."



toczku, wytwarzającym falę powrotną nieregularną, skompletowaną sekwensem całotonowym motywu mordentu dolnego:




Harmonizacja prosta: T-$D^7$-$D^7$-T.

Zdanie a′. Cała konstrukcja przeniesiona o tercję w dół, do f-moll.

W końcówce przerzut melodii dla powrotu do zdania a″ w oktawie dwukreślnej i zmiana drugiej fazy sekwensu na toczek (f$^2$-es$^2$-des$^2$). Modulacja do As:

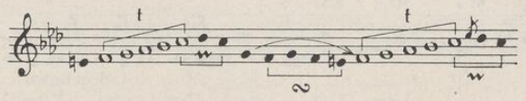
f: $T^-$–$D^7$–$D^7$–VI

As: .....IV–$D^7$–T
3 3

Zdanie a″. Powtórzenie a z tą zmianą, że druga faza sekwensu zharmonizowana w f, dla przejścia we wstawiony fragment zdania x. Jeden szczegół w strukturze melodycznej ważny: toczek t. 17 wygina się przez g$^2$ do f$^2$. Nie było by w tym zwrocie nic osobliwego, gdyby nie ta okoliczność, że utrzymana w harmonizacji T daje tu w sumie opisanie akordu $T^7$ (g$^2$ jest składnikiem akordu, a f$^2$ przejściowym dźwiękiem!). Akord z wielką septymą stał się tutaj samodzielnym elementem harmonicznym! Analogia z utworzeniem bezpośrednio w następnym Mazurku 32 takiej samej struktury w moll (t. 1 akord $cis^{-7}$) nie pozwala przypuszczać tu wypadkowego natknięcia się Chopina na taki akord, ale zupełnie świadome działanie! Dysonansowy wyznacznik toniki otrzymał z rąk Chopina pełne prawo zastępowania jej, prawo „obywatelstwa" harmonicznego!

Zdanie x. Melodykę rozbudował powtórzony dwukrotnie toczek 5-dźwiękowy, z licznymi ozdobami:

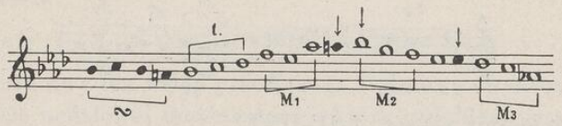
t. 21—24:




Harmonizacja: f: $II^7$-$D^7$-$II^7$-$D^7$. $\overset{7}{\cdot\cdot}$. Znowu w zakończeniu zdania akord dominantowy septymowy wielki!

Zdanie b (25—28).

Powyginana linia melodyczna zdania daje się zrozumieć w swej genezie w sposób następujący:




Spostrzegamy tu toczek, ozdobiony przed początkiem obiegnikiem, a po nim trzy różne motywy, ale wszystkie one są motywami kwarty z wycinkami tercji: $M_1$ — (bez przestawień składników) sekunda-tercja w górę, $M_2$ — tercja-sekunda w dół, $M_3$ — sekunda-tercja w dół. Linia melodyczna zdania zawdzięcza wielką płynność i śpiewność zastosowaniu przerzutów i dzięki temu jednolitemu konstrukcyjnemu pochodzeniu z motywów kwartowych różnopostaciowych.

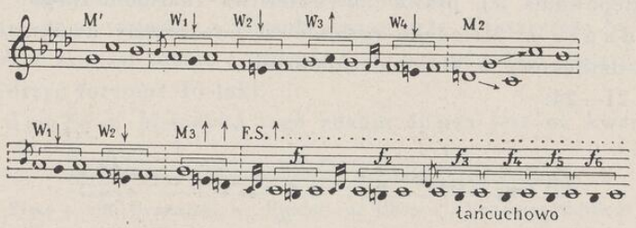
Harmonizacja: As: $D^7$–$T^{6}_{..}$

$=(S^6$–$D^7)D^7$–T

Okres B (29—39). 11-takt. Tonacja f-C. Budowa: a-b (8-1-2).

Okres ten powstał z rozszerzonego o jeden takt 10-taktu, przy czym ten jeden takt (37) jest, jako „echo", powtórzeniem taktu 36. Takty 38—39 są rozwinięciem w falę stałą 6-fazową jednostronnego wahadła mordentowego na $c^2$, jako centrum.

Zdanie a jest terenem bardzo pomysłowego rozwoju zdania z jednego wahadłowego motywu o przesuwanym centrum ruchu i zmianach kierunku wychyleń. Oto jego obraz:




Widzimy na nim wejściowy motyw kwarty-sekundy $M_1$, z której wyrasta pierwsza grupa 4-wahadeł o zmiennych kierunkach. Motyw ten, jeśli włączyć w niego koniec $w^4$ rozrasta się pod wpływem jakby wewnętrznych rozpychających go sił do oktawy ($e^1$-$f^1$, $d^1$-$g^1$, $c^1$-$c^2$-$b^1$), po czym znowu pojawia się grupa dwóch wahadeł. Po niej następujący $M_3$ z przerzutami wahadła przetwarza się w falę stałą, w rozwoju — łańcuchową. Nadmienić należy, że występuje tu zjawisko wysnucia całej konstrukcji z tego głównego motywu sekundy, a fala ostatnia jest tylko pod wpływem czynnika harmonicznego zmienioną z wielkiej sekundy c-b na małą c-h oscylacją jej składników.

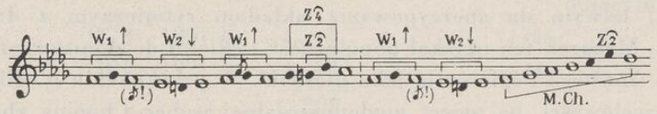


Harmonizacja podkreśla te oscylacje w sposób niezmiernie dyskretny w pierwszym 4-takcie. $M_1$ otrzymuje $D^7$, $w^1$-$T^{-}_{5}$, $w^2$-VI, $w^3$-$D^{9>}$, $w^4$-$(VII^7)D$ w f. Wyznaczniki te są częściowo niekompletne, głosy pauzują, tak że trudno definitywnie powiedzieć np. czy w t. 32 występują, czy nie, ukośne brzmienia septymy i nony D (b i $des^1$) ze składnikami $(VII^7)D$, czyli dźwiękami h i $d^1$. Za to wahadła drugiej grupy, teren modulacji z f do C, są harmonizowane jasno i wyraźnie: $w^1$-$T^{-}$ w f, $w^2$-(modul do C)-$T^{-6}$ równa $S^{-6}$ w C, po czym $D^6_4$, a w $M_3$–$D^{6\ 7}_{4\ ..}$–T w C. Fala wymienia T-S–-T dwukrotnie. Ostatni dwutakt wprowadza hemioliczny akompaniament i „uspokaja" mazurkowe grupy rytmiczne  na układ . Należy dodać, że w obu okresach Mazurka panuje wielka różnorodność układu rytmicznego. Reprezentowane są prawie wszystkie rytmiczne układy mazurkowe, wskutek czego przy symetryczności ich występowania powstaje płynność i bogactwo rytmiki Mazurka.

Wprowadzenie repetycji okresu $A^2$ (40—59) następuje nagłą modulacją wprost z C do As bez jakichkolwiek pośredniczących wyznaczników.

Okres C :‖ (60—67). 16-takt. Tonacja Des. Budowa: a-a′-a-a′.

Okres zużytkowuje nadal motywy wahadłowe. Układa z nich dwucentryczne wahadła (odwrotne do wahadła Walca a-moll op. 34 nr 2!). Mamy tu



znowu dwie grupy wahadeł: jedna o centrach $f^1$, $es^1$, $f^1$ i wychyleniu końcowym do $as^1$, druga — $f^1$, $es^1$ i wychyleniu do $des^2$. Pierwsze wychylenie końcowe zdobi podwójny zamiennik $Z^{\frown}_{4-2}$, drugie tworzy motyw chopinowski z wycinkiem tercji 4—6, a szczyt jego ozdabia $Z^{\frown}_{2}$, Rytmiczny motyw jeden, bez zmiany. Mazurek jest więc w tym okresie wyrazem monorytmicznego tańca.

Harmonizacja okresu:

Des: T–S–$D^7_{6\ 4}$<–5–5<–$T_{4\ 2}$<–3–T–S–$D^7_{6\ 4}$<–5–$T_{3\ 2}$–1 (–7–7< 4<–5; –7 3 4–3; 7–8)

O k r e s D (68—75). 8-takt. Tonacja b. Budowa: a–a'.

Motywy wahadłowe tworzą diatonicznie opadający sekwens. Wahadła na zmianę: w górę — w dół. Całkowita prawidłowość układu tych wahadeł oraz ciekawe przedzielenie ich grup stałym „punktem" ($f^1$) powoduje przy znacznej ich statyczności pewną monotonię ich ruchu. Zdanie drugie moduluje do Des.

Harmonizacja:

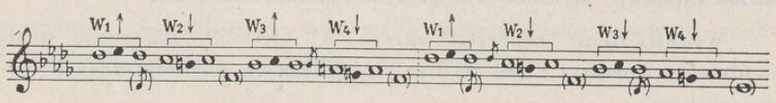
b: $T^{-}$–$D^7$–$T^{-}$–$D^7$–$T^{-}_{1}$–$D^7$–S$^{-7}$

Des: .....II$^{-7}$–$D^7$–T

Podobne jak w okresie C zamienne i opóźnienia.

Następuje repetycja C, D, C.

Analityczny obraz wahadeł:




C z ę ś ć III. Powtórzenie $A^3$ (84—103). Bez zmian.

Okresy tria C i D przedstawiają znaczny kontrast swym monorytmicznym układem z okresami części pierwszej, które znamionuje wielka śpiewność, chociaż i tu i tam czynnikiem melodyki są konstrukcje wahadłowe. Zapewne dzięki tej śpiewności z jednej, a żywym i łatwym do apercypowania układom rytmicznym z drugiej strony, Mazurek ten uzyskał popularność i skłonił do dopisywania mu tekstu słownego i śpiewania jako piosenki. W przekonaniu o całkowitej bezcelowości, ba nawet niedopuszczalnej wobec Chopina zbrodni



„gwałtu", dokonywanego tego rodzaju poczynaniami „literackimi" na nietykalnej twórczości geniusza, nie będę tu o tym wspominał. Wprawdzie „de gustibus non est disputandum", ale tu należało by stosować nie tylko przemilczanie tych faktów, ale i ich karanie sankcjami karnymi międzynarodowego prawa autorskiego!...

## 32

## MAZUREK cis-moll op. 50 nr 3

Taktów drukowanych 192, wykonywanych 208.

Układ formalny:

Część I:

| | | | |
|---|---|---|---|
| :‖(1—16) | $A^{1,2}$: | t. 32 (16) | tonacja cis |
| (17—32) | $B^1$ : | t. 16 | „ E-cis |
| (33—44) | $A^3$ : | t. 12 | „ cis |
| | | t. 60 | |

Część II:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (45—60) | $C^1$ : | t. 16 | tonacja H |
| (61—76) | D : | t. 16 | „ H |
| (77—92) | $C^2$ : | t. 16 | „ H-cis |
| | | t. 108 | |

Część III:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (93—108) | $A^4$ : | t. 16 | tonacja cis |
| (109—124) | $B^2$ : | t. 16 | .. E-cis |
| (125—140) | $A^5$ : | t. 16 | „ cis |
| (141—156) | E : | t. 16 | „ cis |
| (157—172) | P : | t. 16 | „ cis-sekwens modulacyjny-cis |
| (173—180) | Ł : | t. 8 | „ cis |
| (181—192) | K : | t. 12 | „ cis |
| | | t. 208 | |

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Budowa: a-a'-b-c.

Wyjątkowe znaczenie tego okresu wśród wszystkich nieomal mazurkowych okresów polega nie tylko na pojawieniu się w nim struktury polifonicznej [1]), lecz także na:

1) wystąpieniu w nim dwu-trzytaktowego motywu, który w rozwoju Mazurka staje się źródłem przemian zarówno melodycznych jak i harmonicznych,

2) przeciwstawieniu w okresie A temu głównemu motywowi dwu innych motywów, które ze swej strony są komórkami, organizującymi czy to motywikę, czy rytmikę innych okresów. Okres ten nie tylko w swych czterech (nie licząc początkowej repetycji) wystąpieniach ulega przekształceniom, ale jest w swej początkowej strukturze zwiastunem przełomu w tektonice Mazurków, jak słusznie nazwał Mazurek Bronarski [2]).

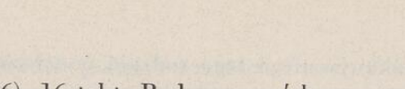
Zanim pomówimy o całym tym okresie, rozważmy jego główny motyw pod względem rytmiczno-metrycznym, melodycznym i harmonicznym.

1) Motyw ma taką postać rytmiczno-metryczną:



W rozwoju do 4-taktu motyw przybiera postać:

lub niekiedy:



Postać ta powstaje wskutek działania czynnika polifonicznego, gdyż końcówka motywu kontrapunktuje imitacyjne wystąpienia motywu w innych głosach.

Powstaje zagadnienie, czy motyw ten jest motywem odbitkowym, gdyż w t. 5 (i wielu innych) pojawia się w sopranie bez odbitki.

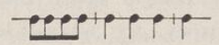
[1]) Wójcikówna w „Melodyce" (str. 170) nazwała ten okres „polimelodycznym", w artykule zaś „O polifonii Chopina" (Kartalnik muzyczny, Rok I, 1929, zesz. III. str. 251—259) zaliczyła początek Mazurka do ustępów „polifonicznych", co wytknął Bronarski w recenzji z „Melodyki" (Kwartalnik muzyczny, Rok 1930, zesz. IX, str. 64 przypis 15). Zarówno okres ten jak i okresy P i K (według powyżej podanych oznaczeń) są zjawiskami polifonicznymi, nie polimelodycznymi.

[2]) Bronarski 311

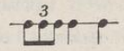


Niewątpliwie jest to jednakże motyw odbitkowy i początkowe gis[2] nie może tu być traktowane jako wstępny, niezależny od motywu element dodatkowy (w tym sensie, w jakim występuje w wielu innych mazurkach, nazywany przez Windakiewiczową „namysłem"), a wystąpienia jego bez odbitki są formą uboczną, wywołaną przez wpływy czynnika melodycznego lub harmonicznego, jak to zobaczymy poniżej w poszczególnych wypadkach stosowania tej jego drugiej formy.

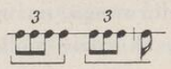
Motyw ten przybiera także postacie skrócone. W okresie P, jako motyw sekwensu harmonicznego, modulującego, skraca się do dwutaktu:

 (t. 157—160 i 165—168)

i do jednotaktu z charakterystyczną mazurkową triolą:

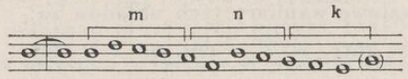
 (t. 162—164 i 170)

a nawet do hemiolicznej formy:

 (t. 171—172)

Jak widzimy, główny motyw rytmiczny pod wpływem czynników melodyczno-harmonicznych ulega przekształceniom, a ten jego rozwój decyduje o charakterze „przełomowym" całego Mazurka, jako pierwsza cecha jego stylu snucia z motywu [1]).

2) Motyw ma taką postać melodyczną:




[1]) Jachimecki („Chopin" str. 58) dopatruje się „symfonicznej tendencji" nie tylko w „rzadkim u Chopina sposobie imitacji tematów w drugim głosie", ale „także w figuracyjnym traktowaniu basu". Przypuszczam, że autor tych słów miał na myśli chyba bas okresu B (t. 25—32). Ale nie tylko ten bas! „Symfoniczna tendencja" (a raczej może „sonatowa") — to cały zespół środków przetwarzania, snucia i rozwoju motywów, wszystkich, także i harmonicznych, jakie są tu użyte przez Chopina.

Pod działaniem czynnika harmonicznego postać motywu ulega różnym układom wymiaru interwałów składowych.

Rozważmy motyw cząstkowy m, najważniejszy element melodyczny całego motywu. Występuje on w Mazurku 26 razy i pojawia się w 5 następujących układach, wyliczonych od dźwięków podstawowych akordów:

1) układ 5, 7, 6>, 5 — najczęstszy, występuje w 18 taktach: 1, 3, 5, 7, 37, 93, 95, 97, 99, 129, 157, 181, 183, 185, 187. W t. 155—156 tkwi w 2-głosowym opracowaniu nuty pedałowej w oparciu o akord dur, w t. 35 i 39 opiera się o akord kwartsekstowy dominantowy, we wszystkich pozostałych wypadkach oparty jest o akord moll,

2) układ 2, 4, 3, 2 — występuje w 3 taktach: 127, 131, 185. Przeważa oparcie o akord moll, ale w t. 127 i 185 harmonizacja przyłącza ostatni jego składnik do drugiego akordu, durowego, następującego po pierwszym akordzie mollowym,

3) układ 3, 5, 4, 3 — występuje w 2 taktach: 159 i 167 na akordzie mollowym,

4) układ 5, 7, 6, 5 — ciekawa postać z wielką sekstą pojawia się w 2 taktach: 33 i 125 na akordzie mollowym,

5) układ 1, 3, 2, 1 — występuje tylko w t. 165 na akordzie dur.

Ścisłe interwałowe wymiary tych układów są:

1-go: m. 3 w górę, w. 2 w dół, m. 2 w dół,

2-go: dtto,

3-go: w. 3 w górę, w. 2 w dół, w. 2 w dół,

4-go: m. 3 w górę, m. 2 w dół, w. 2 w dół,

5-go: w. 3 w górę, w. 2 w dół, w. 2 w dół (a więc dtto układ 3).

(NB. m — oznacza mały, w — wielki interwał, cyfra — interwał.)

Cały ten przegląd zmierza do tego, by okazać, że Chopin zużytkował 3 układy na 4 możliwe do pomyślenia (bez alteracji dźwięków



skrajnych układu, co doprowadziło by do układów całkowicie sztucznych). Wymiaru więc: w. 3, m. 2, zw. (!) 2 — brak. Ale za to pojawia się p o d o b n y układ w cząstkowym motywie n, związanym łańcuchowo z m, jak widać z powyżej podanego podstawowego motywu melodycznego.

Zanalizujmy teraz motyw n. Odpadają oczywiście te przypadki, gdy motyw m ulega przekształceniu w 1-takt lub $^2/_3$-taktu (formy z triolą) jako motyw rytmiczny.

Pozostają te, gdy motyw m wiąże się z n w jeden 2-takt. Zaobserwujemy, że w 12 wypadkach wiąże motywy cały ton, czyli, że tę postać należy uznać za główną (powiązania więc taktów 1—2, 3—4 są wtórne, pochodne). Formę główną spotykamy w t. 5—6, 7—8 i widzimy, że o takim związaniu motywów decyduje czynnik harmoniczny: motyw m opisuje $T^{-}$, motyw n $D^{7}$. W formie pochodnej, przy powiązaniu półtonem, co zdarza się w 8 wypadkach, powiązanie to powoduje czynnik harmoniczny. Harmonizacja bowiem wprowadza układ: $T^{-}$-$(D^{7})$D-$D^{7}$. Jakiekolwiek wątpliwości, które może budzić jednogłosowy początek Mazurka, rozwiewają t. 2—3. Dowiadujemy się tutaj, że odbitka gis ma dominantowy wyznacznik, zaś w t. 32—33, że może na niej nastąpić wymiana D na T.

Pouczający jest t. 35—36. Przy formie głównej motywu w II tenorze cały takt 36 jest na $(D^{7})$D, a cała struktura 5-głosowa oparta na nucie pedałowej Gis; e i $gis^{1}$ są to: zamienna i opóźnienie (do dis i $fisis^{1}$).

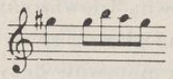
Ale motyw n ulega dalszemu przekształceniu: zamienia się w ruch 2 półtonów w dół i kwartę czystą w górę. Gdy motyw m rozpoczyna się małą tercją, koniec tego przekształconego motywu n pada na tę tercję (por. t. 157—159). Gdy motyw m rozpoczyna się wielką tercją, motyw n pada o półton niżej tej tercji (przykł. t. 159—161, 166—167, 167—169, w tym ostatnim wypadku w pisowni uwzględniono enharmoniczną zamianę As na Gis; ściśle powinno być w dolnym głosie t. 168 fes-es, a w t. 169 As!).

Przebieg tego połączenia w kodzie przy stretto t. 187 omówimy poniżej.

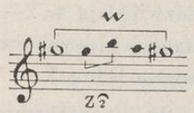
3) Motyw ma postać harmoniczną główną, jak widzimy już z powyższego:

x: $T^{-7}$-$D^{7}$-$T^{-}$ albo $T^{-7}$-$(D^{7})$D-$D^{7}$-$T^{-}$.

W związku z występowaniem motywu m na T⁻ powstaje zagadnienie interpretacji harmonicznej zwrotu tego motywu 5, 7, 6, 5. Bronarski [1]) pisze: „Bogactwo ornamentalnego elementu w melodyce chopinowskiej przejawia się w tym, że jej nuty obce wyposażone są często drugorzędnymi nutami obcymi... drugorzędne nuty obce występują zwłaszcza jako czynnik wariacyjny i gradacyjny". Po podaniu kilku przykładów, cytując motyw m Mazurka mówi: „W pierwszym motywie, opartym na akordzie cis⁻, przedostatni ton jest zamienną, którą poprzedza inna zamienna (względnie apodżiatura)". Znaczy to, że w motywie



$h^2$ jest zamienną do $a^2$, zamiennej $gis^2$. W moim ujęciu, wobec wyłonienia przeze mnie właśnie zamienników „piętrowych", powinienem ująć to analitycznie tak:




A jednak mam wątpliwości, czy tak jest w istocie? Ja słyszę tu cały akord cis⁻⁷, jako jedną całość, zupełnie samodzielną, a w użyciu go przez Chopina od razu, zaraz na wstępie, widzę tendencję nie takiego lub innego figurowania akordu cis⁻, ale ustalenia akordu cis⁻⁷ właśnie w całości jego brzmienia jako wyznacznika toniki. Jeśli tak, to i interpretacja melodii jest inna. Zarówno $gis^2$ jak i $h^2$ są składnikami akordu, a więc tylko $a^2$ jest nutą obcą, przejściową pomiędzy akordowymi $gis^2$ i $h^2$! Być może, że to wyczucie jest sprawą indywidualną. Jeszcze inne uzasadnienie tej tezy spostrzegam w tych postaciach motywu m, w których powyższa interpretacja jest już bezsporna, jako jedynie możliwa, to jest w t. 157, 165, 167.

Końcówka k jest albo toczkiem (t. 3—5), albo mordentem dolnym (t. 7—8). Niekiedy brak jej zupełnie (np. t. 5, 9). Ciekawą formę przedstawia końcówka w t. 132—3: toczek zmienił się w drobną falę powrotną $dis^1$-$ais^1$-$dis^1$. Powód — grożące równoległe oktawy z II tenorem. W kodzie brak końcówek przy motywie powtórzonym 4-krotnie, tworzącym wobec tego falę stojącą 4-fazową [1]).

[1]) Bronarski str. 404—405



Drobiazgowa analiza, powyżej przeprowadzona, ma na celu udowodnić, że Chopin w Mazurku tym, nie tylko wprowadził polifoniczną strukturę w poprzedniku okresu A, ale poddał w powtórzeniach tego okresu i w innych okresach Mazurka główny motyw przemianom, rozbudował z tego motywu cały, na sekwensach oparty okres, wprowadził więc w stylizowanym tańcu technikę polifoniczną i rozwinął sonatowe snucie z motywów w typie normalnego przetworzenia, charakteryzujące tę formę.

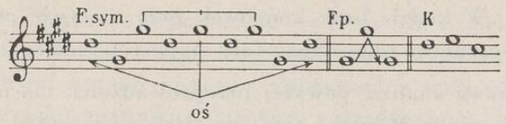
Przejdźmy więc po tym wstępie do przeglądu kolejnych zdań składowych okresu A i okresów następujących po nim.

Zdania a-a′. Kanon w oktawie motywu głównego 2-głosowy z uzupełniającym 3 i 4-ym głosem. Wystąpienia motywu w sopranie i tenorze. Tonacja cis. Harmonizacja: T⁻⁷-($D^7$)D-$D^7$-T⁻⁷-($D^7$)D-$D^7$-T⁻. Zdanie a′. Kanon przeniesiony o kwintę w górę do gis. Harmonizacja: taż sama bez ($D^7$)D. Kadencja na $T^7$, czyli $D^7$ do cis.

Zdanie b. Fala powrotna gamowa w zasięgu septymy zmn. $his^1$-$a^2$. Dwie fazy. Wskutek ozdobienia szczytu fali triolą mordentową, na stokach opadających wypada składnik fazy $gis^2$. Harmonizacja dyskretna, prześwietlona pauzami. Następstwo $D^7$-S⁻-$D^7$. Następstwo to zajmowało widocznie Chopina w tym okresie, gdyż Mazurek 31 zawiera je w introdukcji. I tu i tam gładkość połączenia warunkuje wspólny dźwięk, septyma dominanty.

[1]) Bronarski zauważa (394), że septyma dominanty w t. 184 nie rozwiązuje się w t. 185, doznając rozwiązania w t. 187, czyli dwa takty później. Tej septymy wydanie Klindwortha nie podaje wcale (jest w innych wydaniach). Klindworth podaje zamiast fis dźwięk gis, poprowadzony następnie na Gis. Nie wiem, jak sprawa wygląda w rękopisie lub w wydaniach, uznanych za autentyczne. Wersja Klindwortha ma swą logikę. Oba 4-takty 181—184 i 185—188 rozwiewają dominanty na puste, czyste kwinty. Symetria niewystępowania tej septymy w tym 8-takcie wydaje się być zgodna z „duchem" kody w kierunku opróżniania dominanty i toniki nawet ze składników głównych, w przejściu na jednogłos (wzgl. unison) kończący Mazurek.

Z d a n i e c. Prześliczna symetryczna fala melodii o takim układzie:



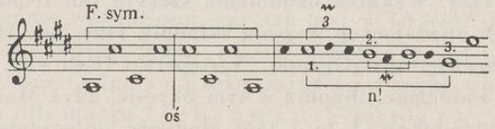

Falę symetryczną uzupełniają fala powrotna i końcówka mazurkowa.

Akompaniament wspiera środkową fazę fali symetrycznej falą powrotną o składnikach: 1, 10, 14, 10, 1. Mazurkowy układ rytmiczny  , pochodzący z motywu n zdań a, spaja te trzy różnorodne pozornie zdania w całość o niezapomnianej i nieporównanej piękności. Jachimecki, niezawodny w określeniach literackich, prawdopodobnie w tym okresie Mazurka wyczuł „nutę elegijną“ [1]).

O k r e s B (17—32). 16-takt. Tonacja E-cis. Budowa: a–a′-b–b′.

Mogą powstawać wątpliwości co do tonacyjnej kwalifikacji zdań a i a′. Z dwu możliwości ujęcia, jako A-fis lub E-cis, ta druga jest trafniejsza [2]).

Melodyka przejmuje z okresu A kształtowanie fal symetrycznych i ma taki przebieg:




Widzimy falę symetryczną, lecz niełańcuchową, a jako motyw drugi ornamentalnie wyposażony motyw n okresu A (przekształcony o tyle, że trzeci składnik stanął tu na pierwszym miejscu i, że został uzupełniony ruchem seksty w górę — geneza jego jednak niewątpliwa). Zdanie a′ jest przesunięciem zdania a o tercję w dół. Harmonizacja więc:

E: S-T, cis: S—-T—

[1]) Jachimecki l. c. 58

[2]) Por. Bronarski l. c. 57. Prócz przytoczonych tam argumentów za taką interpretacją, dodać można to, że przy niej w zakończeniu zdania a′ znajdujemy się na T— w cis, a więc i ujęcie zdań b i b′ staje się prostsze.



Z d a n i a b i b′.

Cały ten następnik pojmujemy w cis, a jego plan harmonizacyjny jest rozwinięciem harmonizacji okresu A, z charakterystycznym połączeniem (D)D-D.

Są w tym planie dwie nowości: wtrącenie (S+)D pomiędzy D i (D)D w t. 28—29 i oparcie tej (S+)D na kwincie dominanty dis oraz wprowadzenie (II)D w t. 29.

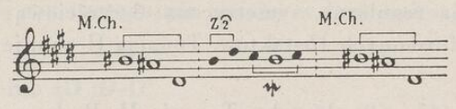
Cały plan harmoniczny jest więc taki:

cis: $(D^{7}_{6-5})D–D_{6-5}–(D^{7}_{8-7})D–D_{6-5}(S^{+})D–(D^{6}_{5}–II)D–D–(D^{7}_{4-3})D–D_{4-3}$ (6–5; 5; 2–1; 2–1)

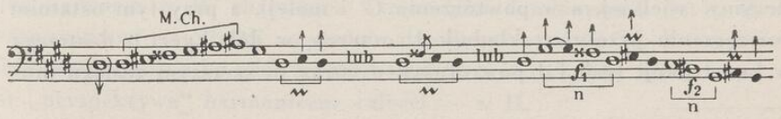
Należy podkreślić piękne brzmienie akordów chopinowskich na początku taktów 25, 27 i 29, za każdym razem w innej postaci, a więc zwykłej, z zamiennymi i bez kwinty, a także niezwykłość wystąpienia w tym otoczeniu omawianej wyżej (S+)D.

Rozpatrzmy teraz melodykę zdań b i b′. Rozbudowały ją motywy chopinowskie.

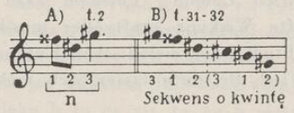
Sopran wprowadza wycinek motywu 6, 5, 1 i rozwija zeń następującą symetryczną strukturę:




Bas prowadzi pełny motyw chopinowski w górę, rozwinięty dzięki przerzutom od Dis do gis[1] w szeroką linię melodyczną, wielokierunkową, a w ostatniej frazie zdania b′ uzupełnia go sekwensem z motywu n okresu A, przestawiając jego składniki, i urozmaica go przez przerzuty.




By uzasadnić pochodzenie tej końcówki z okresu A, zestawmy:



Okres $A^2$ (33—44). 12-takt. Tonacja cis. Budowa: a-a′-b.

Pierwsze powtórzenie okresu A przynosi 5-głosowe opracowanie kanonu w zdaniu a, 4-głosowe w a′. Motyw główny pojawia się w tenorze II, a jego imitacja w tenorze I, w kwincie. Motyw m przekształcony w postać omawianą wyżej, z wielką sekstą (ais). Swobodnie potraktowany, kontrapunktujący głos sopranu wprowadza w t. 35 $h^1$, podczas gdy przy następnym powtórzeniu w t. 127 przejściową jest $his^1$. W zdaniu a′ septyma D, $fis^1$ nie rozwiązuje się normalnie, lecz zastępczo w dolnym głosie [1]). Najbardziej interesującym szczegółem rozwoju tego okresu jest zdanie b. Powstaje ono z wypełnienia wycinka motywu chopinowskiego okresu B i rozwinięcia z niego nieregularnej fali powrotnej 2-fazowej na akordzie gis+. Fala ta opiera się początkowo na kwincie gis-$dis^1$, która rozwiewa się i fala przebiega dalej jednogłosowo. Powodem jest nagła modulacja [2]) z cis do H, której wytłumaczenie może być tylko takie, że akord gis+ podlega przekształceniu w $h^+$, tracąc gis i wymieniając je na fis z jednoczesną alteracją his na h.

Część II (45—92)

Część ta ma regularną, symetryczną, 3-częściową formę C-D-C i składa się z 3 foremnych 16-taktów. Tonacja H panuje w całym tym trio.

Okres C (45—60). 16-takt. Tonacja H. Budowa: a-a′-a-a″.

Okres zawdzięcza melodyczną konstrukcję całkowicie rozwojowym formom motywu chopinowskiego. Motyw ten o postaci 6, 5, 4, 2, 1 z tercją pomiędzy 4 i 2 składnikiem (identyczny z omawianym już kilkakrotnie motywem okresu C Mazurka 13 — por. analizę) tworzy nieregularne fale powrotne i rozwija się w dół do oktawy, nony lub decymy (wielkiej, a w powtórzeniu $C^2$ i małej), a przy tym ostatnim rozszerzeniu przesuwa składnik 1. o tercję w dół. Egert [3]) dostrzega w konstrukcji tych fal powrotnych o coraz to szerszym zasięgu muzyczną ilustrację coraz to szerszych zakoli, jakie zakreśla w oberku tańcząca para.

[1]) Bronarski 394

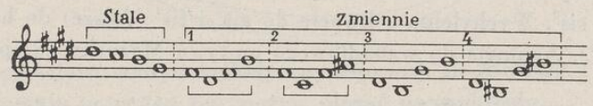
[2]) Bronarski (148) nazywa to skokiem z cis do H!

[3]) Egert Paul „Friedrich Chopin". Potsdam 1936 str. 36: „Diese „Oberekwellen" ergeben bildhafte Wirkung kraftvoller musikalischer Symbolisierung; denn weiter gezogene Amplituden der melodischen Kurven entsprechen verbreiterten Tanzbewegungen"... „Viele Beispiele lassen sich mühelos in Chopins Tänzen finden".



Podane przez Windakiewiczową [1]) wzory ludowe niezupełnie odpowiadają rzeczywistym układom motywu chopinowskiego, gdyż żaden z nich nie zawiera motywu w cytowanym wycinku. Rozwój motywu, pomimo, że w końcowym dźwięku faz fal powrotnych wykazuje to h, to ais (por. przypis 1) nie polega na tej zmianie, ale na zmianach w konstrukcji fali w dół, z których dopiero wynikają konieczne zmiany w końcówkach.

Rozwój motywu jest taki:




NB. przed końcówką 4 pojawia się oczywiście zmiana $h^1$ na $his^1$ w początkowym, stałym motywie.

Odpowiadają mu następujące zmiany w harmonizacji:

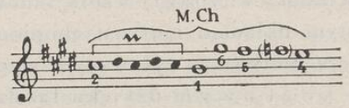
1) T-S-T
2) $(D^7)$D-D lub $(D^7)$D-$D^7$
3) VI-II-VI
4) $VI_{3<}$, czyli (D)II — i powrót do głównej tonacji cis (t. 89—92).

Okres D (61—76). 16-takt. Tonacja H. Budowa: a-b-c-c′.

Przedstawia „trio w trio" i jest silnie zrośnięty w jedną całość z okalającymi go okresami C. Harmonicznie jest to szeroko rozbudowana kadencja w H, zbaczająca wtrąconymi dominantami do S, II i zatrzymująca się dłużej na pedale dominantowym do H. Poszczególne zdania można by więc kwalifikować w E i cis, gdyby nie ta właśnie „perspektywa" harmoniczna całości — w H.

[1]) l. c. 10, 20, 29 cytowane z O. Kolberga nr 265, 35 z „Pieśni ludu" oraz nr 400 z „Ludu" IV mają tę samą kierunkowość ruchu i zasięgi nony (bardzo ważny to szczegół!), ale nie mają charakterystycznej cechy chopinowskiego motywu — sekundy 2—1. Natomiast słuszną jest obserwacja, że „melodia snująca się bezustannie jednym dwutaktowym zdaniem (nie motywem) wskutek przesuwania zasadniczego dla tematu dźwięku h to na ais, to na h wprowadza rozmaitość harmoniczną i przy względnej monotonii daje wrażenie szerszych form" (29).

Z d a n i e a utworzył ornamentalnie potraktowany motyw chopinowski (w sensie E). Jego analityczny obraz taki:




Harmonizacja:

E: $(D^7)D$-$D^7$-T w H: $((D^7)D$-$D^7)S$-S

Z d a n i e b.

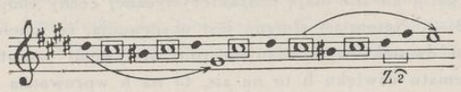
Melodyczna struktura: motyw wahadłowy jednocentryczny — centrum $cis^2$. Wychylenia o kwartę do $gis^1$ i $fis^2$ (dalsze) do $his^1$ i $dis^2$ (bliższe) [1]). Analogia do wahadłowego motywu Mazurka 18 (por. analizę).

Harmonizacja:

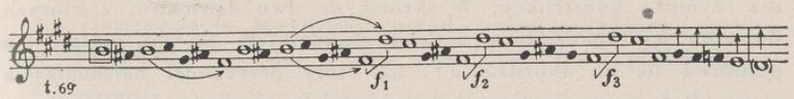
cis: $D^7$-$T^{—}$-$D^7$-$T^{—}$ w H: $(D^7)$II-II-$(D^7)$II-II

Z d a n i a c i c′ przedstawiają jeden 8-takt, oparty harmonicznie prawie w całości na $D^7$ do H, poprzedzonej $II^7$ i $S^{—6}$ (t. 69). Melodyka kształtuje się w osobliwy sposób: centrem jej jest dźwięk $h^1$, wokół którego rozwija się wahadło o tychże wychyleniach co w zdaniu b, ale tak ugrupowanych, że raz tylko w t. 69 pojawia się wyraźnie i plastycznie samo centrum wahadłowego ruchu. Podobnie jak w całym planie harmonicznym okresu istnieje t e n d e n c j a osiągnięcia tonacji H, lecz nie realizuje się, w wahadle widać d ą ż e n i e do $h^1$, przy pomijaniu tego dźwięku i tylko coraz szerszym opisywaniu go jakby ze wszystkich stron. Nawet końcówka okresu, zaczerpnięta z końcówki zdania a (ale oparta na $D^0$), nie wyładowuje wielkiego napięcia, skondensowanego w wahadle końcowym na $h^1$, lecz wchodzi na $dis^2$, początek powracającego okresu C.

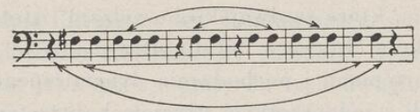
[1]) Z uwagi na zdobniczą rolę $fis^2$, jako składnika zamiennika $Z_2$ do $e^2$, można tu mówić także o n i e s y m e t r y c z n y c h wychyleniach wahadła o kwartę w dół i tercję w górę:






Jak widać, wychylenia $fis^1$ i $dis^2$ wraz z centrum $h^1$ dają w sumie akord $h^+$, wyczekiwany i rozwiązujący, lecz w ruchu wahadła ciągle jeszcze utkwiony w składnikach dysonujących, gdyż opartych na akordzie fis+. Dodać trzeba, że tenor akordów akompaniamentu, ułożonych w zadziwiająco symetrycznym następstwie



imituje częściowo motyw melodyczny sopranu: ais-h-cis-gis i ais-h-ais. W wykonaniu powinien ten motyw ulegać uwypukleniu.

Powtórzenie okresu $C^2$ (77—92) nie przynosi żadnych istotnych zmian: wprowadza jedynie wypełnienie motywu chopinowskiego składnikiem 3 (t. 85), ozdabia go triolą mordentową (t. 87), a z końcowej fali w drugiej jej fazie (t. 91—92) wyprowadza przerzut odwróconych składników fazy (zamiast $gis^1$-$dis^1$ daje $dis^2$-$gis^2$) i zdobi $dis^2$ zamiennikiem $Z_4$. Śladem tego, akompaniament rozwija jednokierunkową fazę akordową.

C z ę ś ć III (93—192)

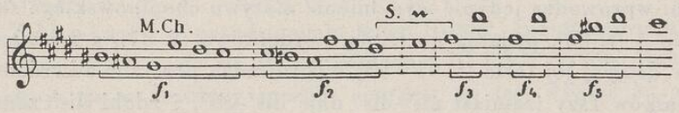
Równa nieomal w wymiarach pierwszej i drugiej części, razem wziętym, część III Mazurka (100 taktów na 108, wliczając i repetycję okresu A) zawdzięcza swą rozbudowę wprowadzeniu okresów E i P, z których E jest częściową nutą pedałową, a P wspaniałym sekwensem modulującym przed kodą, o charakterze również przeróbkowym. Repryza $A^4$ jest dosłowna, $B^2$ występuje także bez zmian. W $A^5$ jedynie w zdaniu b pojawia się nowy, ważny szczegół struktury, który rozwija to zdanie w 8-takt, tak że zdanie c już nie powraca [1]). Mianowicie n a d sopranem występuje, początkowo jako głos uzupełniający, motyw, przesuwający się w akordach akompaniamentu, $his^1$-$cis^2$-$dis^2$; to podwojenie w oktawach nabiera w rozwoju zdania do 8-taktu znacze-

[1]) W t. 127 wskutek oparcia motywu m na gis+ (zamiast gis—) pojawia się w górnym, kontrapunktującym głosie $his^1$, różne od $h^1$ t. 35.

nia czynnika konstrukcji. W skrócie do dwu dźwięków, z których pierwszy jest apodżiaturą, a drugi składnikiem akordu, motyw ten przesuwa się po akordzie a+, na który przechodzi harmonizacja z cis—. Role się wymieniają [1]): ten uzupełniający motyw odbiera tenorowi rolę czynnika konstrukcji i wraz z opadającym po tymże akordzie a+ zwrotem melodycznym z triolą na czele, kończy tym akordowym sekwensem okres, prowadząc bez żadnego kadencyjnego „oddechu" w okres E.

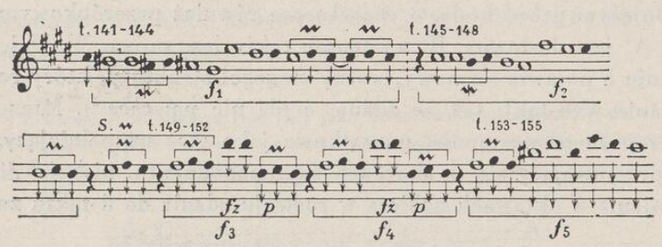
O k r e s E (141—156). 16-takt. Tonacja cis. Budowa: a-a′-b-c.

Orientacja w konstrukcji melodycznej okresu nie jest łatwa, dzięki przerzutom, które są dwojakiego rodzaju: istotne, a więc sprowadzające melodię o oktawę w dół dla utrzymania jej w jednym regestrze dźwięku fortepianu i pochodzenia dynamicznego dla wywołania efektu echa, czyli z jednoczesnym użyciem kontrastowej formuły dynamicznej sf-p. Mamy tu do czynienia z sekwensem chopinowskiego motywu, zdobionego w urozmaicony sposób. Oto „netto" tego sekwensu:




NB. s. ∾ — oznacza sekwens mordentów.

$f_1$ — to zdanie a, $f_2$ — a′, $f_3$ i $f_4$ — b, $f_5$ — pierwsza fraza zdania c. Sekwens w górę motywu chopinowskiego daje $f_1$ i $f_2$, od ostatniego dźwięku $f_2$ dis$^1$ wznosi się sekwens mordentów górnych, diatoniczny, do fis$^1$, początkowego dźwięku $f_4$, gdzie motyw chopinowski ma już kształt wycinka, złożonego z 2 składników 1 i 6. Analityczne przedstawienie tych wszystkich zjawisk melodycznych może być takie:




[1]) Por. Bronarski 380



Harmonizacja przynosi naprzód ciekawą kadencję zwodniczą w cis: $D^7$-$VI^7_7$ — zdanie a, oraz odwrócenie tegoż połączenia, jako $VI^7_7$-$VII^7_5$-VI w zdaniu a′. Oscylacja powyższa powraca na początku zdania b, rozpoczętego $VII^7_3$ i utrzymującego dalej $VII^7_1$. Zdanie c, utrzymane na D przy strukturze dwugłosu równoległych sekst, dotyka na początku t. 155 akordu $D^{6>}_4$ i rozwija w tej figuracji wyznaczniki D jako $D^7$, $D^9$ aż do $D^{11}$. Ostatnia seksta dwugłosu, oparta na contra Gis — zespół undecymy i nony (cis-a), rozwiązuje na 4-głosowy akord toniki w układzie Cis-gis-cis$^1$-e$^1$. Trudno orzec, w którym z tych głosów rozwiązują się te dysonansowe składniki dominanty. Jeśli przyjąć, że wchodzą jako n o w e głosy do tego dwugłosu sopran i alt, to można powiedzieć, że tenorowe a idzie na gis, zaś cis przechodzi na Cis, a więc zostaje zatrzymane, jak przystoi undecymie na tle D, będącej właściwie toniką wyprzedzoną w tym zespole dźwięków [1]).

Godną uwagi jest linia basu tego okresu: Gis-G-Fis-E-Dis-His-Gis-Cis. Pozostaje jeszcze zwrócić uwagę wykonawców Mazurka na r ó ż n ą rolę mordentowych grup. Grupa przerzutowa t. 144 może być zagrana ciszej od grupy t. 143, ale grupa t. 148 nie może być cichsza od grupy t. 147, gdyż melodia jest w tym takcie fazą wznoszącego się sekwensu mordentów. Od taktu 147 do 149 wskazane jest c r e s c e n d o (wbrew zamieszczonym o d w r o t n y m znakom w wydaniach mazurków). Natomiast mordentowe grupy t. 150 i 152 są przerzutami kontrastu dynamicznego i pozwalają na wyraźne dynamiczne ich przeciwstawienie poprzedzającym je sforzatom.

O k r e s P (157—172). 16-takt. Sekwens modulujący cis-cis. Budowa: a-a′-b-c.

Zasadniczy plan modulacyjny tego sekwensu jest następujący:

cis-H-D-F-As(enh. Gis)-H-D-F-As(enh. Gis)-H-D-cis.

[1]) Bronarski 100: „Najczęściej pojawia się akord undecymowy jako rozszerzony akord septymowy lub nonowy, który rozwiązuje się jako taki, tzn. bez undecymy albo i bez nony". Jako przykłady podaje: Mazurek 21, t. 12—13 i Mazurek 32, t. 156—157 (właśnie omówiony). Nie rozumiem, co znaczy „jako taki" itd. Zdaniem moim w podanym przykładzie akord nonowo-undecymowy r o z w i ą z u j e te właśnie dźwięki, nonę i undecymę, w podany wyżej sposób. Zresztą faktura fortepianowa, to wszakże n i e chór!

Wyjściowe cis przypada na początek okresu, końcowe cis pojawia się p o z a okresem, w t. 173, a więc w pierwszym takcie łącznika, wiążącego okres z kodą. Skoro widzimy tu 11 modulacji, które muszą dokonać się w 16 taktach okresu, jasnym jest, że wzory sekwensu nie mogą być ani jedno-, ani dwutaktowe, gdyż albo nie wypełniałyby okresu, albo nie mieściłyby się w okresie. Sekwens jest więc mieszaniną wzorów jedno- i dwutaktowych.

Widzimy dalej, że:

1) sekwens przedstawia dwie i pół fazy powtarzanego następstwa tonacji:

H-D-F-As (enh. Gis),

czyli, że tonacje te układają się według składników zmniejszonego septymowego akordu $h^{7>}$ i aby uniknąć zbytniego oddalenia się od tonacji krzyżykowych wprowadzona jest enharmoniczna zamiana As na Gis,

2) wyjście z tonacji głównej utworu cis w sekwens zaczyna się od H, a więc dolnej sekundy, powrót z sekwensu do tonacji cis z D, a więc sekundy górnej.

Z punktu widzenia formy, analizując okres stwierdzamy, że w układzie tonik tonacji, przez które sekwens przechodzi, istnieje pewna symetryczność: poprzednik łączy się z następnikiem na D, ale w poprzedniku musimy dokonać 6, w następniku zaś 5 modulacji. Tempo więc zmian modulacyjnych w poprzedniku jest większe i odpowiada ono większemu, gradacyjnemu napięciu poprzednika, podkreślonemu sf t. 165.

Zestawmy teraz wzory sekwencyjne według ich długości:

cis-H, H-D, D-F, F-As, Gis-H, H-D D-F, F-As, Gis-H, H-D, D-cis
2 2 1 1 1 1 2 2 1 1 2

Widzimy, że tempo zmian wzrasta w obu częściach okresu początkowo jednakowo, ale w następniku słabnie w ostatniej jego fazie, w końcówce.

Wzorem harmonicznym sekwensu jest zasadniczo: S-D-T. Przez alteracje wzór ten przesuwa się, jak następuje:

t. 157: cis: $T^{-7}$

t. 158: cis: $T^{-7}_{\substack{1< \\ 3< \\ 5>}}$ (w pisowni należy poprawić w sopranie $d^1$ na $cisis^1$!)

H: $S^{-6<}_{1<}-D^6_4-D^7$



t. 159: H: $T-\frac{6}{3}$

t. 160: H: $S^{-7}_{\substack{5> \\ 1<}}$

D: $S^{-6<}-D^7_{6-5}$ (w pisowni należy poprawić w sopranie $f^1$ na $eis^1$)

t. 161: D: $T-VI-S^{-}_{5>}$ (3)

F: ..... $II-D^7_{5<}$ (5>)

t. 162: F: $T-VI-S^{-}_{5>}$ (3)

(w pisowni akordów 2-ej i 3-ej ćwiartki taktu należy zachować pisownię, wynikającą logicznie z tonacji F, a więc napisać: w sopranie $b^1$-$h^1$; w alcie $des^1$-$g^1$, a w basie fes-es)

As: ..... $II-D^7_{5<}$ (5>)

t. 163: As: T

enh. Gis: $T-VI-S^{-}_{5>}$ (3)

(tu należy dokonać enharmonicznej zamiany As na Gis!)

H: ..... $II-D_{5<}$ (5>)

t. 164: H: $T-VI-S^{-}_{5>}$ (3)

(w pisowni altu należy zamienić $c^2$ na $his^1$!)

D: ..... $II_{5>}-II^{5>}_{5<}-D^7_{5<}$

t. 165: D: T

t. 166: D: $S^{-}_{5>}-S^{-1<}_{3\,3<\,5>}$

F: ..... $II_{\substack{1< \\ 3< \\ 5>}}-D^6_4-D^7$

t. 167: F: $T-VI$ (3)

t. 168: F: $S^{-}_{5>}$

(w pisowni t. 168 należy zachować pisownię w sensie As, a więc w sopranie pisać $b^1$-$h^1$-$c^2$-$b^1$; w alcie $as^1$-$g^1$, w tenorze $des^1$-$des^1$ i w basie fes-es. Enharmonicznej zamiany As na Gis dokonać na początku t. 169)

As: $II_{5>}-II^7_{1<5>}-D^7_{6-5}$

t. 169: (As: T)

enh. Gis: $T-VI-S^{-}_{5>}$ (3)

H: ..... $S^{-6}_{-5-}-D_{5<}$

t. 170: H: $VI–S_{5}^{3-}>$

D: .... $II_{5}> – D_{5}<$

t. 171: D: T–VI–$VII^{-7}$–($VII^{-7}$)S enh. zmieniony na $VII^{-7}$ w cis

t. 172: cis: $VII^{-7}$ ... $S_{1}^{-}<$

t. 173: cis: $D_{4}^{6}>$

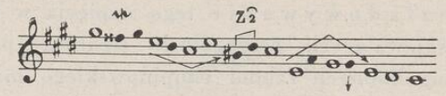
NB. Wydania mazurków podają w t. 172 akord początkowy taktu jako $dis^1$-$b^1$-$fis^2$! Jest to niewątpliwy błąd. Opieram się w tej analizie na wersji Klindwortha, która brzmi: $dis^1$-$a^1$-$his^1$-$fis^2$, gdyż wtedy takt odzyskuje logiczny przebieg: mamy tu dwie postacie akordu $his^{7}>$, prowadzącego na $D_{4}^{6}>$ w cis, przedzielone dźwiękami przejściowymi $e^1$ i $gis^2$.

Przejrzenie tych wszystkich, tak różnorodnych form, w jakich przesuwa się ten zasadniczy wzór kadencji, sposobów związywania go z tonacją, poprzedzającą każde jego wystąpienie, wskazuje jak niebywałą zdolność urozmaicenia tego sekwensu, jakie mistrzostwo modulacyjne wykazał tu Chopin! O przeistoczeniach motywów m i n mówiliśmy powyżej. Podnieść należy, że pierwszy 4-takt sekwensu przedstawia względną jeszcze prostotę i w sopranie przesuwa melodyczny sekwens motywu, złożonego z toczka chromatycznego w górę i diatonicznego w dół (w drugiej fazie ze zmianą toczka na dolny mordent). Zdanie a′ przynosi w sopranie chromatyczną (chromatyzowaną!) gamę od $fis^1$ do $fis^2$. Zdanie b powraca do sekwensu analogicznego motywu w sopranie jak w zdaniu a, wreszcie zdanie c prowadzi gamę chromatyczną od $his^1$ do $gis^2$, a wobec ozdobienia $gis^2$ mordentowym $a^2$ sięga zmniejszonej septymy.

O k r e s Ł (173—180). 8-takt. Tonacja cis. Budowa: a-b.

Łącznik ten wyrasta tak dalece bezpośrednio z okresu P, że można by go uważać za jedną z nim całość formalną. Z uwagi jednak na całkowicie odrębną strukturę, wyodrębniam go jako samodzielną jednostkę formy. Przyjmuje on na siebie całą nagromadzoną przez sekwens energię na akordzie $D_{4}^{6}>$ i rozładowuje ją powoli. W sopranie wartko płynie fala stojąca obiegnika na $gis^2$, w harmonizacji wymiana $D_{4}^{6}>$ na $D_{7}^{7}$, $T_{3}^{-}$, $D_{5}^{7}$ i znowu $D_{4}^{6}>$, wskutek czego powstaje w basie melodia: $gis^1$-$fis^1$-$e^1$-$dis^1$-gis, a w środkowym głosie $cis^2$-$his^1$-$gis^1$. Zdanie b po nowym oparciu na $D_{4}^{6}>$, podkreślonym sf, rozwija jednogłos, opadający po tym akordzie, ozdobiony jak następuje:

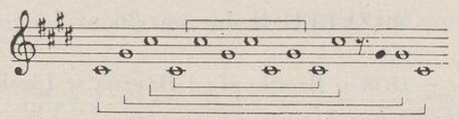




Swobodny ten motyw akordowy ma ciekawą symetrię faz powrotnych i odwrotnych, zakreślonych strzałkami.

K o d a (181—192). 12-takt. Tonacja cis. Budowa: a-a′-b.

8-takt a-a′ zawiera w basie falę stojącą 4-fazową, rozwiniętą z motywu głównego (m i n) Mazurka [1]). Konstrukcja sopranu wykazuje symetryczne wystąpienia motywu $dis^1$-$dis^1$-$gis^1$, przedzielane coraz to innymi motywami. Omawialiśmy już wyżej niezwykłą strettę motywów m, w t. 185. Ostatni 4-takt, jednogłos, wyrasta z „pustki“ akordu $cis^{-}$, pozbawionego tercji. Jego struktura jest pokrewna zdaniu c okresu A i przedstawia taką symetryczną postać:



Pauza i krańcowy kontrast slentanda i nagłego ff dzieli ten układ na 2 części.

Z przeprowadzonej analizy wynika, że Mazurek przedstawia w swej całości następującą koncepcję:

poddając główny motyw utworu różnorodnym zestawieniom i przemianom i przeciwstawiając mu różne postacie motywu chopinowskiego, kompozytor przy zachowaniu formalnego układu trzyczęściowej formy A-B-A rozbudowuje repryzę na wzór przeróbki sonatowej w przebieg wielkiej, o wzmagającym się napięciu, formy okresowej, w której modulacyjna gradacja osiąga szczyt w naładowanym

[1]) Bronarski (394) zwraca uwagę, że septyma dominanty w t. 184 nie rozwiązuje się w takcie następnym, lecz dopiero w t. 187. Jeśli oprzeć się na wydaniu Klindwortha, to tej septymy w ogóle nie ma w tenorze, gdyż tak jak w t. 188 powtórzone jest tu gis. Szczegół ten zmienia i koncepcję fali. Jeśli bowiem przyjmiemy tu gis, to w analogii z t. 188 powiemy, że tenor opada i tu i tam o oktawę w dół na Gis. W takim razie nie można ściśle mówić o fali stojącej, gdyż powtarza się tu w tenorze dwutakt, nie jednotakt. Wtedy jedynie s a m o Cis tworzy dwa symetryczne pedały toniczne, nie kwinta!

tym napięciem akordzie $D_4^{6>}$ (t. 173). Do zadziwiającego bogactwa przeciwstawień całego tego przebiegu przyłącza się mistrzowskie a stopniowe r o z ł a d o w y w a n i e tego napięcia w łączniku i kodzie. Przy olśniewających szczegółach struktur polifonizujących okresów A, uzupełnionych falami chopinowskiego motywu i symetrią motywu końcowego, który w przekształceniu służy za materiał melodyczny okresów B i końcowego jednogłosu, w Mazurku panuje jakaś m o n u m e n t a l n a r ó w n o w a g a pomiędzy wszystkimi użytymi środkami wyrazu.

Trudno było by odnaleźć równie g e n i a l n y wzór s t y l i z a c j i tańca ludowego!

## 33

## MAZUREK H-dur op. 56 nr 1

Wydany w r. 1844 u Breitkopfa i Haertla w Lipsku, poświęcony à M-lle C. Maberly [1]).

Taktów drukowanych i wykonywanych 204.

Układ formalny:

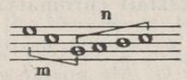
| | | | |
|---|---|---|---|
| (1—44) | $A^{1,2}$: t. 44 (22 :‖ ) | tonacja: | sekwens H, A, G-H |
| (45—76) | $B^1$ : t. 32 | „ | Es-As-Es-As |
| (77—80) | $Ł^1$ : t. 4 | „ | As-as (gis) |
| (81—102) | $A^3$ : t. 22 | „ | H, A, G-H |
| (103—134) | $B^2$ : t. 32 | „ | G-D-G-D |
| (135—142) | $Ł^2$ : t. 8 | „ | sekwens chromatyczny z D do gis |
| (143—164) | $A^4$ : t. 22 | „ | sekwens H, A, G-H |
| (165—172) | $Ł^3$ : t. 8 | „ | H |
| (173—204) | C : t. 32 | „ | H |
| | t. 204 | | |

O k r e s $A^{1,2}$ (1—44). 22-takt. Budowa: a-b-b'-a' = 4-4-4-10. Jeden z okresów mazurkowych o najszczególniejszej budowie.

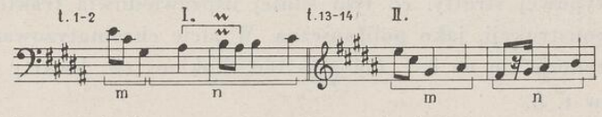
[1]) Karasowski II, 268.



Złożyły się na to zarówno czynnik melodyczny jak i harmoniczny. Następujący motyw jest tu jednostką, organizującą melodykę:




Jest on nową postacią motywu chopinowskiego (obok tylu innych, pojawiających się w poprzedzających mazurkach), przy czym wykazuje ona nową, odmienną od innych skłonność rozwojową. Motyw składa się, jak widzimy, z 2 motywów cząstkowych: harmonicznego m, mogącego realizować się w obu trybach dur i moll oraz diatonicznego n, w zasięgu kwarty, który może wypływać łańcuchowo z końcówki motywu m lub też oddzielać się i kompletować motyw m w różnej odległości od jego końcówki. Motyw n ulega ornamentalnemu upiększeniu, motyw m przybiera także do swej końcówki typową dla motywów chopinowskich sekundę w górę od tej końcówki. Oto dwie główne rozwojowe postacie dwutaktów, powstałych z tych motywów:




W dwutakcie I. motyw n wypływa z końcówki motywu m, a drugi jego dźwięk ais ozdobiony jest mordentem górnym, wchłoniętym przez melodię, którego wychylającą się sekundę zdobi mordent właściwy. W dwutakcie II. motyw m uzupełnia sekunda (6, 4, 1—2), a motyw n oddziela się od końcówki i rozpoczyna się o sekundę w dół od końcówki.

Z tych dwu postaci rozwija się melodyka okresu w następujący sposób:

Z d a n i e a. Przy zachowaniu ścisłej 3-głosowej struktury [1]), postać I umieszczona w tenorze otrzymuje harmonizację w H: $S_{II} - \underset{3}{D^7} - T_{1-2}$ i staje się wzorem całotonowego sekwensu w dół.

Ciekawym jest tu przejściowy dźwięk cis$^1$ w melodii tenoru, który wydaje się, że zmierza do dis$^1$, co nie następuje, gdyż T zmienia się

[1]) Bronarski (Recenzja z „Melodyki Chopina“ (Kwartalnik Muzyczny, zesz. IX, rok 1930, str. 64) pojmuje pierwszy temat Mazurka jako polifoniczny, nie polimelodyczny (najzupełniej słusznie!).

na $T^{-}$, a ta przekształca się w $S_{II}$ w A, w której to tonacji występuje druga faza sekwensu. Sopran opada tu sekwensem melodycznym sekundowym, alt otrzymuje kształt chromatyzowanego toczka.

Z d a n i e b wypływa ze zdania a, pozornie jako trzecia faza sekwensu, konsekwentnie w G. Ale postać głównego motywu ulega tu nagłej zmianie: motyw n oddziela się od końcówki motywu m, rozpoczyna się o sekundę wyżej (od fis!) i ulega augmentacji. Do struktury 3-głosowej zostaje przyłączona kwinta G-d, synkopowo występująca w postaci rytmicznej całej nuty z punktem na dwa, jako pedałowa toniczna. Nie wpływa ona na przebieg trzygłosu, w którym pojawia się jednocześnie z augmentowanym motywem n jego zwykła postać w sopranie, jako sekwens całotonowy w górę (fazy od $d^1$ — t. 5—6 i $e^1$ — t. 7). Motyw ten w t. 8 uzupełniony jest nowym cząstkowym motywem tercji, rytmizowanym mazurkową grupą w postaci , rozszerzającym go do septymy ($h^1$-$d^2$-$d^2$). Ten rozszerzony motyw odgrywa ważną rolę w dalszym rozwoju melodyki Mazurka. Powstaje zjawisko typowej stretty, co tym silniej usprawiedliwia traktowanie całej tej konstrukcji, jako polifoniczną. W alcie chromatyzowany toczek zatrzymuje się na h t. 6 i głos ten skokiem zw. kwarty $c^1$-$fis^1$ osiąga $g^1$ w t. 8.

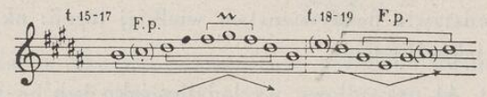
Z d a n i e b′ powtarzając w 3 taktach zdanie b wprowadza inną końcówkę, modulując z powrotem z G do H. W t. 12, 3-głos zostaje skompletowany przez nowy głos górny (rozszczepienie sopranu na dwa głosy!). Toniczna kwinta w G służy tu jeszcze dla przekształcenia akordu $g^+$ z dodaną alterowaną sekstą $eis^1$ (można tu mówić i o rozwiązaniu $D^7$ na $T^7$ — $d^7$ na $g^7$ i enharmonicznej zamianie) na $S^{-7}_{1<}$ w H, która przy znikającej kwincie G-d przyjmuje formy $S^{-6}_{1<}$ i $S^{-6<}_{1<}$, a motyw sopranu t. 12 uważać za nową fazę sekwensu melodycznego motywu n (od $h^1$ do $e^2$), z alterowanym drugim jego składnikiem i łańcuchowo sięgającym do motywu m t. 13. Całkowitą przy tym łączność zdania b′ z następującym zdaniem c podkreśla i harmoniczny czynnik. Przechodzimy bowiem tutaj przez $D^6_4$ i wchodzimy na piękną, niepełną formę akordu $D^9$ z przetrzymanym $h^1$ i silnym podkreśleniem oktawami dysonansu septymy Fis-Fis — $e^1$-$e^2$.

Z d a n i e a′ (13—22). 10-takt. Tonacja H. Budowa: 8-2.

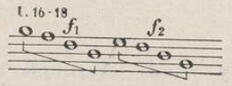
Rozwinięty w 8-takt następnik okresu zużytkowuje drugą postać wskazanego wyżej motywu i z jego cząstkowego motywu n wyprowadza sekwens całotonowy, podobnie do zdania b. Druga jego fraza (t. 15) rozszerza go do oktawy tymże skokiem tercji na mazurkowej grupie rytmicznej opartym (t. 14—16 są transpozycją melodii sopranu z G do H); struktura 4-głosowa przechodzi w fortepianową homofonię.



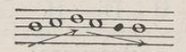
W taktach 13—15 opartych na fis obserwujemy przejściowe formy $D^9$, $D^{11}$, przedzielone $D^6_4$. W melodyce pojawiają się dwie fale powrotne odwrócone:




Podnieść należy sekwens następujący:




a także drobną falę powrotną:



Ze szczegółów harmonizacyjnych wydziela się występowanie w t. 18, 20 i 22 (słabych) S, na której cały okres się zawiesza. Celem jest połączenie okresu z następującym jego powtórzeniem. Ostatni 2-takt, będący nieco zmienionym echem końcówki 8-taktu, rozszerzający go do 10-taktu (a cały okres do 22-taktu), przynosi typowy akord chopinowski.

Harmonizacja zdania:

H: $D^{9-7}$–$D^6_4$–$D^{9-11-7}$–T, $T_{VI}$, $S_{II}$–$T_{VI}$, S, T–$D^7_{5-6-5}$, T–T, S–$D^{7-6}$–T, S.

W powtórzonym dosłownie okresie A (23—44) zmiana występuje tylko w takcie ostatnim: powoduje ją modulacja z H do Es w następujący sposób:

H: $T^7$ ulega enharmonicznej zamianie: h-dis-fis-a, zmienia się w ces-es-fis-a, czyli $S^{-6<}_{1<}$, co wprowadza na B-g-$es^1$-$b^1$, a więc $D^6_4$ w Es.

W tej tonacji pojawia się

o k r e s $B^1$ i $B^2$ (45—76 oraz 103—134) wraz z ł ą c z n i k a m i $Ł^1$ i $Ł^2$ (t. 77—80 oraz t. 135—142). Mogą być omówione łącznie,

gdyż okres $B^2$ jest transpozycją okresu $B^1$ z Es-As do G-D. Oba okresy są to 32-takty zbudowane znowu w ten sposób, że są powtarzaniami dwu 8-taktów, przenoszonych z Es do As, względnie z G do D. Melodia tych 8-taktów przedstawia izorytmiczne, harmoniczne motywy w ósemkach, upiększone zamiennymi. Jedyną pomiędzy nimi różnicą jest plan harmoniczny transpozycji tych 8-taktów: w okresie $B^1$ mamy stosunek T-S, w $B^2$ — mamy T-D. Stąd płyną i różnice w użyciu środków modulacyjnych.

Nadmienić także należy, że stosunek tonacyjny okresu B do okresu A przedstawia pokrewieństwo wielkiej tercji: okres $B^1$ należało by pisać jako Dis-Gis.

Wtedy i t. 44 prawidłowo wyglądałby jako h-$h^7$ — enh. zmiana na $gis^{-\,6<}_{3>\ 1<}$ (a więc od basu H — $eisis\text{-}dis^1\text{-}gisis^1$, a t. 45 miałby $Ais\text{-}fisis\text{-}dis^1\text{-}ais^1$ itd.).

Jasno występowałby wtedy stosunek tonacyjny tych okresów:
G ⟵ H ⟶ Dis,
a następstwo okresów: $A^1$—$A^2$—$B^1$ —$A^3$—$B^2$—$A^4$
w tonacjach: H —H —Dis—H —G —H . . . H . . . H.

Środki modulacyjne są następujące:

1) w okresie $B^1$:
Es: $D^6_4$ . . $D^7$—T, $S^{6<}_{1<}$—T . . $D^7$—$T^7$
As: . . . . . $D^7$—T . . $D^7$—T, $S^{6<}_{1<}$—T . . $D^7$—$T^6$
Es: . . . . . $S^6$, $D^{7,9}$ i td

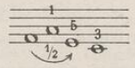
Rzecz prosta, że tylko wygoda w odcyfrowaniu tekstu nutowego spowodowała zamianę Dis na Es. Uniknięto w ten sposób pewnej trudności, ale połączenie okresu $B^1$ i jego łącznika $Ł^1$ zyskałoby na logice. Wypadłby w t. 80 akord gis bez enharmonicznej przemiany wprowadzający na $cis^{-}$.

2) w okresie $B^2$:
G: $D^7$, T . . $D^7$—T, $S^{6<}_{1<}$—T . . $D^7$—$T^6$
D: . . . . . $S^6$, $D^{7,9}$ itd.

W obu okresach ostatnie dwa takty tracą akompaniament, występujący zresztą w nich z pauzą na pierwszej ćwiartce (z wyjątkiem taktów modulujących 60, 110, 126) i przechodzą w jednogłos. Podobne są przez to do łączników $Ł^1$ i $Ł^2$. Z uwagi na to możliwa byłaby interpretacja tych łączników jako 6, względnie 10-taktów, czemu przeczy jednak ich struktura. Polega ona na ozdabianiu sekstowych przewrotów użytych w nich akordów zamiennymi górnymi, włączonymi do ich figuracji. Końcowe 2 takty okresów tych zdobią w obu wypadkach zamienniki $Z^{\frown}_4$ i $Z^{\frown}_3$ (t. 75—76 i 133—134).

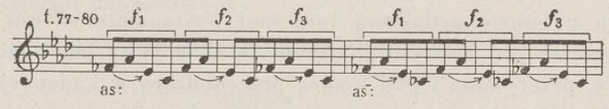


Struktura łączników $Ł^1$ i $Ł^2$ jest jednakowa: są to fale akordowe przewrotów sekstowych o budowie:

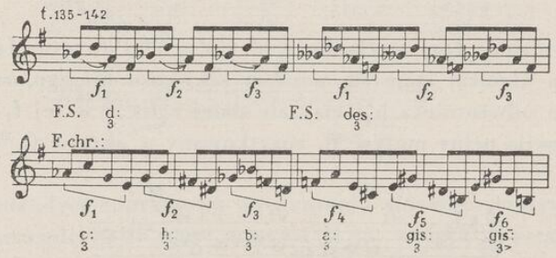



Jak widać z tego wzoru, zamienna górna do kwinty akordu oddzielona jest od niej prymą.

W $Ł^1$ mamy dwie fale stojące 3-fazowe z akordów As i $as^{-}$. Tworzą się przy tym hemiole:




W $Ł^2$ mamy chromatyczne przesunięcie tychże akordów, o tejże strukturze ich figuracji, z tym, że początkowo występują dwie fale stojące na akordach $d^{\ 3}$ i $des^{\ 3}$, 3-fazowe, po nich idzie fala chromatyczna tychże akordów w dół, a więc $c^{\ 3}$, $h^{\ 3}$, $b^{\ 3}$, $a^{\ 3}$, $gis^{\ 3}$, zakończona fazą na $gis^{-}_{3>}$. Oto obraz łącznika (o poprawionej w t. 137 pisowni):

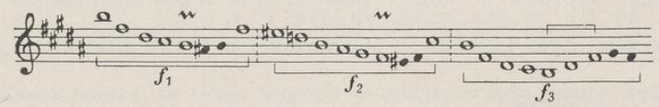



Wspomnieć jeszcze należy modulację z okresu $A^3$ do $B^2$ (t. 102); mamy tu w H: T-$T_{VI}$ obn., przechodzącą w $S^{-6>}$, równą $S^{7<}$ w G, po której $D^7$ wprowadza G.

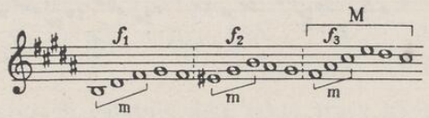
Łącznik Ł[3] (165—172). 8-takt. Tonacja H. Budowa: a-a′.

Wykazany przez Leichtentritta [1]) układ formalny Mazurka od t. 165 do końca nie jest słuszny. Leichtentritt dzieli ten 40-takt na dwie części: 16-takt i 24-takt (Coda), a 16-takt nazywa „thematische Durchführung". To, że ostatnim okresem Mazurka jest 32-takt o budowie: a-b-b′-a′, w którym jednostką konstrukcji są 8-takty, a a′ jest wariantem a, b′ zaś b, nie ulega, zdaniem moim, najmniejszej wątpliwości.

Czy można tu mówić o przeróbce w tym np. sensie, w jakim występuje ona w Mazurku poprzedzającym? Występuje tu niewątpliwie technika wariacyjna, ale nie narusza ona w niczym okresowości formy, a trudno odnaleźć jakikolwiek związek materiału melodycznego tej części utworu z g ł ó w n y m motywem i t e m a t e m Mazurka. Ustalenie tego 32-taktu, jako końcowego okresu Mazurka, zmusza do potraktowania poprzedzającego go 8-taktu, jako łącznika, przygotowującego na nucie pedałowej tonicznej wystąpienie okresu końcowego. Łącznik jest kapryśny harmonicznie, zarówno jak i sama nuta pedałowa, przerywana i pod koniec przechodząca w kadencyjne basy Cis-Fis-H. Melodycznym zadaniem łącznika jest wyprowadzenie przez luźny sekwens ważnego dla rozwoju motywiki okresu C motywu fis-ais-cis-e. Rozpoczyna łącznik swobodny sekwens motywów harmonicznych opadających, częściowo powrotnych:




Jak widzimy, fazy wychodzą z $h^2$, $eis^2$ i $h^1$. Powrotna fala fazy $f_3$ (zakreślona klamrą) staje się wzorem sekwensu nieregularnego, wychodzącego odwrotnie z h i $eis^1$, ale dalej z $fis^1$ i w tej $f_3$ sekwensu w górę rozwija pełny motyw M, zużytkowany w okresie C [2]).




[1]) Leichtentritt „Analysen" I, 253

[2]) Motyw ten znany już z Mazurka 5, t. 11.



Łącznik przebiega w górnych głosach dwugłosowo w sekstach, dolny z tych głosów na pewną samodzielność, wskutek której następują niezwykłe, ostre zetknięcia zwiększonych prym (t. 166 $a^1$-$ais^1$ i t. 168 $e^1$-$eis^1$).

Harmonizacja łącznika:

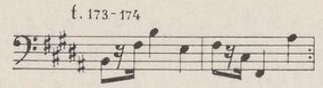
H: $(D^7)S[S]$–$(D_{VII}{}^{7>})D^7$–$D^7$–$(D^7)S$–$S^6(D^7)S[S]$–$(D^7)D$–$D^7$

O k r e s C (173—204). 32-takt. Tonacja H. Budowa: a-b-b′-a′.

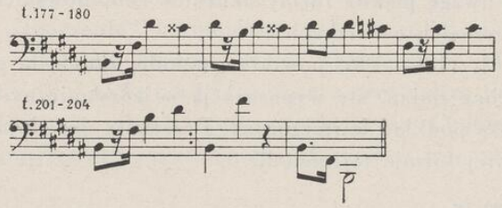
Z d a n i a a i a′ (173—180 i 197—204).

Jak to ustaliliśmy wyżej, za właściwą interpretację tego okresu należy uznać traktowanie go nie jako kodę, lecz zamknięty okres końcowy Mazurka. Jego strukturę przygotował już łącznik, w zdaniach a i a′ melodia przebiega w równoległych sekstach, zaś akompaniament przybiera formę zbliżoną do form akompaniamentu Mazurka 20. Akompaniament przedstawia fale akordowe, szeroko rozwinięte, typowo chopinowskie.

Podstawową falę daje pierwszy dwutakt:




Rozwija się z niej fala o kulminacji decymy, ozdabianej mordentem i rozszerzonej w końcówce do duodecymy i wreszcie opadającej do H:




W melodyce sopranu po wyczerpaniu głównego motywu 2-taktowego i rozwinięciu do nony motywu M (p. wyżej), powstaje mordentowy motyw na $fis^2$, wytwarzający jakby falę stojącą, przechodzącą w trylowe opisywanie tegoż $fis^2$. W zdaniu a′ powtarzany cząstkowy motyw $dis^2$-$h^1$-$dis^2$ rozwija się w górę, opisując oktawami $h^1$-$fis^2$-$h^2$ podany wyżej motyw końcówki basu.

Harmonizacja zdania:

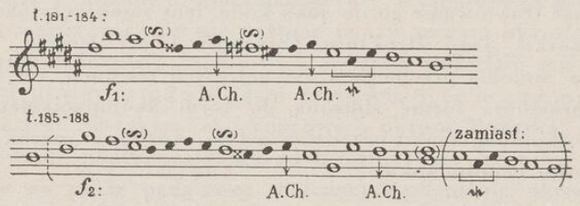
H: T-S-D$^7$-T-S-D$^7$-T-S$^{6<}_{1<}$–T–S$^{6<}_{1<}$-T-(D$^7$)D-D (trzykrotnie).

W a′: H: T-S-D$^7$-T-S-D$^7$-T.

W sopranie końcówki jakby triumfujący motyw dis$^1$-h-dis$^1$.

Zdanie b (181—188). 8-takt. Tonacja H. Budowa: a-a′.

Melodyka przedstawia przesunięcie 4-taktowego zdania a o tercję w dół ze zmianą w końcówce. Rozpoczyna ją motyw kwarty w górę (fis$^2$-h$^2$), z którego melodia opada diatonicznie, zdobiona obiegnikami i rozszerzonym mordentem:




Harmonizacja zdania:

t. 181—185:

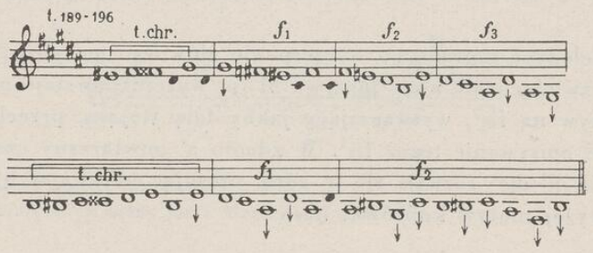
H: D–$\overset{7}{\dots}$–T–(D$^7$)T$_{VI}$–T$_{VI}$–(D$^7$)T$_{VI}$–T$_{VI}$–(D$^7_6$)D–D–(D$^7$)D–D–(D$^7_6$)S–S–(S$^{-6}$)T$_{VI}$–(D$^7$)T$_{VI}$–T$_{VI}$

t. 185—188:

H: T$_{VI}$–(D$^7$)S–S–(D$^7$)S–S–(S$^{-6}_{4-3}$)T$_{VI}$–(D$^7$)T$_{VI}$–(DD$^7$)T$_{VI}$–(D$^7$)T$_{VI}$–(D$^7_6$)S$_{II}$–S$^7_{II}$–D$^7_{6-5}$–T

Zwracają uwagę piękne formy akordów chopinowskich w t. 182, 183 i 185 na trzecich ćwiartkach.

Zdanie b′ (189—196) powtarza melodię zdania b, prowadzoną jako dwugłos bez zmian, ale wyposaża ją w izorytmiczny głos dolny, figurujący tenże podkład harmoniczny. Przerzuty decydują o niezwykle zygzakowatej formie tej melodii:






Jak widzimy, zasadą jej konstrukcji jest chromatyzowany toczek i całotonowy sekwens, nieregularny. Czynnik harmoniczny i wynikająca z jego ruchliwości konieczność uzupełniania zmieniających się akordów oraz swobodnie i nieregularnie zastosowane przerzuty organizują jego swobodną linię melodyczną.

Zdanie a′ (197—204) powtarza już tylko zasadniczy kontur melodii, a główny cząstkowy motyw wypełnia ostatni takt utworu.

Mazurek przynosi najbardziej ważkie elementy konstrukcyjne w swym okresie A: jest nim plan harmoniczny i sekwens. Wyżej przeprowadzona analiza wyjaśnia tę konstrukcję i uwagi Windakiewiczowej [1]), doprowadzające do twierdzenia, że — „całą pierwszą część Mazurka należało by notować bez znaków przy kluczu“ oraz, że „obecnie, kiedy wielotonalność nie budzi już zdziwienia, nie należy całej pierwszej części Mazurka analizować, jako „wynalezione przez Chopina wmodulowywanie się w główną tonację (H. Leichtentritt 253)“, bo w istocie jest to niezależna od jednej toniki myśl muzyczna, snująca się przez różne zabarwienia harmoniczne przez taktów 15; a dalsze takty (7), to zakończenie tej samej myśli w tonie H“ — należy chyba traktować jako nieporozumienie. U Chopina nie ma nigdzie „wielotonalności“ w sensie nowoczesnych pojęć, tonację H ustala pierwszy dwutakt Mazurka jednoznacznie (S$_{II}$–D$^7$–T), wyprowadzony zaś na tym wzorze sekwens przedstawia wprawdzie „zboczenia“ harmoniczne, ale wynikające z alterowania sekwensu tonalnego. Zboczenia te są usprawiedliwione całością konstrukcji, nie są nawet dalsze lub niezwyklejsze od wielu innych stosowanych przez Chopina jako stały „sposób“ konstruowania harmonicznych planów jego utworów.

[1]) l. c. str. 27

34

## MAZUREK C-dur op. 56 nr 2

Taktów drukowanych 84, wykonywanych 92.
Układ formalny:

Wstęp:

(1— 4) W : t. 4 tonacja C

Część I:

(5—28) $A^1$: t. 24 tonacja C
t. 28

Część II:

:‖(29—36) B : t. 16 tonacja a
(37—52) C : t. 16 „ a — sekwens — a
(52—68) D : t. 16 „ C
t. 76

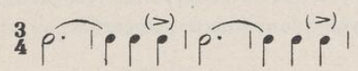
Część III:

(69—84) $A^2$: t. 16 tonacja C
t. 92

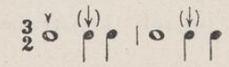
W s t ę p. Obok wstępu do Mazurka 9 — jeden z najprostszych wstępów w mazurkach.

Układ metryczno-rytmiczny nasuwa wątpliwość, czy nie występują tu dwa dwutakty na $^3/_2$. Zaakcentowanie ostatnich ćwiartek taktów parzystych usuwa tę wątpliwość:

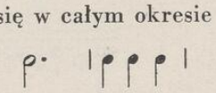
Układ:



nie zaś:

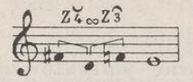


Toniczny ten pedał kwinty C-G zachowuje się w całym okresie A, ze zmianą układu rytmicznego w następniku na



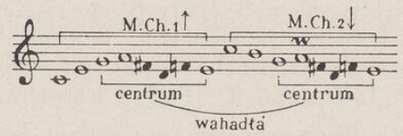
O k r e s A (5—28). 24-takt. Tonacja C. Budowa: a-a′-a′.

Jeżeli zbadamy uważnie melodykę tego okresu, to spostrzeżemy, że elementem stałym w jej rozwoju jest zwrot ornamentalny, zbudowany na mediancie gamy C-dur, złożony z podwójnego zamiennika. Dzięki użyciu w nim zamiennika $Z_4^{\frown}$ powstał pozorny „lidyzm“, fis w C [1]). Oto jego analityczny obraz:

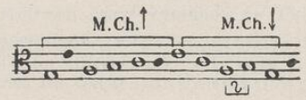



Widzimy tu dwa zamienniki $Z_4^{\smile}$ i $Z_3^{\frown}$ do $e^1$, zrośnięte łańcuchowo. Występuje ten wzór w taktach parzystych zdania a oraz przesunięty metrycznie w t. 15—16 i 23—24.

Wzór ten jest przeciwstawiany przez Chopina kilku formom motywu chopinowskiego, który służy za podstawę melodyki okresów B i D. W zdaniu a z tego przeciwstawienia wynika niezwykły układ motywu „wahadłowego“, w którym wzór zajmuje „centrum“ ruchu, a wycinki „chopinowskie“ wychylają się poza niego do zasięgu w całości oktawy, a że się przy tym k r z y ż u j ą, to „centrum“ rozszerza się do 6 dźwięków, jak to pokazuje poniższy obraz analityczny całości:




Mamy więc skrzyżowane dwa wycinki M. Ch. $c^1$-$a^1$ i $e^1$-$c^2$: pierwszy w górę, drugi w dół. Budowa ich jest odwrotnie symetryczna: pierwszy to składniki: 1-3-5-6, drugi 6-5-3-1 (pomiędzy 3 i 1 wstawiony składnik 4 z mordentem, a wstawienie go nasunęło się prawdopodobnie jako skutek chęci r o z s z e r z e n i a wahadłowego centrum). W alcie pojawia się trzecia postać motywu chopinowskiego (główna), wytwarzająca nieregularną falę powrotną:




[1]) Por. Bronarski l. c. 54, Jachimecki 59: „...i tu panuje w znacznej mierze tonacja l i d y j s k a!“ Panuje, ale t y l k o w okresie D, tu jest skutkiem ornamentyki!

Na przestawienie tu składników 3 i 2 wpływają konieczności harmoniczne. W zdaniu a′ krzyżują się, ale już inaczej, dwa motywy chopinowskie: $g^1$-$e^2$ w górę i $a^1$-$c^1$ w dół. Pierwszy przed skrzyżowaniem przyjmuje postać nieregularnej fali powrotnej. Dzięki temu wypada różne potraktowanie wyżej omówionego zwrotu ornamentalnego, zbudowanego z zamienników: motyw drugi jest dokładnym odwróceniem motywu pierwszego zdania a, zwrot $fis^1$-$d^1$-$f^1$ znajduje się w wycinku tercji $g^1$-$e^1$, podanym na m o c n y c h częściach taktu. Motyw altu kopiuje tenże motyw (ale bez ornamentalnego upiększenia!) wytwarzając coś z ducha „stretty“: dźwięki $f^1$-$e^1$-$c^1$-a-h-$c^1$ (!) wobec $a^1$-$g^1$-(ornament!)-$e^1$-$c^1$?.. q u a s i s t r e t t a w tercji [1]). Alt jest tu jakby „dux“, zaś sopran „comes“! Dzięki tym czynnikom konstrukcji melodycznej ornamentalny zwrot przesunął się o ćwiartkę naprzód, a czynnik harmoniczny zcałkował wszystko w następujący przebieg:

na stałej kwincie C-G mamy:

t. 8—12:

C: T–$T^6$–(D)D–$D^7$–T–$T^{7<6}$–(D)D–$D^7$–$T^{6}_{5}$ (bis)

t. 13—20:

C: $D^{7-6}$–$T^{7<}$–T–$T^6$–$(D^7_{4-3})$D–$D^7$–T .... (bis)

W zdaniach a′ przybywają w basie szerokie arpeggianda, pokrewne Mazurkom 7, 12, 21 i inn.

---

[1]) Bronarski w art. „Akord Chopinowski“, str. 373 cytuje t. 27—28 tego Mazurka i porównuje z t. 52—53 Etiudy op. 10 nr 7 mówiąc, że „to samo i w tej samej tonacji znajdujemy w Mazurku op. 56 nr 2“, ale „tutaj te akordy przez opuszczenie dolnych sekst stały się „szczątkowymi“ i nabrały rozmyślnej szorstkości“. Dtto w „Harmonice“, str. 111. Ale jak widzimy, można tu tłumaczyć tę szorstkość także jako skutek zetknięć „kontrapunktycznych“, wynikających z osobliwej konstrukcji „polimelodycznej“ tego okresu! Przy tej okazji warto zauważyć, że z zestawień różnych postaci motywu chopinowskiego powstają liczne warianty, pomnożone przez stosowanie nie pełnych motywów chopinowskich, lecz rozmaitych ich wycinków. Te skrzyżowania dają przy tym zależnie od ich ustawienia zasięgi decymy lub nony:

np.: c .... a  $c^1$ .... $a^1$
g .... $e^1$ (decymę)  g .... $e^1$ (nonę)

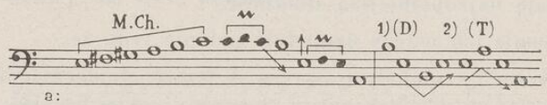
Mnóstwo u Chopina przykładów takich skrzyżowań, chociażby w głównym motywie Ballady (As-dur!) (nona $es^1$-$f^2$).



O k r e s B :‖(29—36). 16-takt. Tonacja a. Budowa: a-a!

Okres zbudowany z powtarzania 4-taktu o kadencyjnej zmianie w końcówkach.

Struktura: melodia akompaniowana, melodykę wyznacza pełny motyw chopinowski, zakończony motywem harmonicznym. Postać jego, to zasadnicza główna forma motywu od kwinty do tercji tonacji. Szczyt ($c^1$) zdobiony mordentem w postaci mazurkowej trioli. Opad z tego szczytu wskazywałby na tendencję wytworzenia fali powrotnej, ale przerzut z h (t. 30) na $e^1$ (zamiast opadu na e) przerywa ten przebieg. Nowy mordent ozdabia to $e^1$ (już w postaci grupy mazurkowej z punktem) i melodia opada na tonikę. Końcówki dają w basie odwrotnie symetryczne fale powrotne, zmierzające albo do dominanty, albo do toniki:

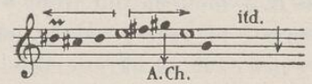



Chopinowski akord $D^{7-6}$ w zakończeniu na T.

O k r e s C (37—52). 16-takt. Tonacja: sekwens dominantowych septymowych akordów od $h^7$ do $g^7$. Budowa: a-a′.

Okres powstał z sekwensu dominantowych septymowych akordów na wzorze $D^{7-6}$-T, na tle tonalnego całotonowego sekwensu w dół, w C z alteracjami.

Sekwens stopniami: $VII^7$-$III^7$-$VI^7$-$II^7$-$V^7$-I zmienił się tu w harmoniczny wzór $D^7$-T i przebiega kolejno w E, D, C. Melodyka okazuje ciekawy wahadłowy układ:




Centrami są kolejno $e^2$, $d^2$, $c^2$, wychylenia wahadłowe o tercję w dół i w górę, wszędzie na ostatnim dźwięku wychylenia w górę chopinowskie akordy (typowe zejścia w melodii sopranu z tercji na prymę tonacji). Końcowa fraza (43—44) czerpie mordent z t. 30—31 okresu B, inaczej go tylko rytmizuje i rozwija, opad melodii od dominanty tonacji a do toniki.

Akompaniujące puste kwinty, początkowo na słabych częściach taktów powtarzane, stabilizują się w powtórzeniu a′ i przybierają postać synkop. Omówiony sekwens akordów dominantowych septymowych różni się od innych często spotykanych tego typu sekwensów tym, że dominanty rozwiązują nie bezpośrednio jedna na drugą, ale na wyraźne toniki, przekształcane dalej w dominanty septymowe.

Silne akcenty sforzat końcowych kontrastują z niepewnością przebiegu sekwensu, jak zwykle wytwarzającego pewien niepokój i nieokreśloność co do ostatecznego jego celu i punktu powstrzymania.

O k r e s D (53—68). 16-takt. Tonacja C (lidyjskie). Budowa: 4a.

Bronarski zwraca uwagę na fis lidyjskie tego Mazurka [1]), a Leichtentritt nazywa ten okres „figuracyjną wariacją tematu głównego“ [2]), ale nie pokazuje na czym ta wariacja p o l e g a. Obydwaj badacze mają najzupełniejszą słuszność.

Orzeczenia ich należy uzupełnić jedynie tym, że:

1) „lidyzm“ w melodyce okresu A jest pochodzenia ornamentalnego, a więc występuje jako czynnik w t ó r y, bez którego konstrukcja melodyczna m o g ł a b y i s t n i e ć, jak to widzieliśmy powyżej. W melodyce zaś okresu D, fis² jest g ł ó w n y m s k ł a d n i k i e m melodii (ozdobionym przy tym mordentem dla podkreślenia jego melodiotwórczej roli), powstałej c a ł k o w i c i e z motywu chopinowskiego, pełnego, zaczerpniętego w tej właśnie pełnej postaci z okresu B (nie A!) i r o z s z e r z o n e g o o to właśnie fis², opadającej dalej nieregularną postacią fali powrotnej do swego wyjściowego punktu g¹,

2) motyw okresu A jest wycinkiem motywu chopinowskiego i rozwija się dzięki skrzyżowaniom z innymi wycinkami tegoż motywu, natomiast motyw okresu D jest w swej pełnej postaci po prostu trawestacją motywu okresu B, z moll do dur, jeśli więc można tu mówić o elemencie wariacyjnym, to raczej należy jego działanie widzieć w oparciu, jako na t e m a c i e, na okresie B,

3) ponieważ melodyka całego Mazurka, z wyjątkiem tylko okresu C, którego melodykę rozwija motyw wahadłowy, jest oparta na krzyżowaniach różnych postaci motywów chopinowskich, to powstaje pytanie, czy ten właśnie najspokojniejszy, w swej prostocie genialny

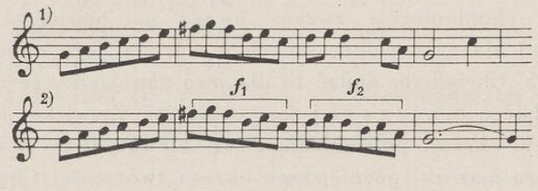
[1]) Bronarski 54
[2]) Leichtentritt 259



kanon w oktawie, rozwijający motyw chopinowski do lidyjskiej kwarty nie jest właśnie osobliwym „tematem“, wobec którego okresy A i B są swobodnymi „wariantami“, jako „preludia“ i „postludium“ (zawarte w powtórzonym na zakończenie okresie A, ukształtowanym przy tym jako 16-takt)?

Zanalizujmy teraz sam kanon. W schemacie jego budowy napisałem powyżej 4a, a więc 4 jednakowe, d o s ł o w n i e powtórzone 4-takty. Tak nie jest. Są w tych powtórzeniach różnice, a ściślej — jedna. Musimy się nad nią zastanowić. Kanon jest dwugłosowy. Powtórzone 4-krotnie C (w t. 53, 57, 61 i 65) jako półnuta z punktem, to uzupełnienie harmoniczne, decydujące o tym, że kanon przebiega w C, a nie w G (dzięki temu C ustala się l i d y z m melodii).

Melodia tego 4-taktu, powtarzana w dolnym głosie jako kanon w oktawie dolnej, ma dwie postacie:




Spostrzegamy tu jedyną różnicę w tym, że jeżeli w t. 3 tego 4-taktu j e s t h¹, to w t. 4 b r a k c², jeżeli b r a k w t. 3 h¹, to w t. 4 j e s t c².

Wyjaśnienie tego faktu może być takie: strukturze harmonicznej kanonu grozi przy wprowadzeniu tego właśnie lidyjskiego fis dwuznaczność i wahanie pomiędzy C i G. Gdy melodia górnego głosu zatrzymuje się na d ł u ż e j na g¹ (t. 60 i 68), a basowe C d a w n o już przebrzmiało, Chopin, w y r ó w n u j e tę „wagę“, nastawioną na C-dur i nieco wychylającą się ku G-dur, za pomocą dźwięku p r o w a d z ą c e g o w C, gdy zaś to g¹ idzie na c², dominantowa rola akordu g+ w całej konstrukcji jest wyraźniejsza i akord może się obyć bez h¹! Tym bardziej, że dla podparcia tej „C-durowej“ równowagi Chopin wtrąca w tych 4-tych taktach wzoru kanonowego dodatkowy głos z sekundą f¹-e¹, która przekształca akord g+ w septymowy dominantowy (wprawdzie w przewrocie) i przywraca ostatecznie tonację C-dur. Zdaje się, że żaden z „Bachów“ nie powstydziłby się tego cho-

pinowskiego kanonu, drobnego, ale jakże cennego arcydzieła geniuszu Chopina!

Konstrukcja całego 4-taktu w tej lub innej wersji jest prosta. Opadanie melodii od szczytowego $fis^2$ odbywa się stopniami tercjowego sekwensu, zakreślonymi klamrami na nutowym przykładzie powyżej podanym, jako $f_1$ i $f_2$.

Eliminując w tych fazach mordenty górne, widzimy, że ten opadający stok fali powrotnej sprowadza się do diatonicznego przebiegu tercji: $fis^2$-$d^2$, $e^2$-$c^2$, $d^2$-$h^1$, $c^2$-$a^1$ do $g^1$.

Końcówka kanonu wprowadza bezpośrednio w powtórzenie okresu A (69—84), a raczej w jego część, obejmującą zdania a'. Tego rodzaju skróty w repetycjach nie są rzadkie u Chopina. Jako całość, ten końcowy okres zyskuje może nawet na równowadze, a silny akcent fz w zakończeniu nadaje mu tym większej plastyki i wyrazu.

Wielu chopinologów zwraca uwagę na pewną dysproporcję „stylu" tego Mazurka wobec innych mazurków tego opus oraz dzieł najbliższych. Chciałbym dodać tu dla jego „apologii", że nie dostrzegam tak dalece m n i e j s z e j jego wartości. Zjawiska polifoniczne, czy choćby okresy polifonizujące są niewątpliwie pewną cechą, wyróżniającą mazurki późniejszego okresu twórczości Chopina, a ich występowanie cechuje właśnie ten okres twórczości. Czyż utworzenie tego prześlicznego kanonu w tym właśnie Mazurku nie daje mu praw „obywatelstwa" w państwie Mazurków cis-moll, H-dur i innych. tych z grupy najwartościowszych? Ustaliło się przekonanie (które tak słusznie zwalcza Bronarski w artykule o „Mazurku, poświęconym E. Gaillardowi" (Kwartalnik Muzyczny, rok VI, nr 21—22, 1948)), że mazurki, czy inne utwory, których Chopin nie opublikował za życia, są „gorsze" od opublikowanych (por. analizę Mazurka 51 w tej pracy). Zdaniem moim, Chopin słusznie włączył ten Mazurek do liczby, przeznaczonych do druku. Jest on w swej konstrukcji i n n y od swych najbliższych towarzyszy „w druku", ale przedstawia np. dla analizy techniki operowania motywem chopinowskim w różnych jego postaciach i krzyżowaniach wielką wartość, a k a n o n, omawiany tylokrotnie przez chopinologów, jest jego wyjątkową ozdobą.



35

## MAZUREK c-moll op. 56 nr 3

Taktów drukowanych i wykonywanych 220.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja | c-g-c-d |
| (17—24) | $B^1$: | t. 8 | „ | d-c |
| (25—40) | $A^2$: | t. 16 | „ | c-g-c-d |
| (41—48) | $B^2$: | t. 8 | „ | d — modulacja nagła do Es |
| | | t. 48 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (49—72) | $C^1$: | t. 24 | tonacja | Es-B-H(Ces)-B |
| (73—88) | $D^1$: | t. 16 | „ | B |
| (89—104) | $E^1$: | t. 16 | „ | b-f |
| (105—120) | $F^1$: | t. 16 | „ | b |
| (121—136) | $D^2$: | t. 16 | „ | B — modulacja do c |
| | | t. 136 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (137—152) | $A^3$: | t. 16 | tonacja | c-g-c-g |
| (153—160) | $B^3$: | t. 8 | „ | d-c |
| (161—172) | $A^4$: | t. 12 | „ | c-g-c |
| | | t. 172 | | |

Część IV:

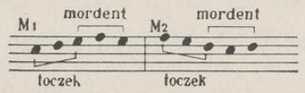
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (173—188) | P : | t. 16 | tonacja | c-wychylenia-c |
| (189—220) | K : | t. 32 | „ | c-C |
| | | t. 220 | | |

C z ę ś ć I

O k r e s A (1—16). Tonacja c-g-c-d. Budowa: a-a'-a-b.

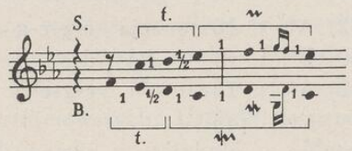
Z d a n i e a. Rozpoczynający Mazurek dźwięk g jest odbitką motywu t y l k o tenoru ściśle 4-głosowo zbudowanego zdania, które nie posiada jako całość odbitki i w dalszym rozwoju okresu występuje już bez niej. Całym materiałem motywiki melodycznej zdania i okresu jest jeden motyw, użyty w górę i w dół, złożony z toczka

i mordentu: górnego przy ruchu toczka w górę, dolnego — w dół. Oto ten motyw:

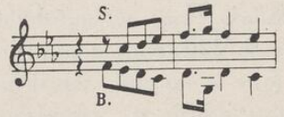



Zwrócić należy od razu uwagę na to, że przy „polifonicznym" traktowaniu tego motywu przez Chopina przybiera on ulubioną formę wycinka motywu „chopinowskiego", w pierwszym swym wystąpieniu idąc od prymy do tercji toniki i ozdabiając główny końcowy mordent $es^2$-$f^2$-$es^2$ wewnętrznym mordentem na $f^2$, a więc $f^2$-$g^2$-$f^2$. Jego wystąpienie w sopranie wyprzedza o jedną ósemkę odwrócenie tegoż motywu w basie, również w ozdobionym jeszcze bardziej oryginalnie mordentem dolnym, bo rozszerzonym do kwinty mordentem wewnętrznym ($d^1$)-g-$d^1$.

Ciekawym zjawiskiem jest dokładność odwrócenia tego motywu głównego: 1-$^1/_2$-1-1 ton jest strukturą motywu i jego odwrócenia, z tym tylko, że w odwróceniu motyw wydłuża się o wartość jednej ćwiartki, by zbudować razem z motywem prostym pełną 2-taktową frazę:




w ostatecznej formie tak:




To drobiazgowe rozważenie struktury frazy pierwszej jest konieczne dla śledzenia tej tematycznej przeróbki, jaką rozwija Chopin dalej w tym Mazurku. Końcówka frazy pierwszej (t. 2) powtarza się już jako ważny 4-głosowy motyw w odbitce frazy drugiej i ma później znaczną konstrukcyjną rolę do spełnienia. Tymczasem zatrzymuje się ona na jednogłosowym wytrzymaniu tenorowego $g^1$ (t. 4) przy pauzujących innych głosach. Tenże tenor wprowadza jako odbitkę $M_1$, ale o nowej strukturze: $^1/_2$-1-$^1/_2$-$^1/_2$. Utrzymane w tenorze przez 3 takty zdania a' końcowe $d^1$ motywu odpowiada takiemu samemu przetrzymaniu $g^1$ w tenorze zdania a.



Zdanie a' (5—8) jest prawie dokładnym przeniesieniem zdania a o kwartę w dół, a więc z c do g. Interesuje końcówka (t. 8). Mamy tu po $T^-$ ($g^-$) na ostatniej ćwiartce t. 7 zawieszenie na $S^-$ w g (a więc $c^-$ w przewrocie kwartsekstowym), ale ozdobione pięknym zamiennikiem $Z_1^{\smile}$ do $g^1$.

Zdanie a (9—12) jest dokładnym powtórzeniem zdania a, prócz wypełnienia 4-głosowego początkowej D w c. Końcówka przerzuca jedynie odbitkowy dla zdania b motyw o oktawę w dół.

Zdanie b (13—16). Fraza pierwsza rozbudowuje z $M_1$ i $M_2$ jeden z tych szczególnie charakterystycznych u Chopina pochodów, jaki pojawia się jako czynnik konstrukcyjny całego Preludium B-dur. Motywy spotykają się i rozchodzą ruchem rozbieżnym: $M_1$ (fis-g-a-b-a) i $M_2$ (c-B-A-G-A). Szeregi rozbieżne, których są częścią, wychodzą z d, na którym zatrzymuje się odbitka zdania; to d staje się toniką całego zdania, które moduluje do d-moll, bowiem motywy zatrzymują się na oktawie A-a, dopełnionej przez f, czyli tworzącej wyznacznik $D_{\frac{1}{4}}^{\frac{1}{2}}$. Kadencja $D$-$T^-$ utrwala tonację d, a motyw a-$cis^1$-$d^1$ w sopranie jest typowym mazurkowym motywem ludowym (por. przykład O. K. Lud IV nr 410, podany w analizie Maz. 15); w alcie toczek. Fraza druga podejmuje tę końcówkę i powtarza ją dwukrotnie, jako echo frazy pierwszej; towarzyszą jej w alcie i tenorze toczki (t. 15—16). Kontrast f-p-pp.

Zdanie $B^1$ (17—24). 8-takt. Tonacja d-c. Budowa: a-b.

Bas i alt zatrzymują z okresu poprzedzającego jako nutę stałą $d$-$d^1$, tenor i sopran prowadzą melodię w oktawach. Zasięg jej, seksta b-d. Wycinek chopinowskiego motywu z tercją pomiędzy 4 i 6 składnikiem; ozdobiona $Z_2^{\frown}$ i mordentem u szczytu b, z którego opada. Zamienna skokiem e powoduje zygzakowaty motyw, uzupełniający zasadniczy toczek b-a-g. Działanie nut stałych wiąże całość w jedno 8-taktowe zdanie. Konstrukcyjny czynnik powtarzania wyprowadza z końcówki frazy głównej ów zygzakowaty motyw. Układ harmoniczny prosty: $S^-$-$T^-$. Zdanie moduluje do c. Pojawienie się w t. 7 zdania (23) $g^+$ nadaje tej modulacji ciekawy harmonicznie kształt: ocze-

kiwać należało by c+, kadencja byłaby wtedy II-V-I w C. W sensie d-moll pojawienie się S+ nadaje charakter kościelny (tonacja doryc-ka). Ponieważ modulujemy ostatecznie do c-moll, układ jest w c: (D−)D-D+-T−.

Okres $A^2$ (25—40). 16-takt. Powtórzenie A bez zmian.

Zdanie $B^2$ (41—48). 8-takt. Powtórzenie B z tą zmianą, że zdanie nie moduluje (pozornie!) nigdzie, zatrzymuje się na oktawie $d^1$-$d^2$ i na $d^1$ kończy się mazurkowym motywem rytmicznym analogicznie do odbitki t. 24, wprowadzającej $A^2$.

Część II

Okres C (49—72). 24-takt. Tonacje As-B-Ces(H)-B. Budowa: a-b-c.

Łącznikowy charakter tego okresu podkreślił już Bronarski [1]). Głównym okresem części środkowej Mazurka jest okres D, dwukrotnie powtórzony, okres zaś C ma na celu przygotowanie tonacji B, w której ta część zasadniczo przebiega. Składa się z 3 zdań (można tu zastosować i inny podział), które rozbudowane są z jednego materiału motywicznego, ulegającego przekształceniom, a harmonicznie zgrupowanego wokół B-dur. Charakterystyczne, że sam układ tonik przedstawia dolny obiegnik wokół b: as-b-ces-b!!

Zdanie a (49—56). Tonacja As-B. Budowa: a-a′.

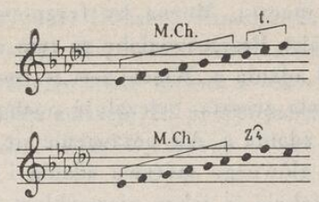
Zdanie $B^2$ zakończyło się na T−(d−). Sopran powtarza teraz na podłożu rytmicznym grupy mazurkowej 6 razy $d^2$ lub $d^1$, inne głosy ulatniają się, a z nimi składniki akordu a−. Okres C rozpoczyna to samo $d^1$ półnutą i nagle do tego $d^1$ przyłączają się dźwięki as-B. Akord d− zmienił się w $b^7$.

Charakterystyczny to sposób modulowania u Chopina. Składnik akordu (w tym wypadku a) rozszczepia się przy takich połączeniach na sekundę ruchem półtonowym w dół i w górę (w danym wypadku na as i b). Właściwie to $b^7$ jest enharmoniczną zamianą $S^{-7}_{1<}$ (gis-b-d-f na as-b-d-f).

Zdanie składa się z dwóch 4-taktów: drugi jest prawie dosłownym przeniesieniem pierwszego o sekundę wielką w górę. Motywem jest chopinowski szereg pełny, w zasięgu więc seksty, uzupełniony toczkiem do nony, ale toczek przekształca się w zamiennikowy zwrot; motyw zlokalizowany jest w granicach od dominanty tonacji w górę.

[1]) Bronarski str. 309






Opracowanie 3-, 4-, 5-, i 4-głosowe. Podkład harmoniczny $D^7$-T. 4-takt pierwszy wprowadza ($D^7$)D, ów modul z d do Es, a $es^7$ ustala tonację As. 4-takt drugi zaczyna się wprost $D^7$. Na podkładzie tych dominant w obu 4-taktach bas utrzymuje jako nutę stałą prymę dominanty, a pozostałe głosy kroczą sekstowymi akordami, wśród których spotyka się prócz $D^{7,9}$, $D^6_4$, S i chopinowski akord (t. 51, wzgl. 55 na ostatniej ćwiartce), a pochód zatrzymuje się na S (opartej o prymę dominanty). Zwykła kadencja $D^7$ i T z opóźnionymi tercją i septymą dominanty kończą omawiane 4-takty. Brzmienie narastającego napięcia harmonicznego pełne potęgi i wyrazu. Połączenie 4-taktów ze sobą proste: $T^6_{1<}$ w As równa się $D^7$ w B.

Zdanie b (57—64). 8-takt. Tonacja Ces(H). Budowa: a-a′.

Jeżeli w akordzie b+ obniżymy tercję i kwintę, otrzymamy VII w Ces, a uzupełniając go dźwiękiem ges mamy $D^7$ w nowej tonacji. Zwracam tu uwagę, że zabieg jest ten sam, jaki został użyty przez Chopina przy wejściu w okres C i który został omówiony powyżej. F rozszczepia się w tym wypadku na e i ges (co prowadzić mogło by znowu jako $S^{-7}_{1<}$ z powrotem do B). Ale e pojmujemy jako fes i rozporządzamy przez to $D^7$ w Ces [1]). W całym zdaniu brak T. Jest pozornie $T^6$ (t. 59), ale, ze względu na kontekst z $VII^7$ (bez as: eses, f, ces), wtrąconym do $D^7$, ma charakter $S^6$ w Ges. W całości więc zjawisk harmonicznych mamy tu tylko: $D^7$-($S^6$, VII)-D. Chopin wysnuwa z toczka głównego motywu, przetworzonego w zamiennikowy zwrot, motywy t. 58, 59 (względnie 63, 64), ale daje i sam toczek w ruchu w dół, zdobiąc go triolą mordentową (t. 60, wzgl. 64 z przednutką dodającą ruchowi energii).

Zdanie c (65—72). 8-takt. Tonacja Ces(H). Budowa: a-b.

Mówiłem powyżej, że układ formalny całego okresu mógłby być

[1]) W większości wydań zdanie to i dwutakt następnego są transponowane do H.

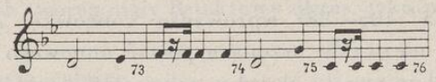
pojmowany jeszcze inaczej. Można by fragment Mazurka od t. 57 do 72 uznać za 16-takt. Przemawiałaby za tym ogólna struktura tego fragmentu, różna od zdania a. Więcej jest w tym fragmencie światła, ginie pewna, wspaniała zresztą, ociężałość pochodu w gęstych wielogłosowych akordach zdania a. Ale pojawienie się tu, jak gdyby znowu w jasnym konturze, głównego motywu zdania i pełne jego rozwinięcie w pierwszym 4-takcie (z jakże niezwykłym modulacyjnym walorem!) wskazują na słuszność wyodrębnienia tego zdania. Zresztą zboczenie do Ces, po pokazaniu tego właśnie motywu w zadziwiającym oparciu na jednym wyznaczniku, funkcyjne ($D^7$) oraz rola jego jako czynnika wprowadzającego do tonacji głównej dla całego tego tria Mazurka i powrót z tego Ces do B łączą ten fragment w nierozerwalną całość. Mamy więc motyw w pełnym zasięgu we frazie pierwszej (65—66), mamy go, ale o zmienionym układzie całych i półtonów, we frazie drugiej (67—68). W pierwszej opiera się o jeden wyznacznik funkcyjny, w drugiej znajdujemy ich trzy: III-I-$V^7$ w F, jako pośredniku do B. Musimy wyjaśnić przede wszystkim jak Chopin przeszedł w Ces do F. Jeżeli zamienimy w $ges^7$ enharmonicznie dwa składniki des i fes na cis i e, otrzymamy akord ges, b, cis, e, którego znaczenie w d jest takie: jest to $VII^7$ z podwójnie zmniejszoną kwintą cis-ges. Przejście na składniki akordu d— proste: ges i b idą na f i a, cis i e — na d i f. Wynikające podwojenie tercji w d— podkreśla go jako wyznacznik T (VI st.), która to tonika zarysowuje się tym mocniej przez basowe F. Wprowadzenie $D^7$, którą opisuje już toczek sopranu t. 68 staje się łatwe i proste.

Następnik tego zdania rozpoczyna przerzutowy mordent dolny rozszerzony, wywołany przez analogię skoku $as^2$-$b^1$ t. 66. Skok rozszerza się do decymy $b^2$-$g^1$. Toczek $g^2$-$f^2$-($e^2$)-$es^2$ przechodzi w odwrócenie M. Ch., sięgającego do $f^1$. Nowy przerzut melodii w górę do $es^2$ utrzymuje ją w rejestrze średnim. Końcowy toczek w dół sprowadza ją do $b^1$ (zamiast do b). Jeszcze jeden M. Ch. prowadzi bas w końcówce (t. 72) od g do B. Opracowanie na zmianę: 4-głosowe w odbitkach fraz (t. 69 i 71), jednogłosowe z akompaniamentem w końcówkach (t. 70 i 72). Harmonizacja: $D^7$-T-$D^7$-T. Chopinowski akord na 2, t. 71. Trzy toczki w tym takcie: w sopranie $d^2$-$c^2$-$b^1$, w alcie chromatyzowany $e^1$-$es^1$-$d^1$, w tenorze g-a-b. Alt i tenor idąc ruchem rozbieżnym wytwarzają strukturę, podobną do wyżej omówionych (t. 1, 5 i 13).



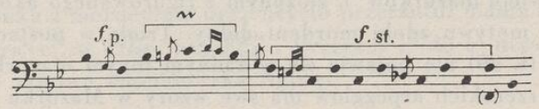
Okres $D^1$ (73—88). 16-takt. Tonacja B. Budowa: a-a′-a-a″.

Zdanie a (73—76). Gdybyśmy przegrali melodię sopranu tego zdania, moglibyśmy, zdając sobie sprawę z tego, że końcówka okresu poprzedzającego ustaliła tonację B, przypuszczać, że zdanie zmoduluje do c. Po toczku $d^1$-$es^1$-$f^1$ motyw $d^1$-$g^1$-$c^1$ opisuje kadencję w c: II-V-I st.:




Przewidywanie nasze sprawdzi się, ale jak zwykle u Chopina... zupełnie inaczej! Melodia otrzymuje 5-głosowe wyposażenie we frazie pierwszej, 4-głosowe w drugiej. Harmonizacja: T-$D^7$-T-($D^7$)D-D. Es sopranu, rozszczepione na sekundę $es^1$-$f^1$, graną przez sopran i mezzosopran, fala powrotna altu, urobiona z toczka odwróconego b-a-g-a-b, jako fazy, stojące f w tenorze pozwalają na przerzucenie punktu ciężkości do basu, który wyśpiewuje najważniejszą w tym zespole melodię.

Po wyodrębnieniu całego materiału ornamentacyjnego melodia basu całego poprzednika okresu przedstawia dwie fale: powrotną i stojącą. Elementem struktury jest kwarta w dół (t. 73—81);




odegra ona tę samą rolę w dalszym rozwoju Mazurka.

Harmonizacja zdania: T-$D^7$-T-($D^7$)D-D, w B. Z ruchu basu i altu wynikają ciekawe spotkania: septyma H-a w t. 74, nona F-g w t. 76.

Zdanie a′ (77—80). Bas frazy pierwszej wskazywałby na przeniesienie całego zdania a o kwartę w dół, a akord f— na tonację f. Ale sopran i alt zamiast tercji f-as (niewątpliwie dla uniknięcia ukośnego brzmienia) mają as-$c^1$ i toczek sopranu wychodzi z $c^1$, a więc o sekundę w dół. Uzupełnia f— $d^1$ i wprowadza jako $S^{-6}$ na c—. Akord ten rozwija się dalej do $c^{-7}$ i $c^{-9}$. Mamy tu zboczenie do c—. Fraza druga wraca do B, całość więc układu harmonicznego jest:

$(S^-, S^{-6})$ II–$II^{-7,9}$–$D^7$–$(VII^7)$II–II–$(D^7_{5>})$D–$D^{7\,5<}$T
-1- -1-

I znów powraca struktura rozbieżnych pochodów w sopranie i alcie (t. 79—80): mieszanego w sopranie $c^1$-h-$c^1$-$d^1$-$es^1$-$e^1$-$f^1$, chromatyzowanego w alcie b-a-as-g-ges-f.

Z d a n i e a (81—84) wprowadza jedynie zwiększenie głosów do 6, względnie 5, sopran przenosi o oktawę w górę. Dynamika wzrasta do F.

Z d a n i e a'' (85—88) wprowadza końcówkę. Zwraca w niej uwagę piękna i niezwykle brzmiąca postać nonowego akordu mollowego $c^{-9}$ oraz chopinowski akord w zakończeniu, w jego „klasycznej" formie.

O k r e s E (89—104). 16-takt. Tonacja b-f. Budowa: a-b-a'-b'.

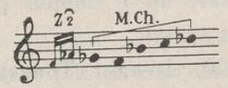
Z d a n i e a (89—92). Zdanie wprowadza ornamentalna figura o typie obiegnika, jako odbitka, uzupełniająca końcówkę okresu D. Ces i as można by traktować jako rozwinięcie akordu $b^+$ do $b^{9>}$, a więc wyznacznik D w es (lub Es). Tymczasem dźwięki te wyprzedzają jedynie pojawienie się akordu $as^-$, który prowadzi na $es^-$. Trudno mówić tu o zbaczaniu do es, gdyż kadencja w następnym 4-takcie ustala w jednoznacznej formie b, mamy tu więc układ $as^-$-$es^-$, ale jako $(S^-\overset{6}{\ldots})S^-$-$S^-$ w b. Melodię tworzą 2 toczki: $ces^2$-$b^1$-$as^1$ i $es^2$-$des^2$-$ces^2$, uzupełnione motywem typowym, jak widzimy dla wielu mazurków [1]), złożonym z figurowanego akordu w dół, a początek motywu zdobi mordent dolny. Triola w postaci figuracji akordowej (t. 89) nie pojawia się w żadnym innym mazurku. Akompaniament szerokich arpeggiów ma swe wzory w Mazurku 7, 21 i in.

Z d a n i e b (93—96). Melodia: toczek i zamykająca go oktawa i kwarta [2]). Kadencja $D_4^{6>}$-$D^7$-$T^-$. Końcówka tego zdania (t. 96) przynosi niespodziankę: jest nią w swej głównej postaci motyw chopinowski: $f^1$-$as^1$-$ges^1$-$f^1$-$b^1$-$c^2$-$des^2$, przetransponowany, jakby wspomnienie, ze środkowej części Impromptu As i ozdobiony u wejścia $Z_2^{\frown}$. Tworzy on analogiczną odbitkę do obiegnikowego zwrotu t. 88.

[1]) np. 38

[2]) W wielu wydaniach błąd (między innymi i w Oxfordzkim). Klindworth podaje słusznie w t. 93 bemole przy d. Nie może tu być akordu b+! Por. Bronarski: Recenzja z Ganche'a „Voyages etc." (Kwartalnik Muzyczny, str. 153, tom I, 1935). Także Zbigniew Drzewiecki. List do mnie z dn. 9. III. 1944 r.: „osobiście ja głosuję za des, tak to bowiem mam ten ustęp w głowie i pamięci z wykonań innych poważnych chopinistów".



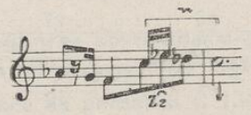



Zdania a i b tworzą mały 8-taktowy okres, jako poprzednik wielkiego okresu E.

Harmonizacja całości:

b: $-(S^-\overset{6}{\ldots})S^-$–$S^-$–$D_4^{6>}$–$D^7$–$T^-$

Z d a n i e a' (97—100) i z d a n i e b (101—104), jako całość — następnik okresu, robią w pierwszej frazie wrażenie, że powstaje tu przeniesienie całego poprzednika o sekundę wielką w górę, a więc do c. Tymczasem tak nie jest: t. 99 wprowadza akord $c_4^{6>}$, a więc $D_4^{6>}$ w f i (co więcej) bas rozpoczyna powtarzać c, ustalając dominantową nutę podałową w f. Akord $b^-$..$b^{-6}$ traci oczekiwane znaczenie subdominanty wtrąconej do S tonacji, a staje się sam S. Następnik nie rozwiązuje ostatecznie także do f, zatrzymuje się na D. Melodia zdania a otrzymuje jedynie energetyczne przednutki, a toczek $as^1$-$g^1$-$f^1$ kończy się zamykającą go oktawą, którą nie kończy kwarta. Powtórzenie tej końcówki przynosi ciekawą postać kombinacji zamiennika z mordentem przy użyciu przerzutu: mamy tu mordent górny $c^2$-$des^2$-$c^2$, w który wrósł $Z_2^{\frown}$. Przerzut $c^2$ do $c^1$ utworzył w całości jakże typowo chopinowską figurę!:




W arpeggiach akompaniamentu, opartych zasadniczo na pedale dominantowym t. 99—104, pojawia się w t. 100 szczególne zjawisko, które doprowadziło, zresztą przy mylnej jego interpretacji, do błędnej pisowni. Nie zachodzi żadna logiczna konieczność pisania altu t. 100 z enharmoniczną zamianą $ces^1$ na h. Mamy tu przecież tylko dwa j e d n o c z e ś n i e występujące mordenty, jako czynniki czysto zdobnicze: w basie górny — c-des-c, w alcie dolny — $c^1$-$h^1$-$c^1$. Naturalnie trzeba rozważyć 3-takt 99—101. Nie ma tu żadnych alteracji (!)

lub akordów wtrąconych. Harmonizacja całego następnika — wyznaczniki dwu funkcji: $S^{-}$ i D. Główna niespodzianka kryje się poza granicami okresu. Zamiast do f Chopin podąża do F, dominanty głównej tonacji całej tej części.

O k r e s F (105—120). 16-takt. Tonacja b. Budowa: a-a'-b-c.

Oparty na F, pedale dominantowym do B, okres ten nie ujawnia harmonicznie swego przeznaczenia i akordu $b^{+}$ nie zawiera, podobnie jak okres E nie ujawnia F.

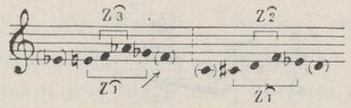
Z d a n i e a (105—108). Melodię rozpoczyna przerzutowy mordent górny na $f^1$ wspaniałym skokiem małej nony. Fraza pierwsza wydłuża toczek do pięciodźwięku, który rozpoczyna opadać w dół sekwencją i rozszerza się (t. 108) do chopinowskiego motywu w dół z tercją pomiędzy trzecim i piątym składnikiem; tak jak w trio Mazurka 13.

Harmonizacja: $D \ldots {}^{7}_{\cdot\cdot} \ldots {}^{6}_{4} \ldots S^{-7'}_{1<}$.

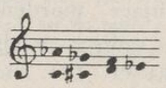
Z d a n i e a' (109—112). Dosłowne powtórzenie, mordent przerzutowy na początku zamieniony na zwykły.

Z d a n i e b (113—116). Rozwinięte z powtórzenia końcówki poprzednich zdań. Zmiana w harmonizacji: $D^7$-$S^{-7}$ (bez alteracji prymy!).

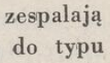
Z d a n i e c (117—120). Jedno z ciekawszych jednogłosowych przejść chopinowskich. Podkład harmoniczny oczywisty: $D^7$. Mamy tu następującą ornamentację, wrośniętą w melodię: zamienniki do zamienników; oto one:




W obu wypadkach brak na końcu zwrotów tych d ź w i ę k ó w, do których zwroty zamiennikowe zmierzają: nie ma ani $f^1$, ani $d^1$. Są w zwrotach, ale mają tam znaczenie ozdób do i n n y c h dźwięków. Spostrzeżemy jeszcze coś osobliwszego, gdy pojmiemy melodię t. 117 i 188 dwugłosowo:





Dwa szeregi zbieżne zmierzają tu do $es^1$. Dźwięk ten „zakotwicza" się we frazie drugiej na stałe. Tworzą się hemiole  , a dolny głos, złożony z półtonów zmierza motywem wznoszących się dźwięków e-f-g-a do b, podobnie jak owo $es^1$ do $d^1$, tercja przeto t. 121 jest konsekwentnym celem całego ruchu tej przedziwnej melodii, oplatającej się wzajemnie na tle składników $D^7$ i bogato ozdobionej.

Okresy E i F mają jedną jeszcze wspólną cechę. Z wyjątkiem t. 117, w którym bas przetrzymuje pedałowe F przez pierwszą ćwiartkę taktu, akompaniament występuje jedynie na drugiej i trzeciej ćwiartce. Jest to efekt, nadający wielu mazurkom Chopina osobliwy urok. Prototypem może być akompaniament Maz. 7. Tutaj różnica pomiędzy okresami E i F polega na tym, że arpeggia okresu E są jednokierunkowymi falami w górę, zaś okresu F jednokierunkowymi falami w dół, w których trzy lub dwa składniki fal zespalają się w akordy, tak że akompaniament zaliczyć wypada tu do typu zwykłego akordowego odwróconego, tzn., że podstawy akordów nie w y p r z e d z a j ą akordów, lecz n a s t ę p u j ą p o n i c h.

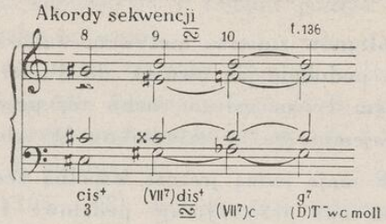
O k r e s $D^2$ (121—136). 16-takt. Tonacja B — modulacyjna sekwencja do c. Budowa: a-a'-a-b.

Z d a n i a a, a' i a są dosłownym powtórzeniem odpowiednich zdań okresu $D^1$ (121—132).

Z d a n i e b (133—136) wprowadza sekwencję harmoniczną, modulującą do c.

Sekwencja jest wstawką zbyteczną, z punktu widzenia ogólnego planu harmonicznego, gdyż przebiega od c do c. Akordy t. 133, $f^{-}$ i $f^{-6}$, wprowadzające na początku t. 134 akord $c^{-}$, dają możność poprowadzenia dalej już w c drugiej frazy zdania. Chopin tworzy tu jednak jedną z najpoprawniej przeprowadzonych sekwencji całotonowych o wzorze $(VII^{7}_{3})X^{+}_{3}$, o 4 ogniwach: w G, A, H, Cis, 3-głosowo. Akordy $VII^7$ przypadają na mocne części taktowych grup, rytmiczny motyw — zmienny  i  . Na początek 5. ogniwa przypadałby akord $VII^7$ w Dis. Chopin wykorzystuje jego enharmoniczną równość z akordem $VII^7$ w C (zamiana cisis-eis-gis-h na

d-f-as-h), a sprowadzając as na g otrzymuje $g^7$ w c, czyli D, od której zaczyna się część III Mazurka, czyli okres $A^3$:




Część III (137—172)

jest dosłownym powtórzeniem części I, okresów $A^1$ i $B^1$ oraz zdań a-a'-a okresu A. Okres $A^4$ jest więc 12-taktem (161—172).

Część IV

Okres P (173—188). 16-takt. Tonacja c, wychylenia, sekwencja, c. Budowa: a-b-c-d.

Znakujemy ten okres jako P, gdyż ma on charakter przeróbki motywów głównych Mazurka. Plan harmoniczny pełen niespodzianek.

Zdanie a (173—176). Podkład harmoniczny:

$\underset{3}{II^n}$–$(\underset{5}{D^7})II^n$–$\underset{1..7<}{II^n}$ –$VII^7$–$\underset{3}{D^7}$ w c

Mezzosopran wprowadza główny motyw Mazurka i rozwija go do kwinty ($c^1$-$ges^1$). Zwrócić należy uwagę, że przy tym harmonizowaniu $c^1$ jest zamienną do $des^1$, $es^1$ do $f^1$, $ges^1$ składnikiem akordu. Bas odwraca w augmentacji tenże motyw o zmienionej strukturze f-es-des-c-H, a więc 1-1-$^1/_2$-$^1/_2$ zamiast $^1/_2$-1-1-$^1/_2$, jaką posiada motyw mezzosopranu. Także nie ma transpozycji głównego motywu w jego strukturze z początkowej frazy basu w t. 1 Mazurka, gdzie struktura jest 1-$^1/_2$-1. Porównania te dowodzą, że mamy tu do czynienia z typową przeróbką tematyczną, jak np. w przeróbkach klasycznych form sonatowych, i dzięki temu możemy nazwać przetworzeniem właśnie ten okres Mazurka.

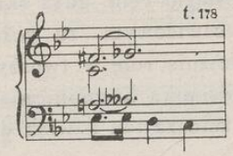
Zdanie b (177—180). Zdanie a nie zawarło wcale toniki w c. Nie ujawnia jej także zdanie b, przeciwnie, moduluje do Es. Układ wyznaczników funkcyjnych jest:

w c: D-$(VII^7)$D-$S^{-7}$-$VII^7$-$S^{-7}$

w Es: . . . . . $S^6$-$S^{-6}$-$\underset{1<}{S^{-6<}}$



Interesuje połączenie $(VII^7)$D z $S^{-7}$, takt 178—179. Pisownia akordu t. 178 błędna: $fis^1$ zamiast $ges^1$ w pierwszym rzędzie jako składniki zmniejszonego septymowego do g+. Ale przejście na $S^{-7}$ w c, czyli f-as-c-es jest logicznie uzasadnione, jeśli wyobrazimy tu sobie enharmoniczne zmiany: fis na ges i a na bb. Należało by t. 178 tak pisać:

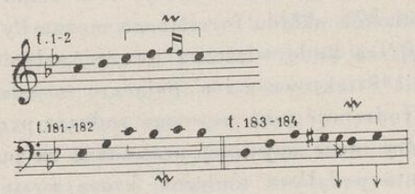



gdyż tylko wtedy rozumiemy w t. 179 przejście sopranu na $f^1$, a tenoru na as.

Motyw w basie rozwija się do pełnego chopinowskiego G-es, po czym następuje odwrócenie o strukturze $^1/_2$-1-$^1/_2$-$^1/_2$ (do B t. 181). Nowa postać motywu.

Zdanie c (181—184) oraz zdanie d (185—188) tworzą ściślej jeszcze całość nierozerwalną od poprzednika okresu, zdań a i b.

Niezwykłość ich planu harmonicznego polega na tym, że od osiągniętego w końcówce poprzednika wprowadzenia na Es do kadencji w c lub C, była prosta droga. Chopin wybrał drogę niezwykle odległą, ileż za to ciekawego powiedział tu harmonicznie! $\underset{1<}{S^{-}_{6<}}$ wprowadza na $D^6_4$ w Es i następująca po tym akordzie $D^7$ zdaje się utwierdzać Es. Ale to $D^7$ traktuje Chopin enharmonicznie jako $S^{-7}_{1<}$ w d i przechodzi na $D^{-6}_4$ w d! Mamy tu w zasadzie sekwens harmoniczny półtonowy w dół ze zmianą dur na moll. Ale jakież zmiany w głosach! Bas przetwarza główny motyw Mazurka z diatonicznego w akordowy i zamyka go mordentem, ale dolnym:



Sopran frazy pierwszej ma motyw kwarty w dół; fraza druga zachowuje w sopranie kierunek ruchu i nawet zbliża się wymiarem zasięgu do kwarty ($f^1$-$cis^1$ kwarta zmniejszona), ale w strukturze swej jest czysto zdobniczego pochodzenia. Była już przy tym w użyciu w Mazurku — w jednogłosowym przejściu t. 118.

Tam zamiennikowy zwrot jednego zamiennika w drugim, dążący do tego samego $d^1$, nie osiągał celu, gdyż składnik $Z_1^?$, es „zakotwiczył" się w motywie kotwicowym, tu pełna postać tego zwrotu pozwala ocenić jego olbrzymią rolę w tworzywie chopinowskim, tym bardziej, że nowa niespodzianka harmoniczna nadaje inne zaraz znaczenie ozdabianemu $d^1$ i zmusza ten dźwięk do przyjęcia innej, nowej roli.

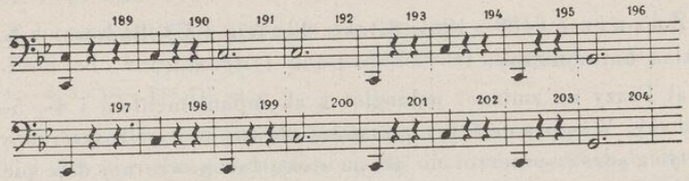
Rozpoczyna się bowiem w t. 183 3-ogniwowa sekwencja harmoniczna o wzorze $(VII^7)VII^7$ itd. w okręgu kwart, realnie $gis^{7>}$-$cis^{7>}$-$fis^{7>}$, z opóźnieniami: 6 do $5^>$ (w $gis^{7>}$), 2 do 1 i 4 do $3^>$ (w $cis^{7>}$) i 2 do 1 oraz 6 do $5^>$(w $fis^{7>}$). Sekwencja poprowadzić powinna dalej konsekwentnie do $his^{7>}$ . Ale Chopin interpretuje $fis^{7>}$ enharmonicznie jako $c^{7>}$ (a więc fis-a-c-es jako ges-bb-c-es) i wprowadza akord $des^+ = II^n$ w c, opóźniając poprowadzenie $c^1$ na $des^1$ i es na des. Akord $des^+$ wypełnia cały t. 187. Motyw toczka w basie porządkuje układ głosów dla wygodnego wejścia tego $II^n$ na $D^{9>}$ w t. 188. Kadencją tą kończy się ten wyjątkowy w całej literaturze mazurków okres 16-taktu, rzadki przez to, że wychodząc i powracając w tej samej tonacji c ani razu nie ujawnia tej toniki, że przedstawia bezustanne napięcie harmoniczne bez ostatecznego rozładowania, że ogólny jego plan zdaje się realizować formułę „z dysonansu przez dysonans do dysonansu...", że wreszcie prowadzi ciągłą przemianę głównego motywu Mazurka i jego pobocznych postaci, czyli że jest par excellence „symfonicznym" fragmentem wśród zasadniczo „homofonicznej" struktury, używanej w mazurkach.

K o d a (189—220). 32-takt. Tonacja c-C. Budowa: a-a'-b-c.

Z punktu widzenia układu formalnego można by ten 32-takt potraktować inaczej; za kodę właściwą uważać jedynie ostatni 8-takt okresu, zaś zdania 8-taktowe a i a' połączyć w jeden 16-takt; wreszcie zdanie b wyodrębnić jako pewnego rodzaju przeróbkę. Czynnikiem jednak, który może najsilniej przemawia za powyżej podanym układem, jest nuta pedałowa toniczna, która występuje wprawdzie



z przerwami, ale znowu powraca, ustalając przez to charakter k o ń c o w y, „kodowy" całego wielkiego 32-taktu. Mamy tu ciekawe „mocowanie się" tej toniki c z dominantą, w zakończeniu z subdominantą tonacji. Jeśli zestawimy nuty pedałowe 8-taktów a i a', otrzymamy taki obraz:




Zauważamy tu od razu, że C lub c trwa w obu zdaniach przez 7 taktów, bas przechodzi zaś na G zawsze w 8 takcie. Wziąwszy pod rozwagę układ harmoniczny spostrzeżemy, że ta toniczna nuta pedałowa w C jest pozorną, gdyż mamy tu nie T, ale ($D^7$ lub $D^{9>}$) $S^-$, a więc raczej należało by tu widzieć dominantową nutę pedałową w f. Pod tonikalizacją bowiem przeważnie rozumiemy taki wypadek układu harmonicznego, gdy pewien wyznacznik funkcyjny jest przez wprowadzenie jego dominanty poprzedzony kadencją. A tu właśnie zachodzi taki wypadek: całe zdanie 4-taktowe (189—192) jest D w f, pierwsza fraza zdania 4-taktowego (193—194) — $T^-_5$, dopiero fraza druga (195—196) wprowadza $g^7$, opartą na tonice C, ale nie rozwiązuje do C, lecz przetwarza $c^+$ w $c^{7-9}$, a więc znowu w $D^{7-9}$ do f, itd. aż do początku końcowego zdania (t. 213), gdzie wreszcie T w C ujawnia się w pełni i ostatecznie.

Wracając do nuty pedałowej, tak czy inaczej interpretowanej, zauważymy, że:

1) przedstawia ona piękny obraz fali stojącej 6-fazowej (197—203),

2) zniekształcenie tejże fali w t. 189—195 na 4-fazową (por. t. 191 z t. 199) tłumaczy się tym, że sopran t. 190 urywa się nagle na $g^1$ i wprowadzenie w t. 191 4-głosowej struktury w skupionym układzie wymaga mocniejszego oparcia o prymę $D^{9>}$, podczas gdy skok na $des^3$ t. 199 daje niezwykły, a piękny efekt oddalenia basu od sopranu o 4 oktawy i sekundę małą, przez co wytwarza się

w środkowym rejestrze fortepianu zupełna próżnia; wypełnia ją z silnie kolorystycznie działającym efektem trójgłos akordu $des^1$-$e^1$-$b^1$, najsilniej dysonansowo napiętego wycinka akordu $D^{9>1}$).

Po przerwie w t. 204 pojawia się nuta pedałowa znowu w t. 205—207 i 209—211. Ginie w końcówkach zdań, ustępując miejsca kadencjom $II^n$-$D^7$.

Z d a n i e a (189—196). 8-takt. Tonacja f-C? Budowa: a-b. Podkład harmoniczny: $D^{7—9>—6>}$-T— w f, $D^7$ w c.

a) Frazy na zmianę: jednogłos z akompaniamentem i 4-, 5-głos akordowy. W sopranie frazy pierwszej główny motyw rozszerzony do kwinty ($g^1$-$des^2$); przerzut do $as^2$ na stoku fali powrotnej daje piękną postać chopinowskiego akordu. Fraza druga wyprowadza z punktu przerzutu $b^1$ chromatyzowany motyw odwrócony. W końcówce (t. 192) akordy chopinowskie na tle $D^{9>}$. Nona $des^1$ w środkowym głosie bez rozwiązania.

b) Mordent przerzutowy górny ($g^1$-$f^1$-$g^2$) wyprowadza sekwens motywu głównego chromatyzowanego: $f^2$-$e^2$-$es^2$-$d^2$ + $des^2$-$c^2$-$h^1$-$as^1$. Zwłaszcza drugie ogniwo zaciekawia budową: $^1/_2$-$^1/_2$-$1^1/_2$ (!); ostatnie $g^1$ t. 194 jest już składnikiem, jako wyprzednia, akordu $g^7$ (o ile interpretować całość zdania, jako tonikalizację f) modulującego do c. Tercja h w alcie bez rozwiązania [2]).

Z d a n i e a′ (197—204). 8-takt. Tonacja f-C? Budowa: a-b.

Jest powtórzeniem zdania a z następującymi zmianami:

1) motyw główny wyprzedza $fis^1$, nadające (w sensie c) całej frazie smak „lidyjskości“,

2) przerzut w sopranie na $des^3$ (całość zasięgu sopranu $e^1$-$des^3$ — wspaniała linia melodyczna) wraz z opadem basu dają efekt brzmieniowy, omówiony już wyżej.

[1]) W niektórych wydaniach (np. Geb. i Wolffa) błędy: t. 204 w sopranie na 3. ćwiartce powinno być $des^1$, w t. 209 w alcie na 1. ósemce powinno być $e^1$ (brak kasownika). Ze względów logicznych należało by poprawić: w t. 191 i 199 ostatnią ósemkę w sopranie $a^1$ na $bb^1$, a w t. 193 i 201 $d^2$ na $eses^2$, czwartą ósemkę w tychże taktach $e^2$ na $fes^2$. Mamy w tym okresie obydwie alteracje kwarty w f-moll: bb i h (t. 194).

[2]) Podział tej opadającej melodii na wykazane dwa motywy podkreśla sam Chopin, przetrzymując ostatni dźwięk motywu $d^2$ (w t. 193) lub powtarzając $des^2$ (w t. 202), a w obu wypadkach inerwując przednutką początek drugiego motywu.



3) w miejsce wyprzedzającego $g^1$ t. 194 mamy ze składników f— w t. 202 skok $f^1$-$as^2$, powtórzenie tegoż efektu brzmieniowego,

4) alterowanie kwinty w dominancie t. 204 po chopinowskim akordzie daje piękny i rzadki efekt harmoniczny, a motyw przez to wytworzony jest odwróceniem zwykłej postaci głównego: 1-1-$^1/_2$ w dół: $f^1$-$es^1$-$des^1$-$c^1$.

Z d a n i e b (205—212). 8-takt. Tonacja c. Budowa: a-a′.

Podkład harmoniczny poprzednika i następnika ten sam: $(D^{7—9>—6—9>})S$—-$II^n$-$D^7$ w c.

Na tym tle rozwija się nowa przeróbka motywu głównego: t. 205 i 209 w ruchu zbieżnym, w t. 207 i 211 rozszerzonego do pełnego motywu chopinowskiego as-$f^1$, w alcie t. 209 wyprzedzonego zamiennikiem $e^1$-$ces^2$ (w pisowni błąd). Równoległe kwinty w sopranie i alcie t. 208 i 212, maskowane opóźnieniem zejścia w sopranie z $as^1$ na $g^1$.

Z d a n i e c (213—220). 8-takt. Tonacja C. Budowa: a-b.

Właściwa koda: w basie odcinka a fala stojąca 6-fazowa, zdobiona mordentem górnym na c. Zużytkowany motyw basu zdania głównego okresu A. W przejściu do następnika b interesuje skok dźwięku prowadzącego $h^1$ na $e^2$. Odcinek ten — kadencja plagalna o niezwykłej strukturze $S^{—7}$<-T+. Jest „chopinowski“ akord subdominantowy, zbudowany w analogii do dominantowego. Wyprzedzona tercja toniki, brzmiąc razem z $S^{—7}$ nadaje mu swoiste i typowo chopinowskie zabarwienie. Na ulubionej formie akordu w pozycji tercji kończy się ten Mazurek, jedno z najwspanialszych arcydzieł mazurkowych Chopina.

## 36

## MAZUREK a-moll op. 59 nr 1

Powstał po r. 1840, wydany w op. 59 w kwietniu 1846 u Friedlaendera w Berlinie, bez dedykacji [1]).

Taktów drukowanych i wykonywanych 130.

[1]) Karasowski II, 268, Leichtentritt II, 262, Huneker 271.

Układ formalny:

Część I:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (1— 12) | $A^1$: t. 12 | tonacja | a |
| (13— 24) | $B^1$: t. 12 | „ | E-Es-D do a |
| (25— 36) | $A^2$: t. 12 | „ | a |
| | t. 36 | | |

Część II:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (37— 56) | C : t. 20 | tonacja | A-E |
| (57— 78) | D : t. 22 | „ | e-G-e-H |
| | t. 78 | | |

Część III:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (79— 90) | $A^3$: t. 12 | tonacja | gis |
| (91—102) | $B^2$: t. 12 | „ | Dis(Es)-D do a |
| (103—114) | $A^4$: t. 12 | „ | a |
| | t. 114 | | |

Koda:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (115—130) | K : t. 16 | tonacja | a |
| | t. 130 | | |

Plan harmoniczny Mazurka przedstawia tego rodzaju bogactwo zboczeń i odchyleń od powszechnie stosowanego schematu trzyczęściowej formy w minorze, że wywołał słusznie i powszechnie podziw chopinografów i chopinologów dla jego „świeżości pomysłów i niemniejszego bogactwa treści od wcześniejszych" oraz stwierdzenie, że „w najwyższym wysubtelnieniu wszelakich czynników tworzywa muzycznego dobiegła kresu mazurkowa produkcja Chopina" [1]).

Najsłuszniej twierdzi Bronarski, że „środkowa część Mazurka zawiera najpiękniejsze współbrzmienia, jakie w ogóle można wydobyć z fortepianu" [2]). Dziwi zaś twierdzenie Wójcikówny, że „Mazurki a i As op. 59 przedstawiają się jako indywidualne zupełnie kompozycje, które z typowych zwrotów ornamentalnych skąpy tylko czynią użytek" [3]). Ornamentyka tego Mazurka, jak zobaczymy poniżej, może być materiałem dla pełnego studium ornamentu, jako głównego czynnika, organizującego melodie Chopina!

[1]) Jachimecki „Chopin", str. 59
[2]) Bronarski 445
[3]) Wójcikówna „Melodyka", 171

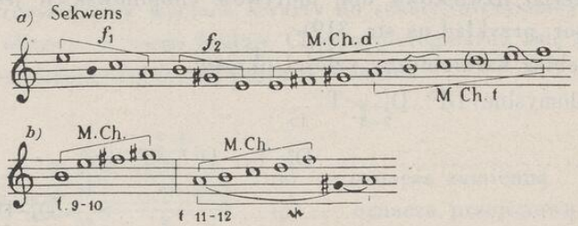


Część I (1—36)

Okres $A^1$ (1—12). 12-takt. Tonacja a. Budowa: a-a'-b.

Zdanie a. Melodyka tego zdania zawiera w jednogłosowym podaniu, bez akompaniamentu, aż do ostatniej ćwiartki 2-go taktu niepewność, co do harmonicznego znaczenia jej składników. Pojawiający się na $e^1$ akord $e^7$ rozstrzyga wprawdzie sprawę tonacji jako a, pozostaje jednak niepewność czy dźwięki $e^2$-$h^1$ będą traktowane jako D, zaś $c^2$-$a^1$ jako $T^-$, czy też cały t. 1 będzie pojmowany jako $T^-$, a wtedy $h^1$ będzie zamienną nieprzygotowaną do $c^2$. Sytuację wyjaśnia przez analogię wsteczną dopiero t. 5, zaś koryguje ją ostatecznie t. 25, z którego widzimy, że utwór zaczyna się $D_4^{6>}$, a $T^-$ występuje dopiero w t. 4. Mamy tu więc do czynienia z harmonicznym motywem $e^2$-$c^2$-$a^1$ (nie licząc zamiennej!), przesuniętym o kwartę w dół jako $h^1$-$gis^1$-$e^1$. Ale najciekawszą strukturę przynosi wzbiegająca fala powrotna, od $e^1$ do $e^2$ ($f^2$!). Jest to struktura zbudowana z 2 motywów chopinowskich, wychodzących z dominanty i toniki melodycznej tonacji. Są one skrzyżowane, a odcinek wspólny odgrywa znaczną rolę w tworzywie melodycznym innych okresów Mazurka.

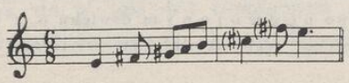
Obraz analityczny taki:




Nb. Motyw, wychodzący z toniki jest niepełny, w wycinku. z przestawionymi składnikami 5 i 6 (bez 4) [1]).

W t. 3 zwraca uwagę drobna imitacja w tenorze akordów akompaniamentu (fis-gis imituje $fis^1$-$gis^1$ sopranu), z której wynika osobli-

[1]) Rytmizując na 6 całą frazę otrzymamy formę minorową głównego tematu Ballady As (por. Mazurek 32); krzyżyki w nawiasach przywracają jego formę majorową:



wa postać akordu, nie mającego nic wspólnego z $D^9$, względnie nawet $D^{11}$. Są to utwory przejściowe [1]).

Alterowanie prymy $T^-$ t. 4 ułatwia przejście do C. W tej bowiem równoległej tonacji majorowej, pojawia się zdanie a, przeniesione o tercję wyżej [2]).

Zdanie a'. Oparte wyraźnie o $D^6_4$ w C z niewielką zmianą w harmonizacji, przebiega to zdanie symetrycznie, osiąga w t. 8 T, którą przekształca niespodziewanie w $S^{-6}_{1<}$, wstawioną do E. Nagłe wystąpienie tego silnie napiętego dysonansowego współbrzmienia staje się świetną kulminacją harmoniczną całego okresu [3]). Tym bardziej, że tryl podkreśla ten emocjonalnie szczytowy punkt melodii.

Zdanie b zachowuje plan harmoniczny zdań poprzednich. Jako zboczenie do E wspiera się o pełną kadencję w E. Melodyka przedstawia znowu motyw chopinowski w wycinku typowym od $h^1$ do $gis^2$. Typową także jest postać akordu chopinowskiego w t. 9. Przez rozwiązanie akordu $e^+$ na $a^7$, jako na wtrąconą D do $S^-$, powracamy do a. W melodyce występuje niedokładny sekwens motywu chopinowskiego o cały ton w dół (w zasięgu $a^1$-$f^2$) z takąż formą akordu chopinowskiego i końcówkowym mordentem dolnym.

Materiał dźwiękowy obu motywów chopinowskich jest podany wyżej (por. przykład na str. 319).

Przebieg harmoniczny całości okresu:

a: (domyślne) $D^6_4{>}..D^7_{4\,2-3}{-}T^-_{1>}..$

C: ..... $D^6_4{-}T_{VI}{-}D^7\,{}^{4-5}_{\cdot\cdot\,2-3}T{-}S^7_{3<}{}^{<}_{1<}$

E: ..... $S^{-6}_{1<}{-}D^6_4{-}D^{7\,-6}_{\quad 7}{-}T$

[1]) Bronarski (93) mówi wprawdzie to samo o strukturze harmonicznej pierwszego akordu t. 27 jako o przejściowej formie, ale uwaga ta odnosi się także i do t. 3.

[2]) Egert „Chopin" (33), mówi: „Bei der um eine Terz tiefer oder höher gelegten Wiederholung wird die tonale Bedeutung der parallelen Tonarten unterstrichen" (z. B. op. 59 nr 1, Takt 1—8).

[3]) Bronarski (422) tłumaczy trzeci akord t. 5 jako trójdźwięk toniki z zamienną sekstą, której rozwiązanie następuje w t. 6 w głosie górnym (a więc „altowe" $a^1$ tego akordu, jako zamienna seksta, rozwiązywać się ma w t. 6 na półnucie $g^1$ sopranu). Wydaje mi się to tłumaczenie niewłaściwe: mamy tu wyraźnie VI st. w C, o prawidłowo podwojonym dźwięku c, a więc tercji, dla podkreślenia tonicznego znaczenia tego akordu. To wystarcza, inne tłumaczenie jest sztuczne.



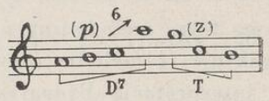
Okres B (13—24). 12-takt. Tonacja E, Es, D-a. Budowa: a-b (6—6).

Osobliwością harmonicznego planu okresu jest, że sekwens harmoniczny o wzorze $D^7$-T przeprowadzony przez 3 fazy w E, Es i D rozwiązuje $D^7$ trzeciej fazy w D-dur na $T^7$, po dwukrotnym łączeniu $D^7$ z $D^6_4$, a ową $T^7$ przekształca dalej w alterowaną S do a-moll, tak że w następniku okresu, niewątpliwie utrzymanym w D-dur, tonika nie pojawia się wcale!

Podany wyżej podział 12-taktu na dwie równe części po 6 taktów usprawiedliwiają dwa fakty: 1) sekwens harmoniczny o 3 fazach dwutaktowych, 2) pojawienie się w następniku układu izorytmicznego punktowanego i trioli (w końcówkach 3-taktów!). Ten drugi 6-takt okresu można znowu podzielić na dwa trójtakty, a to ze względu na: 1) „mocowanie" się pomiędzy $D^7$ i $D^6_4$ pierwszego trójtaktu, przekształcenia zaś $T^7$ drugiego, 2) charakterystyczny motyw melodyczny $fis^1$-$g^1$-$a^1$ z wstawionym przed $a^1$ zamiennikiem $Z^{\frown}_2$ do $a^1$.

Pomówmy teraz o niezwykłej melodyce okresu.

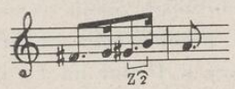
Jeżeli w tonicznym motywie chopinowskim głównego tematu okresu A rozszerzymy wycinek kwarty do seksty, otrzymamy motyw o zasięgu oktawy. Z niego buduje Chopin nieregularną falę powrotną — wzór melodycznego sekwensu o 3 fazach:




(z) — oznacza zamienną
(p) — oznacza przejściową

Ta melodyczna struktura, oparta o harmoniczny wzór D-T, przechodzi jako sekwens przez E, Es i D. Związanie fazy 1 z fazą 2 (E-Es) umożliwia enharmoniczna zamiana akordu $e^+$ na $fes^+$, a więc akord neapolitańskiej seksty w Es. Akord $es^+$ jest już gotową $S^n$ do D. Przejście od sekwensu do następnika podkreślone jest (t. 18—19) wystąpieniem $S^{-6}$. Tak bowiem należy traktować ostatni akord tego taktu: zamiennik $Z^{\frown}_2$ do $a^1$ ($gis^1$-$h^1$) rozpoczyna serię zamienników i zamiennych, zdobiących następnik okresu. Drugą jego ozdobą jest

wspomniany już izorytmiczny punktowany układ, będący rzadkością w mazurkach [1]). Mówiłem już także o motywie:



trzykrotnie powtórzonym w t. 22—24. Staje się on rodzajem ostinata, wspierającego przemiany harmoniczne tego także niezwykłego „pedału subdominantowego", poprzedzającego powrót do a. Z jaką subtelnością otacza go Chopin zamiennymi! W t. 22 poprzedza jego wystąpienie zamienna górna do fis$^1$ (g$^1$), w t. 23 — dolna (eis$^1$), wreszcie w t. 24 triola mordentowa (analogia i symetria z t. 21). Zapowiedź tego ostinata zawiera już końcówka poprzednika (t. 18). Przemiany harmoniczne następnika polegają na alterowaniu akordu d$^7$ (t. 22), który wydaje się, zwłaszcza wobec możliwości potraktowania początkowego akordu tego taktu jako $D_4^6$ w G, że jest D$^7$, i przekształceniu go w $S_{1<}^7$ do a. Dla pełnego obrazu wrośniętego w melodię zdobnictwa, wspomnieć trzeba o $Z_2^{\frown}$ do e$^1$ t. 19 oraz rozważyć t. 21. Jeżeli gis$^1$ jest autentyczne (w znanych mi wydaniach występuje wszędzie), to mamy tu formę akordu wielkiego septymowego, przechodzącą bezpośrednio w zwykłą (a$^{7<}$ w a$^7$). Gdyby było tu fis$^1$, to fala powrotna fis$^1$-g$^1$-a$^1$-e$^2$-d$^2$-g$^1$-fis$^1$ przedstawiałaby odmianę fali sekwensu z wychyleniem kwinty, nie seksty.

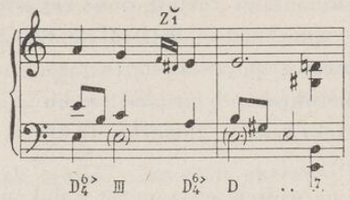
Z alterowanej więc $S_{1<}^7$ powracamy w t. 25 do okresu A. Wchodzimy w ten okres przez $D_4^{6>}$, a pierwsza fraza melodyczna przerzucona jest do tenoru. Sopran kontrapunktuje tę melodię oryginalnie i niezwykle. Nie mogę zgodzić się z interpretacją Bronarskiego [2]), że „harmonie, na pierwszy rzut oka, nie są jasne, wskutek użycia nut obcych: podstawą harmoniczną jest w nim (t. 25) przez cały czas akord a$^-$ w formie $^6_4$, tony g-f w sopranie są przejściowe, dis jest zamienno-wyprzedzające...", zgadzam się, że „w basie h jest zamienne". Nie licząc się z powtórzeniami dźwięków, wynikłych z powodu przeniknięcia do tego okresu punktowanego układu rytmicznego (do e$^1$ t. 26), mamy tu melodię a$^1$-g$^1$-f$^1$-dis$^1$-e$^1$, w której a, g i e są

[1]) Zawiera go, ale w formie mieszanej (pauzy i punkty) Mazurek 26 (por. analizę).

[2]) Bronarski 411



dźwiękami akordowymi, zaś f-dis zamiennikiem $Z_1^{\smile}$ do e$^1$. Układ więc harmoniczny jest taki:




Zamiennik przedłuża swe działanie aż do półnuty t. 26, skąd pochodzi i niejasność struktury harmonicznej. Jest tu więc niewątpliwie akord c$^+$, wstawiony jako ciekawe wychylenie pomiędzy dwoma wystąpieniami $D_4^{6>}$.

Interpretacja ta wiąże się także ze stwierdzeniem, że przeważnie, a więc i w tym Mazurku, Chopin nie powtarza okresów dosłownie. Niejasność pierwszej frazy okresu A wypowiada się rozmaicie (np. powtórzenie w gis-moll w t. 79 przynosi nowe harmoniczne ujęcie: wyraźną T$^-$ i $S_{1<}^-$ w miejsce $D_4^{6>}$!). Także wprowadzenie figuracji ósemkami w t. 28—29 podkreśla, że podobnie jak w t. 5 mamy tu $T_{VI}$, nie zaś $T_3^6$. Gdyby było odwrotnie, pojawiałyby się tutaj dwie seksty zamienne, a więc rozwiązywałyby się na dwie kwinty toniki, czyli powstawałyby równoległe prymy, czego tu wcale nie ma (por. przypis 3 do str. 318). Dalszy ciąg okresu A$^2$ dosłownie powtórzony.

Okres C (37—56). 20-takt. Tonacja A-E. Budowa: 4—16 (a-b-a'-c).

Wprowadzenie tego okresu w A nasuwa konieczność pewnego wstępnego rozważania.

Wśród 9 Mazurków w tonacjach minorowych, w których środkowe okresy są w jednoimiennych tonacjach majorowych, wprowadzenie tonacji majorowej po minorowej, a więc rozjaśnienie „barwy" dźwiękowej utworu, dokonywa się trojako:

1) tonika majorowa pojawia się już w końcówce poprzedzającego okresu w tonacji majorowej. Są to 3 Mazurki: 6, 13, 50 (wszystkie w a),

2) tonika majorowa pojawia się dopiero w okresie środkowym, następującym, ale jest przedzielona od toniki minorowej dominantą.

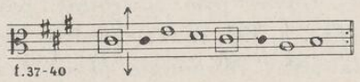
Tak jest w 4 Mazurkach: 26 (oddalenie od toniki minorowej jest znaczne, gdyż poprzedzający okres kończy się w tonacji równoległej, t. 15—18), 38 (dominanta w formie nonowej wielkiej przygotowuje zmianę fis na Fis — por. t. 44—45), 41 (t. 32—33), 51 (t. 40—44),

3) tonika majorowa pojawia się wprost w pierwszym takcie następującego okresu, bezpośrednio po tonice minorowej. Mamy taki fakt w Mazurku 45 (t. 33—34) i w rozpatrywanym 36.

W Mazurku 45 na wejście cis zamiast c dokonał Chopin pewnego jakby przygotowania tej niespodzianki, podając na trzeciej ćwiartce akord akompaniamentu niepełny, bez tercji. W wypadku Mazurka 36 mamy brak jakiegokolwiek bądź przygotowania. Co więcej, $c^1$ t. 36 wiąże niezrozumiały łuk z $cis^1$ t. 37. Byłbym za zbliżeniem per analogiam tego Mazurka a-moll do pozostałych w tejże tonacji i wprowadzeniem w t. 36 od razu $a^{+}$ [1]).

Okres rozpada się wyraźnie na wstępne 4-taktowe zdanie i foremny 16-takt.

To zdanie wstępne przedstawia wahadłowy motyw o 2 pełnych fazach, za każdym razem w innej harmonizacji. Oto wahadło:




Harmonizacja fazy 1: $T\text{-}S^{2-1}\text{-}T\text{-}S^{6}_{\cdot\cdot}$ w A

fazy 2:

A: T

fis: $III\text{–}D^{7}_{5}\text{–}T^{2-1}_{VI}\text{–}D_{3}\text{–}T\text{–}S^{7-8}_{3}$

A: $\ldots\ldots\ldots\ldots(D^{7}_{3})D\text{–}D^{6}_{4}$

Wahadło to jest jednym z najpiękniejszych, najbardziej ścisłych wahadeł, wśród melodycznych wahadeł Chopina [2]).

[1]) Nie rozporządzając w granicach dostępnych mi w tej chwili materiałów wiadomością co do istnienia lub nie rękopisu tego Mazurka, nie mogę niestety wyrazić żadnego definitywnego poglądu na tę sprawę, wysuwającą się z wyżej przeprowadzonych porównań.

[2]) Zdaje się, że Windakiewiczowa nie spostrzegła tego wahadła. Cytując bowiem (str. 18) pierwszy 4-takt Mazurka 19, jako wzór wahadłowy, dodaje w nawiasie: (również temat op. 59 nr 1). W związku z podaniem przez tę autorkę na

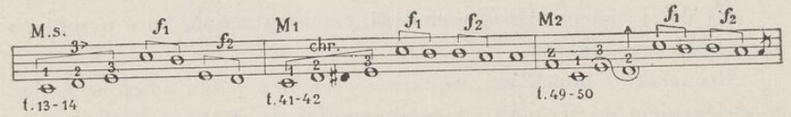


16-takt (41—56), to jedna z najmisterniejszych konstrukcji i struktur Chopina.

Z okresu A „dziedziczy" początek na $D^{6}_{4}$ i, co ważniejsze, rozwinięcia motywów chopinowskich. Polimelodyczne opracowanie i niepewności co do autentyczności tekstu, drukowanego w znanych mi wydaniach, zmuszają do ostrożnego wysnuwania wniosków. Pewne jest jednak, że:

1) podobnie jak motyw sekwensu okresu B wyrósł genetycznie z tonicznego chopinowskiego motywu okresu A, tak i motyw altu okresu C wyrasta z motywu tego sekwensu przez dalsze jego przemiany.

Oto ich obraz:




M. s. — oznacza motyw sekwensu okresu B

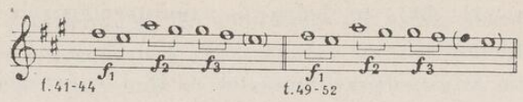
$f_1$, $f_2$ — fazy sekwensu melodycznego w samym motywie

(z) — zamienną.

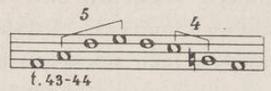
Widzimy, że $M_1$ rozwija się z M. s. przez chromatyzację początkowego toczka, $M_2$ otrzymuje na początku zamienną, przestawia składniki toczka i wyrzuca składnik drugi przerzutem oktawowym w górę.

Do tych altowych motywów przyłącza się w sopranie kontrapunktujący go motyw także pochodzenia z A. Buduje go skok kwarty (z t. 4 pochodny) oraz imitacja motywów sekundowych, czerpana w motywie altowym. Rozwija się 3-fazowo:

str. 15 okresu A, jako przykładu na „wzór chórowy o tercję w górę", czyli omawiając konstrukcję tego okresu z jego przeniesieniem 4-taktu z a do C, co niewątpliwie może być przykładem stosowania przez Chopina ludowych konstrukcji chórowych, Windakiewiczowa nie przypisuje mu niewątpliwie jednocześnie postaci wahadłowej i chórowej. Lecz trudno znowu omówione tu wahadło (t. 37—40) nazwać tematem Mazurka 36. Jest nim przecież okres A; jak widzimy, z niego rozwijają się struktury i konstrukcje innych okresów Mazurka i kody. Tkwi tu więc jakieś nieporozumienie lub przeoczenie.




Gdy w t. 43 przebiegają fazy sekundowego sekwensu motywu sopranu, alt podejmuje ich kontrapunktowanie nowym, skurczonym motywem powrotnej nieregularnej fali sekwensu z B. Oto jej piękna linia:




Wskutek zwężenia skoków interwałów zasięg fali zmniejszył się do septymy.

By dalej śledzić rozwój melodyki, trzeba pomówić tu o przebiegu harmoniki tego okresu.

Bronarski [1]) mówi, że „środkowa część ma jeden ustęp w A-dur ze zboczeniem do fis-moll i h-moll (powrót do A-dur w kole kwint: $cis^7$-$fis^7$-$h^7$-$e^7$), a z zakończeniem w tonacji dominanty". Rozumie tu prawdopodobnie omówione już zharmonizowanie 2 fazy wahadła w fis. Czy trzeba nazywać przebieg harmoniczny t. 44—45 zboczeniem? Mamy tu przekształcenia $a^+$ w $(D^7)II$, a ta $S_{II}$ podana jest w formie $h^{-6}_{-5}$. należy bowiem wyłączyć spod rozważań harmonicznych występujące zamienniki w obu głosach, górny i dolny. „Netto" harmoniczne jest:




W przykładzie dla jasności obrazu podano dźwięki akordowe jako półnuty, zaś zdobnicze jako ćwiartki. Ogonki dodano niezależnie od prawdziwych wartości rytmicznych w górę lub w dół dla wyróżnienia gołsów; (z) — zamienne, (p) — przetrzymane (opóźnienia).

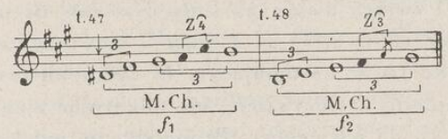
Ciekawy sekwens motywu melodycznego przedstawiają t. 47 i 48. Po niespodziewanym rozwiązaniu akordu chopinowskiego $fis^7_{6>-5}$ na $h^7$,

[1]) l. c. 311

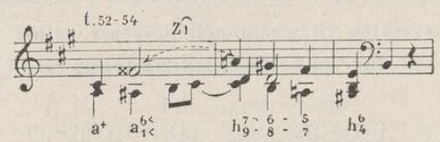


z $dis^2$ (t. 47) wychodzi motyw chopinowski (z wycinkami), zdobny Z, i sekwensowo pojawia się o tercję niżej (ponieważ w pierwszym wypadku zaczyna się od tercji akordu, w drugim do septymy, przeto i działanie jego jest inne). Inaczej, gdyby nie organizowało melodii t. 48 prawo sekwensu, nie powstałby zapewne zwrot melodyczny t. 49. Zbliżając się do powtórzenia motywu t. 41 kompozytor szukał drogi do $cis^1$. Motyw sekwensu oddalił go do $gis^1$; skok na $cis^1$ z dźwięku prowadzącego był niemożliwy. Stąd powstało usunięcie $gis^1$ z mocnej części taktu do poprzedniego taktu, poza linią znalazło się $a^1$ jako przednutka i powstał przestawiony zwrot początku t. 49!

Sekwens przyjął formę:

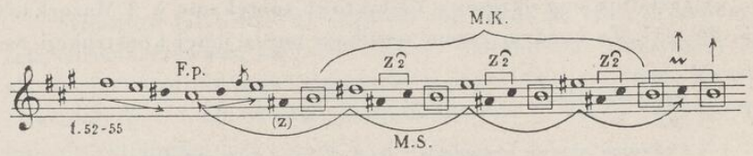



W t. 52 Chopin decyduje się na modulację do tonacji dominanty, by w tej tonacji snuć dalej (z „niespodzianką" zmiany na moll!). Zdawało by się, nic łatwiejszego. Chopin woli zawsze drogi trudniejsze, mniej znane. $T^6$ ulega alteracji, jako $S^{6<}_{1<}$ wprowadza na $D^7$-$D^6_4$, ale jak! Rozważmy ten przebieg naprzód czysto harmonicznie:




Mamy tu po $a^{6<}_{1<}$ bezpośrednio $h^9$ w formie niepełnej i przejściowe równoległe seksty, prowadzące do zwykłej formy $D^6_4$, z odrzuconą do basu prymą.

Na tym tle rozwija się taka struktura melodyczna:



dalej motyw kotwiczy (M. K.) o kotwicy $h^1$ i chromatyzowanych wychyleniach $dis^2$, $e^2$, $eis^2$, $cis^3$ (przerzut).

Widzimy tu przede wszystkim falę powrotną; faza wzbiegająca wraz z wychyleniami motywu kotwiczego — to znany nam motyw sekwensu z okresu B (M. S.). Rozwinięty i urozmaicony nie traci wyraźnych rysów swej genezy (dźwięki: $cis^2$-$dis^2$-($fis^2$)-$e^2$-$dis^2$-$e^2$-$eis^2$-$cis^3$). Od tego przerzutowego w mordencie górnym do $h^1$ dźwięku $cis^3$ opada mieszana — chromatyzowana z diatoniczną — gama z triolami, jako zjawisko wyprzedzające i wprowadzające struktury następującego okresu D. Zwrócić tu trzeba uwagę na uporczywość, z jaką powtarza się $Z_2^{\frown}$. Analogia z powtórzonym również trzykrotnie zwrotem okresu B (22—24) jest oczywista.

Bronarski [1]) zwraca uwagę na silny dysonans na początku t. 53, wynikły z zetknięcia się $ais^1$ i $a^1$, a także [2]) mówi, że „w t. 54 ton eis rozwiązuje się do fis w następującym $h^7$ tylko ideowo, gdyż akord ten jest niekompletny". Oczywiście, nie analizując zjawisk melodycznych, zwłaszcza co do ich genezy, Bronarski nie mógł prawdopodobnie zauważyć, że $eis^1$ wcale nie rozwiązuje się, lecz poprzez Z i kotwicę $h^1$ z m i e r z a do $cis^3$, nony akordu H, gdzie jest k o n i e c motywu, po którym wkracza na scenę utworu i n n y z u p e ł n i e element melodyczny, należący do następnego okresu!

Dodać także można, że inne, łagodniejsze wprawdzie dysonansowe zetknięcie pojawia się w t. 46 (septyma h i zamienna $his^1$).

Po tych wszystkich rozważaniach możemy całość harmonicznego przebiegu 16-taktu okresu C ująć, jak następuje (t. 41—56):

A: $D_4^{6\ 7}$.. $T_{6-5}^{2-1\ 5}$..<–S[3]..T–$(D^7)S_{II}$–$S_{II\,5}^{\ 6}$–$(D^7)D^7)D^7$–$T^{5}$<S–$VII^7$–T

E: .....S–

–$S_{1<}^{6}$<–$D^{\circ-7}$–$D_4^6$–$D^7$–T

O k r e s D (57—78). 22-takt. Tonacja h-G-h-H. Budowa: 16-2-4 (16: a-a′-a-a″).

Ukształtowania okresowe 22-taktowe spotykamy w 3 Mazurkach: 33, 36 i 37. Za każdym razem wynikają one z innej konstrukcji we-

[1]) Bronarski 429

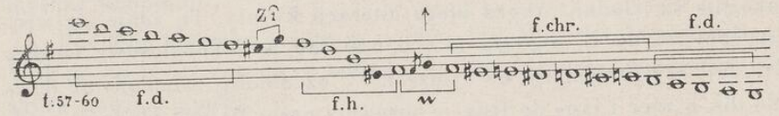
[2]) 394

[3]) Podwójne oktawy równoległe!: fis-$d^1$-$d^2$-$fis^2$ i e-$cis^1$-$cis^2$-$fis^2$.



wnętrznej: w Mazurku 33 — z zestawienia 12-taktu z 10-taktem, przy czym 12-takt wynika z układu faz sekwensów, zaś 10-takt z repetowania ostatniego 2-taktu foremnego 8-taktu. W Mazurku 37 wzmaga się zjawisko powtarzania ostatniego 2-taktu foremnego 16-taktu i okres ten rozrasta się w naturalny sposób do 20-taktu. Ostatni 2-takt jest jednogłosowym łącznikiem. Konstrukcja w Mazurku 36 przedstawia analogię do Mazurka 37, z tym, że rozwinięcie 16- do 18-taktu przez powtórzenie końcówki podobne jest do konstrukcji w Mazurku 33, ale łącznik zbliża się swą formą do Mazurka 37 (z tą jednak różnicą, że łącznik jest 4-taktem i rozpada się na dwa 2-takty o różnej strukturze).

Okres D przynosi, jako najoryginalniejszy element swej struktury, szeroką, opadającą falę melodyczną, umieszczoną w dolnym głosie, podobną do melodii Mazurka 50 (por. analizę). Struktura tych fal różni się od struktury fali Mazurka 50 tym, że jest: 1) mieszana, chromatyzowano-diatoniczno-harmoniczna, podczas gdy tamta jest czysto diatoniczna (ze zdobniczymi triolami mordentowymi), 2) przerzucana wspaniałymi przerzutami z dolnego głosu do górnego. Jeśli tedy sprowadzić ją do wspólnego „mianownika", to przedstawia się tak:




Oznaczenia: f. d. — fala diatoniczna
f. h. — fala harmoniczna
f. chr. — fala chromatyzowana

Gdyby nie przerzuty, fala miałaby zasięg od $e^3$ do e, a więc większy od fali Mazurka 50. Dwukrotny przerzut (z Fis na $fis^1$, skąd przerzucony jest mordent do $g^2$) rozszerza jej zasięg jeszcze o jeden stopień od Fis do $g^2$.

Struktura fal t. 61—64 oraz 65—68 różni się tym, że kończy je fala chromatyzowana, zaś t. 69—72 — diatoniczna. Towarzyszy tym zjawiskom rozdrobnienie rytmiczne i pojawienie się triol, kwartoli i kwintoli (por. t. 60, 64 i 68). Diatoniczne fale t. 72 i 74 wnoszą uspokojenie rytmiczne.

Struktura zdań jest na zmianę 4-głosowa i monodyczna, ale 4-głosy odgrywają jedynie rolę czynnika harmonizującego bez wybitniejszej struktury melodycznej. Bronarski pisze o t. 57 [1]): „można dopatrywać się, formalnie rzecz biorąc, następstwa $e^{-}$-$c^{+}$-$e^{-}$. A jednak cały takt opanowany jest przez samo $e^{-}$; c w sopranie jest tonem zamiennym oderwanym, który dopiero w następnym takcie znajduje rozwiązanie w tonie h, a w sopranie jest przejściowe, a bas ma szereg nut przejściowych. Podobnie i w takcie następnym mamy tylko jeden akord, $h^{-}$, z nutami obcymi". Zaciekawić może tu także rola sopranowego $g^{1}$ w t. 58. Jest to składnik $Z_1^{\smile}$ do $fis^{1}$, a więc dźwięku, na którym sopran przyjmuje od basu falę chromatyzowaną (id ipsum w t. 66).

Harmonizacja więc taka (t. 57—68):

h: $S^{-}$–$D_4^{6>}$–$D^{7}$–$T^{-}$–$S^{-}$ III–$S^{-}$–$D_4^{6>}$–$D^{7}$–$T^{-}$

G: ..... $T_{VI}$–$D_4^{6}$–$T_{VI}$–$D^{7}$–T

(3>)

Z d a n i e a'' (69—72) wprowadza nagle w t. 70 $D_4^6$ w H. Kończą się przerzucane fale, a w basie (t. 72 i 74) odpływają ostatnie fale diatoniczne. Pojawia się za to nowy motyw harmoniczny w sopranie — fala jednokierunkowa $h^{1}$-$dis^{2}$-$fis^{2}$-$h^{2}$, poprzedzana akordami chopinowskimi i podana dwugłosowo. To silnie podkreślone ustalanie się H, okazuje się złudne. Akord ulega alteracji kwinty. To zdaje się wróżyć powrót do E, a przez to i powrót do a. Jednogłosowy łącznik (t. 77—78) utrzymany na tymże $h^{5<}$, ozdobiony zamiennymi (cisis do dis, a więc i eisis do fisis — pisownia przez fis jest błędna!), podtrzymuje wywołane napięcia, które z nienacka wprowadzają cały okres $A^{3}$ w gis-moll! [2])

Repryza ta jest dokładną transpozycją z wyjątkiem pierwszego taktu (79): zamiast $D_4^{6>}$ pojawią się $T^{-}$ i $S^{-}{}_{1<}$. Wprowadzenie w t. 91 okresu $B^{2}$ nazywa Bronarski „zręcznym" [3]). Dominanta w gis stała

[1]) Bronarski 411

[2]) Bronarski (79) widzi w tej nieprawidłowości repryzy charakterystyczną cechę romantycznego stylu. Podaje analogię z Impromptu Fis (F zamiast Fis). Powiedziałbym, że jeszcze silniej działa niespodzianka wprowadzenia o półton niżej repryzy w t. 222 Ronda Koncertu e w Es (zamiast przygotowanego dominantowym pedałem na H powrotu tematu w E). Za to powrót w tym Rondzie tematu do E jest bezpośredni, podczas gdy w Mazurku 36 pośredniczy w tym powrocie cały okres $B^{2}$. Powrót tematu do Fis w Impromptu jest także nagły.

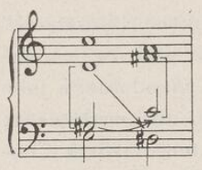
[3]) Bronarski 311



się tu gotową toniką wzoru harmonicznego sekwensu przy jej enharmonicznej zamianie z Dis na Es. Stracił na tym sekwens. Z 3-fazowego stał się 2-fazowym wobec powtórzenia dla równowagi konstrukcji formalnej pierwszej fazy.

Powtarzający się dosłownie o k r e s $A^{4}$ (103—114) przynosi jedynie niespodziankę w ostatnim takcie: połączenie $D_6^7$ z $S_{1<}^7$! Tak bowiem m u s i być interpretowany akord t. 114, ze względu na dalsze jego „losy" w kodzie. Można go pojmować także jako $(VII^{7>})D$ w a. Ale nie zmienia to nagromadzonych tu „błędów" w poprowadzeniu głosów, nad którymi musieli się zamartwiać liczni „nauczyciele" klasycznej harmonii.

Mamy tu połączenie, w którym widzimy:



1. skok dźwięku prowadzącego o zmniejszoną kwartę (gis na $c^{1}$),
2. ukośne brzmienie pomiędzy altem i basem,
3. następstwo pomiędzy tenorem i altem dwu „nieczystych" interwałów (kwarty zw. po kwincie zmn.).

Ale to połączenie — to jeden z piękniejszych harmonicznych pomysłów Chopina!

Podobne zjawisko mamy w t. 109—110 Mazurka 13 w tymże a. Wejście na tę alterowaną S odbywa się tam łagodnie, poprzedza ten akord bowiem tonika.

W ten niezwykły sposób wprowadzona zostaje

K o d a (115—130). 16-takt. Tonacja a. Budowa: a-a'-b-c.

Poprzednik przedstawia niewątpliwie wyjątkowy w swej harmonicznej strukturze 8-takt, oparty na jednym wyznaczniku funkcyjnym z jedną zmianą alteracyjną:

a: $S_{1<}^7$–$S^{-}{}_{1<}^{7}$

Motyw melodyczny, jak gdyby już tylko wizja, zaczerpnięta ze wspomnień o Mazurku — to złączenie w jedną całość motywu sekwensu okresu B i motywu altu początku okresu C. Motyw „rozwiał się" aż do decymy, a interwał kwarty charakterystyczny dla sopranu (por. t. 41—42) wydłużył się do kwinty zmn. i czystej.

Następnik kody „wspomina" główną frazę okresu A, a na zakończenie „wyrzuca", jakby w nieskończoność, jeszcze jedno „wspomnie-

nie", chromatyzowany motyw sekwensu. Ale to dopiero wspomnienie przedostatnie[1])... Z ostatnim oddechem ulatuje w nicość sekundowy motyw sekwensów sopranu okresu C, wrośnięty w zamiennik $Z\frac{2}{2}$ do $a^1$, sekunda $h^1$-$a^1$, przednutką wznoszącą się w górę, do oktawy $a^2$...

Jeśli zobrazować sobie przebieg napięć energetycznych Mazurka, statyczną jakby „równowagę" okresów A i ich zamkniętą w sobie obiektywną prawdę, niecierpliwość i niepokój okresów B, „gąszcz" napięć okresu C, następujący po matematycznym wahadle wstępu, przelewające się fale melodii okresu D, aż wreszcie — po powtórnym przeglądzie tych układów równowagi i jej zakłóceń — odchodzącą w niepamięć śmierci ostatnią wizję życia z przelotnymi już tylko okruchami wspomnień — cóż można powiedzieć na zakończenie?

Jakiekolwiek bądź arytmetyczne, konkretne „ilustracje" programowców wobec tych algebraicznych wzorów energetycznych na „życie samo" muszą być zawsze nieudolne, a jako takie i... zbędne! Nie zastąpią one nigdy, ani nie wytłumaczą piękna, zawartego w tego rodzaju arcydziełach jak i ten Mazurek Chopina...

## 37

## MAZUREK As op. 59 nr 2

Taktów drukowanych i wykonywanych 111.
Układ formalny:

Część I:

(1—44) $A^{1,2}$: t. 44 tonacja As-c
t. 44

[1]) Prócz wszystkich innych strukturalno-konstrukcyjnych cech stylu Chopina, którymi przepojony jest ten Mazurek, nasuwa się i pewna reminiscencja motywu chromatyzowanego z początku Walca Des op. 70 nr 3. Może to właśnie jest wspomnienie „wspomnienia", którego wyrazem jest podobno ten Walc, utworzony przez Chopina pod datą 3 października 1829 r., a którego inspiratorką miała być Konstancja Gładkowska?



Część II:

(45—68) B : t. 24 tonacja As-f-As
t. 68

Część III:

(69—80) $A^3$ : t. 12 tonacja As
(81—88) P : t. 8 sekwens As-As
(89—111) K : t. 23 tonacja As
razem t. 111

W literaturze chopinologicznej ustalił się pogląd, że ten Mazurek zawiera najciekawsze wzory techniki kompozytorskiej Chopina w konstruowaniu mistrzowskich sekwensów oraz, że geneza ich tkwi nie tylko w odkryciu przez Chopina nowych harmonicznych struktur, ale i w stosowaniu w ich użyciu wykrytych przez niego nowych efektów barwy instrumentu. Leichtentritt wyraża pewien pesymizm[1]) co do możliwości zadowalającego wytłumaczenia wszystkich szczegółów struktury tych genialnych sekwensów Chopina, Bronarski[2]) podaje kilka interpretacji najbardziej trudnego do wyjaśnienia sekwensu tego Mazurka (t. 81—88). Dowodzi to, że dalsza, a ustawiczna praca badawcza będzie mogła dopiero w przyszłości podsumować, zestawić i zredagować wszystkie osobliwości stylu Fryderyka Chopina!

W podanych poniżej analizach sekwensów stosuję dwie metody analityczne: harmoniczną i melodyczną. Być może, że z ich zestawienia obraz sekwensu wypadnie plastyczniej i jaśniej.

Część I

Okres $A^1$ (1—22). 22-takt. Tonacja As-c. Budowa: a(12)-a'(2)--b(6)-c(2).

Jakie względy kierowały Leichtentrittem[3]) przy podziale w jego układzie formalnym tego 22-taktu na 2 odcinki: 8 + 14, nie dowiadujemy się z tekstu; analityk ten przeważnie nie dowodzi swych układów. W dalszym tekście autor wyraża nawet wahanie co do ustalo-

[1]) Leichtentritt (l. c. 266) pisze: „Die musikalische Theorie ist bisher dem Kunstmittel der Sequenz durchaus nicht gerecht geworden. Bei Bach, Chopin und Wagner müsste man sich über die Möglichkeiten der Sequenz belehren".

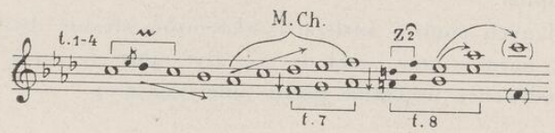
[2]) Bronarski l. c. 186

[3]) l. c. 264

nego już podziału, proponując właściwie („eigentlich") układ 16 + 6 i dodaje, że to wydłużenie foremnego 16-taktu o 6 taktów jest łatwo dostrzegalne [1]).

Owym 6-taktem, wydłużającym okres ale nie od końca, lecz wewnątrz następnika okresu 22-taktowego, są takty 15—20 i o nim pomówimy poniżej. Pierwsze 12-taktowe zdanie Mazurka jest zamkniętą w sobie całością, o konstrukcji m-n-m, a więc 3-częściowej, zbudowane symetrycznie, o formule harmonicznej T-D-T. Dwa modulujące łącznikowe 2-takty (13—14 i 21—22), jeden z As do c, drugi z c do As, ujmują, jak w klamry, ten 6-takt (15—20). Powtórzenie tej samej konstrukcji w całości, w t. 23—44, ze zmianą jedynie w końcówce (z powodów wstępowania nowego okresu B z odmiennym planem harmonicznym) oraz zachowanie tejże konstrukcji dla repryzy okresu $A^3$ (69—80) — dowodzą słuszności takiego podziału.

Zdanie a (1—12). Melodykę rozbudowuje tu rozszerzony do oktawy lub decymy toniczny motyw chopinowski. Układa się on w nieregularną 4-taktową falę powrotną, zdobioną mordentem i zamiennikiem; najciekawszym zjawiskiem jest tu „opadanie" cząstkowych motywów 1-taktowych o sekstę lub kwartę.

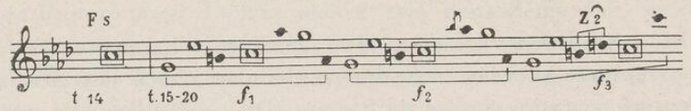



Widzimy, że cząstkowy motyw t. 3 opada w t. 7 o sekstę, motyw t. 4 w t. 8 o kwartę. „Opadom" tym towarzyszą oczywiście zmiany w harmonizacji. Zdanie zyskuje przez nie na zwartości i jednolitości. Jako poprzednik całego okresu zawiera w sobie te elementy podstawowe, z których rozwija się dalej okres i Mazurek. Następnik więc przejmuje i powtarza w 2-takcie a główną frazę poprzednika oraz, inaczej ją harmonizując, moduluje do c.

[1]) pisze (tamże): „Eigentlich eine Doppelperiode von 2×16 Takten, jede Periode durch eine leicht kenntliche Verlängerung vor dem Schluss um sechs Takte gedehnt".

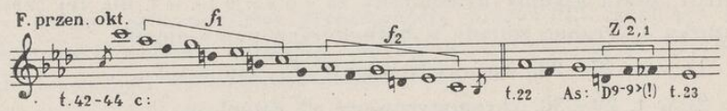


Zdanie b (15—20). Na $c^2$, jako na centrum (zwykłe u Chopina uprzywilejowywanie tercji tonacji), rozwija się motyw wahadłowy. Ponieważ zawiera trzy powtarzające się fazy, przeto nazwać go należy falą stojącą [1]).




Wychylenia sięgają tercji i kwinty w górę oraz kwarty w dół. Struktura jego jest bardziej skomplikowana w porównaniu z wahadłem Mazurka 18 (por. analizę). Przybywa tu bowiem wychylenie o tercję. Graniczne wychylenia i samo centrum zdobią zamienne (względnie Z).

Zdanie c (21—22). Łącznik ten należy rozpatrzyć łącznie z łącznikiem w powtórzeniu okresu (43—44). Słusznie opiera go Bronarski całkowicie na akordzie $c^-$ i proponuje na ostatniej części t. 22 wstawić akord $es^7$. [2]) Rozważmy melodyczną strukturę łącznika: zacznijmy od drugiej jego formy. Nie nastręcza ona żadnych trudności; jest to oktawowa fala przenośna o wzorze as-g-es-c, przebiegająca tu w 2 fazach, a każdy z jej składników ozdobiony jest dolną zamienną, z wyjątkiem ostatniego $c^1$, wchodzącego na przednutkę b (akord $b^-$-$S_{II}$ w As, $S^6$ powstaje dopiero z uderzeniem sekundy as-b!). Natomiast w łączniku tym w pierwszej formie wprowadzenie proponowanego przez Bronarskiego akordu $es^7$ na trzeciej części t. 22 powoduje zgodną z przebiegiem fali konieczność traktowania błędnie zapisanego ostatniego dźwięku fali nie jako $e^1$, lecz jako $fes^1$. Takie




[1]) W myśl określenia, podanego w przedmowie do pracy niniejszej, falą stojącą nazywam przynajmniej 3-krotne powtórzenie nie tylko pewnej figuracyjnej struktury, ale i jakiegokolwiek układu melodycznego, nabierającego w przebiegu utworu dzięki tym powtórzeniom wyjątkowego znaczenia, skupiającego całą uwagę słuchacza.

[2]) l. c. 373

traktowanie znajduje jeszcze inne uzasadnienie, prócz harmonicznego: złożony zamiennik $Z^{\frown}_{2,1}$ opisuje es, z którego w t. 8 Chopin przez przerzut na $f^1$ przechodzi do $es^1$ na tle D. A więc mamy tu przejście przez 9-9> do 8(1), skąd melodia przechodzi „wycinkiem" chopinowskim do $c^2$.

Bronarski zwraca uwagę na dwa szczegóły w harmonicznym planie i strukturze akordów tego okresu. Jednym z nich jest zbaczanie od razu na początku utworu do S przez $(D^7)$ i zakończenie w tonacji górnej medianty [1]); drugim — subtelność w kształtowaniu akordów akompaniamentu, wyrażająca się w unikaniu w akordzie dźwięków melodii, harmonizowanych tym akordem. Widać to istotnie w strukturze akordów t. 2, 6 itd. Nie potwierdza tego twierdzenia w całej rozciągłości akord toniki w t. 9, gdzie tercja $c^2$ w melodii powtórzona jest w akordzie.

Przebieg harmonizacji okresu będzie więc taki:

As: $T-(D^7)S-S-T-T^{5}_{..}<T_{VI}..^{7}(D^7)D-D^{7}_{4-3}..^{9}-T-T_{VI}-(D^7)S-S-T-$
$-(D^7)T_{VI}-T^{6}_{VI}$
5

c:....$S^{-6}-D^{6}_{4}>..^{7}T^{-}-S^{-7}-D^{6}_{4}>..^{7}T^{-}-S^{-7}-D^{6}_{4}>..^{7}T^{-}...D^{9-9>}_{7}$ w As

Należy zwrócić także uwagę na to, skąd powstało rozszerzenie końcówki zdania w t. 12 do $c^3$. Ponieważ zdanie to nie k o ń c z y okresu, zaś $c^2$ s t a j e się centrum ruchu wahadłowego, Chopin podkreślił przez to jednocześnie te dwa fakty: konstrukcyjny i strukturalno-melodyczny.

Powtórzenie okresu A (23—44) przynosi jedynie zgęszczenie akordów akompaniamentu i podwojenie melodii w sekstach lub tercjach. Towarzyszy mu silne napięcie czynnika dynamicznego. Leichtentritt uważa czynnik dynamiczny za r o z w o j o w y dla tej części Mazurka [2]). Drobne zmiany w harmonizacji pojawiają się:

1) w t. 27—28, wprowadzenie $(D^7)T_{VI}$ zamiast $T_{5<}$ ,

2) w t. 29—30, chromatyzowany alt dwugłosu.

[1]) l. c. 301, 311.

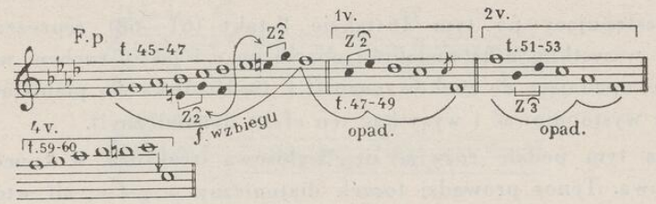
[2]) l. c. 264: „Entwicklung des ersten Themas im Sinne der Klangsteigerung. Viermal erscheint es. vom piano bis zum fortissimi abgestuft". Widzimy, że czynnik dynamiczny nie pojawił się tu w roli „konstruktora" z wyjątkiem ogólnej formuły dynamicznej tej części: p(dolce)-cres.-f-cresc.-ff. Brak tu działań dynamiki, organizujących formę, jak np. echo, kontrasty.



O k r e s B (45—68). 24-takt. Tonacja As-f. Budowa: 16-8 (a-a′-a-a″) — (a-a′).

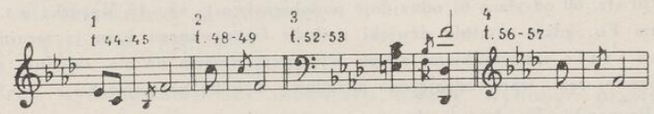
Melodyka tego okresu przynosi zestawienie stosunkowo rzadkiego w mazurkach szerokiego motywu diatonicznego z harmonicznym, w zasięgu oktawy. Tworzą one w tym zestawieniu falę powrotną, w której części diatonicznej, wzbiegającej przeciwstawia się część harmoniczna, opadająca nierównymi skokami. W 4-krotnym powtórzeniu tych jednakowo budowanych fal melodycznych w 4-ej, szerzej rozwiniętej fazie fali wzbiegającej n i e p r z e c i w s t a w i a się już fala opadająca, a melodia opada przerzutem wprost o oktawę. Formą swą fala należy do naturalnego minoru f, harmonizacja ujmuje ją w As, przez co otrzymuje ona osobliwy wdzięk „harmoniczny". Elementami zdobniczymi są zamienniki. Wyjątkowo uroczy pomysł przedstawia przy monodycznym ujęciu całej melodii nagłe „wtrącenie się" altu, jakby podsuwającego sopranowi myśl ozdobienia szczytu fali, dźwięku $f^2$, — $Z^{\frown}_{2}$ ! Jest to szczegół tej konstrukcji o niezmiernej piękności.

Oto przebieg melodii:




3 v. w t. 55—57 różni się od 1 v. tylko przednutką i powtórzeniem $es^2$.

Interesujące zjawisko przedstawiają przednutki, zdobiące początkowe $f^1$ melodii. Występują one 4-krotnie (t. 44, 49, 53, 57). Rola ich jest różna i wymaga omówienia:




Są to kwinta dolna i górna. Znaczenie ich jest albo r y t m i c z n e (przykład 2 i 4), gdzie dopomagają jedynie melodii do

skoku o kwintę w dół lub melodyczne (przykład 1 i 3), gdzie są składnikami akordowymi, nieodzownymi dla danego przebiegu harmonicznego. W wypadku więc 1. przy przejściu akordu c⁻ w b⁻ przednutka b jest koniecznym składnikiem tego akordu, bez którego wynikałaby dwuznaczność harmoniczna decymy des-f¹; w wypadku 3. przednutka otrzymuje drugą przednutkę f, której konieczność wystąpienia powoduje ruch basu: alterowana kwinta toniki e wymaga właśnie rozwiązania na to f. Obie więc przednutki razem z des basu i f¹ sopranu wypełniają akord $S^6$, od którego zaczyna się dalszy przebieg harmoniczny [1]).

W harmonizację tego okresu wprowadza Chopin nowy, oryginalny, przepiękny efekt brzmieniowo-kolorystyczny, powtarzanie sekundy as-b na tle akordu des⁶. Ponieważ w całym okresie jest jedno tylko wychylenie altu z dźwięku b (t. 51—52), przeto b brzmi przez taktów 12 (45—50 i 53—58), a sekunda powtarza się 16 razy. Wytwarza się stabilizacja tego dysonansu, jako „plamy barwnej" niezależnej od przebiegu melodii i zmian harmonicznych, niezmiernie zresztą subtelnych i wahających się pomiędzy $S^6$ i $S_{II}^7$, co brzmieniowo tworzy identicum!

Następujący po tym 16-takcie 8-takt (61—68) reprezentuje przede wszystkim nutę pedałową opartą na c i jakby ruchem wahadłowym opadającą do znakowanego ff C (wskazówka dla pianistów — dobrze wystopniować i wyzyskać ten efekt dynamiczny!).

Na tym pedale rozwija się 3-głosowa struktura, w końcówce 4-głosowa. Tenor prowadzi toczek diatoniczny as-g-f-e, alt wtóruje mu w sekstach (f¹-es¹-des¹-c¹) [2]).

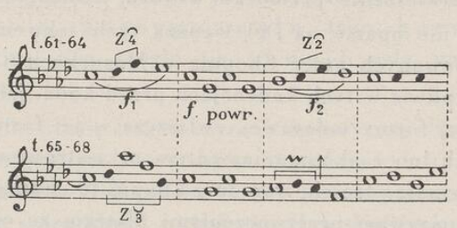
Wobec tego ruchu głosów wykonawca powinien wydobyć to c¹ i e w t. 64 w akordzie akompaniamentu (najwygodniej przerzucić e¹ do prawej ręki!). Przy powtórzeniu 4-taktu, as i f otrzymują mordenty,

[1]) Bronarski w recenzji z „Melodyki" Wójcikówny (Kwartalnik Muzyczny, IX r. 1930 str. 60 odsyłacz 6) odnajduje podobieństwo t. 44—45 Mazurka z t. 8—9 Preludium Fis, gdzie ostatnie dźwięki melodii figurowanego basu (z wrośniętym w nią na stałe zamiennikiem) ais-gis wymagają wejścia na ais, składnik arpeggianda prawej ręki, wprowadzającego akordową melodię prawej ręki.

[2]) Bronarski (75) słusznie tłumaczy wystąpienie w t. 62 i 66 minorowej dominanty w f względami melodycznymi. Przejście przez e¹ zamiast es¹ byłoby tu istotnym „hiatus"!



altowe f¹ zamiennik $Z_2^{\frown}$ (wydobyć — pojawia się jako wspomnienie z okresu 16-taktu B!), a des — zamienną es. Utwory więc dwugłosowe lewej ręki w tych taktach są ornamentalne. Wreszcie struktura melodyczna sopranu przynosi oryginalne uzupełnienia struktur dolnych głosów. Czynnikiem organizującym tę kapryśną melodię jest sekwens całotonowy w dół motywu zamiennikowego (t. 61 i 63), którego fazy są przedzielone powrotnymi falowaniami składników akordu $D_4^{6>}$ (wzgl. powtarzaniem c²). Jeszcze ciekawiej kształtuje się melodia w powtórzeniu. Zwrot melodyczny t. 65 jest oparty o $D_4^{6>}$ ze względu na symetrię obu 4-taktów, a więc as² i f² są składnikami tego akordu i przedzielają składniki $Z_3^{\smile}$ od c². W t. 67, gdzie kończy się powtórzenie dosłowne (harmoniczne) 4-taktu, a powstaje kadencja do f (jak gdyby rozmyślnie, by niespodzianka powrotu w t. 68 do As była tym większa!), występuje mordent przerzutowy do as² (odwrotnie — „występy" as² w tym takcie i 65 zdają się już wskazywać na tę niespodziankę!), a melodia opada do f¹. Takt 68 poświęcony jest całkowicie tej modulacji. Omawiam ją niżej.




modulacja do As

Przebieg harmoniczny całego okresu jest następujący:

As: $S^6 \ldots S_{II}^7 – S^6 – D_{4-3}^7 – T – T_{5<} – S^6 \ldots S_{II}^7 – S^6 – S_{II}^{6\ 1<}$

f: $\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots (D^7)D – D_4^{6>} – D^- – S^- –$
$\qquad\qquad\qquad

Część III

Okres $A^3$ (69—80). 12-takt. Tonacja As. Budowa: a-a'-a.

Repryza okresu A nie wnosi zmian konstrukcyjnych. Powstają zmiany strukturalne. Zdanie a, utrzymane 3-głosowo, zawiera melodię w dolnym, tenorowym głosie; w końcówce przyłącza się bas. Motyw rytmiczny ulega punktowaniu ósemek. Pojawia się mordent górny na początku nieparzystych taktów. Znika zamiennik, zastępuje go mordent dolny. Zdanie a' zatrzymuje $Z_2^7$ w t. 76. Wskutek pojawienia się w górnych głosach i septymy dominanty, występuje silne, dysonansowe zetknięcie es-a-$des^1$-$fis^1$. Przyłączenie uzupełniających akordowych dźwięków w basie w t. 74 powoduje, że melodia przechodzi realnie do środkowego głosu, wymaga więc uplastycznienia w wykonaniu. Zdanie a'', kontrastowe dynamicznie (ff), otrzymuje strukturę znów monodyczną, a masywne akordy akompaniamentu i podwojenie melodii w sekstach i tercjach, tworzą potężne gradacje. Gwałtownym sf okres zawiesza się na $c^3$, podpartym szerokim arpeggiem. Basowe As tworzy per analogiam typowe dla konstrukcji klasycznej zawieszenie przebiegu utworu, tym różne jednak od klasycznego, że nie oparte na $D_4^6$! Geneza tych sekwensowych „kadencji", konstruowanych przez Chopina w Mazurkach 32, 33, 35, 38 i 37 tkwi niewątpliwie w tych kadencjach przed kodą, jakie były zwyczajem klasycznej formy sonatowej, zwłaszcza w jej formach koncertowych, solowych lub z akompaniamentem orkiestrowym. Jakże jednak własną, oryginalną treścią wypełnia Chopin te „kadencje"!

Te okresy nazywam przetworzeniami dlatego, że czerpią z materiału melodyczno-rytmicznego okresów głównych utworu.

Okres P (81—88). 8-takt. Tonacja As . . . As. Sekwensy. Budowa: a-b.

Przy okazji analizy harmonicznej tego okresu mówi Bronarski[1]): „Cała partia ta jest po mistrzowsku wycyzelowaną i brzmi bardzo pięknie. Można wszakże mieć wątpliwości, czy nie jest ona nieco zbyt wyszukaną, w porównaniu z resztą utworu, którego harmonie poruszają się w skromnym kole. Stylowo jest tu, moim zdaniem, pewien rozdźwięk, brak jednolitości. Nadto, ciągłe powtarzanie tego samego rytmu przez siedem taktów działa tu nużąco..."

Będę bronić tej kadencji! Wydaje mi się, że skoro:

[1]) l. c. 187



1) szybkość zmian harmonicznych, jakie występują w tym okresie, nie jest większa od ich szybkości w analogicznych sekwensach np. Mazurków 32, 19 lub 49 (tylko w Mazurku 37 większa jest o jednostkę rytmiczną — mamy bowiem na 1 takt 4 zmiany harmonii, w innych mazurkach przeważnie 3 zmiany),

2) układ rytmiczny 2 ósemki — 2 ćwiartki nie znużył w poprzednich okresach, gdyż pojawia się tam jako układ cząstkowy, przeciwstawiany układom punktowanym,

3) istnieją znacznie dłuższe izorytmiczne układy oparte na wymienionym układzie, np. 16 taktów tego układu w Mazurku 32 (t. 45—60), — to trudno zarzucać tu Chopinowi zbytnie wyszukanie i brak jednolitości.

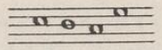
Rozumiem rzecz tak, że tego rodzaju wstawki, pochodzenia kadencyjnego, a raczej „cadenzowego" mają w swej idei swobodę odejścia poza podstawową konstrukcję utworu; tak jest z kadencjami Koncertów e i f, Preludium op. 45, Etiudy E itd. Dla mnie izorytmiczność układu tego sekwensu jest koniecznością z uwagi na to, aby możliwie jak najmniej innych czynników struktury przeszkadzało w percypowaniu tego harmonicznego zjawiska, a na nim mogła się skupić cała uwaga słuchacza... i wykonawcy.

Na drugim planie stoi tu czynnik melodyczny. Skupia się on w sekwensie melodycznym poprzednika i opadającej chromatycznej gamie następnika. Podkreślam tu zastosowaną nazwę, gdyż zachodzi tu to właśnie szczególne i wyjątkowe zjawisko, że każdy dźwięk tej gamy ma inny wyznacznik harmoniczny, a więc w tym, jedynym w takiej rozciągłości u Chopina zharmonizowaniu gamy chromatycznej, tkwi jakaś już zapowiedź przyszłości i przeczucie geniusza! Dynamiczna formuła okresu z kulminacją w początku poprzednika przedstawia warunki dla plastycznego przeprowadzenia przez wykonawcę opadu gamy chromatycznej i jej czarownej harmonizacji. Dokonać może tego, rzecz jasna, tylko „rasowy" chopinista-poeta.

Po tej apologii przejdźmy do konkretnej analizy sekwensu.

Okres składa się z dwu części, w każdej z nich przebiega sekwens o innym wzorze.

Sekwens I (81—84). Wzór harmoniczny zasadniczy $V^7$-I-VI. Faz trzy. Przebieg sekwensu całotonowy w górę. Tonacje Des-Es-F.

Wzór melodyczny sopranu:  ; wzór wstępuje na trzeciej ćwiartce jednego, a kończy się na drugiej ćwiartce następnego taktu.

Przegląd faz:

$f_1$. Des: $D^7_{5-5>}$–T–$(VII^{7>}_{5})T_{VI}$–$T_{VI}$

$f_2$. Es: $D^7_3$–T–$(VII^{7>}_5)T_{VI}$–$T_{VI}$

$f_3$. F: $D^7_3$–$D^7_{1<}$ czyli $(VII^{7>})T_{VI}$–$T_{VI}$–$(VII^{7>})T_{VI}$–$T^{3!}_{VI}$ (czyli alterowany VI!)

Jak widzimy, w fazie 3 pojawia się jako odstępstwo od wzoru durowa forma $T_{VI}$. Wystąpienie tej formy o tyle dziwi, że ulega ona zaraz alteracji wstecz. Zdziwienie znika, gdy uświadomimy sobie, że rozpoczyna się nowy sekwens.

Sekwens II (84—87). Wzór harmoniczny zasadniczy: $D\text{-}T\text{-}S^7\text{-}S^{6\leq}_{1<}$. Przebieg sekwensu wielkimi tercjami w dół. Wzór melodyczny sopranu — toczek chromatyzowany. Wzór wstępuje na trzeciej ćwiartce, kończy się na drugiej ćwiartce następnego taktu.

Przegląd faz:

$f_1$. E: $D^7_{5>}$ –T–$S^7$–$S^{6\leq}_{1<}$
$\quad\quad\quad 2>-1$

$f_2$. C: $D^7_{3}$ –T–$S^7$–$S^6_{1<}$
$\quad\quad\quad 9>-8$

$f_3$. As: $D_{VII}{}^{7>}$–$T_{5<}$ –$S^7$–$S^6_{1<}$

Po wyczerpaniu 3 faz pojawia się niezależna od sekwensu kadencja w As. Składa się na nią:

As: $(VII^{7>})S^-$–$S_n$–$S^{-6\leq}_{1<}$–$D^6_4$–$D^{9-7}$–T.

Widzimy, że najspokojniejszą fazą jest $f_2$. Wprowadzone w innych fazach zmiany dają się najprościej wyszukać i zrozumieć w porównaniu do tej fazy.

Koda (89—111). 23(24?)-takt. Tonacja As. Budowa: 12-11(12).

Rozpada się na dwie prawie równe części. W podstawowej konstrukcji są one równe, gdyż brak wprawdzie fermaty w t. 109 na pauzach, lecz w wykonaniu nastąpi prawie zawsze przetrzymanie tej pauzy dłużej, a końcowe akordy (identyczne z zakończeniem Mazurka 35) uzupełniają tylko ten 10-takt do 12-taktu.



Budowa poprzednika kody: a-a′-a″. Struktura monodyczna. Plan harmoniczny zaczerpnięty z A, charakterystyczne wejście w kodę przez T-$(D^7)$S-S. Pedałowa toniczna nuta obejmuje zdania a i a′ (do końcówki), w zdaniu a″ opadający chromatyzowany ruch basu pochodzi z głównego motywu kody (Es-D-Des(des)-B-As). Koda jest wariantem okresu A, zachowuje jego główny motyw rytmiczny. Harmoniczna jej treść — to przeciwstawianie 3 głównych funkcji: T, T⁻, S, S⁻ postaciom $D^9$ i $D^{9>}$.

Powstają tu następujące 3 układy:

Zdanie a: T–$(D^7)$S–S–$T^{3!}_{III}$–$D^9$
a′: T–$(D^7)$S–$S^{-6}$–$T^-$–$D^{9>}$
a″: T–$D^7$ $^{6>}_{7<}$ .. $D_{VII}$–$D^{9>}$–$D^7$–T
$\quad\quad\quad

stawą struktury okresów B Mazurka 33. Kapryśna linia przebiegu melodii składa się w pierwszym 4-takcie z figuracji akordu as+ zamiennymi i przejściowymi, w drugim z chromatyzowanej gamy, przerywanej zamiennikami $Z_1^{\smile}$ (t. 105) do $c^2$ i $Z_2^{\frown}$ do $f^1$ (t. 107); do niej przyłącza się druga w dolnym głosie. W t. 107 powraca figuracja harmoniczna i Mazurek kończy kadencja plagalna S-S⁻-T. Przełęcz tej fali podkreśla apodżiatura ($2^<$-3) w akordzie tonicznym (t. 104).

## 38

## MAZUREK fis-moll op. 59 nr 3 [1])

Taktów drukowanych i wykonywanych 154.

Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja | fis-A |
| (17—24) | B : | t. 8 | „ | A |
| (25—44) | $A^2$: | t. 20 | „ | fis-Fis |
| | | t. 44 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (45—64) | C : | t. 20 | tonacja | Fis |
| (65—74) | $D^1$: | t. 10 | sekwens | Fis-Fis |
| (75—88) | $D^2$: | t. 14 | sekwens | Fis-fis |
| (89—96) | E : | t. 8 | sekwens | fis-fis |
| | | t. 96 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (97—114) | $A^3$: | t. 18 | tonacja | fis |
| (115—134) | P : | t. 20 | sekwens | fis-Fis |
| (135—146) | $D^3$: | t. 12 | tonacja | Fis |
| | | t. 146 | | |

[1]) Według notatki Bronarskiego (l. c. 10) w Bibliotece Petersa w Lipsku znajduje się autograf tego Mazurka, notowanego w g-moll („Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", 1894).



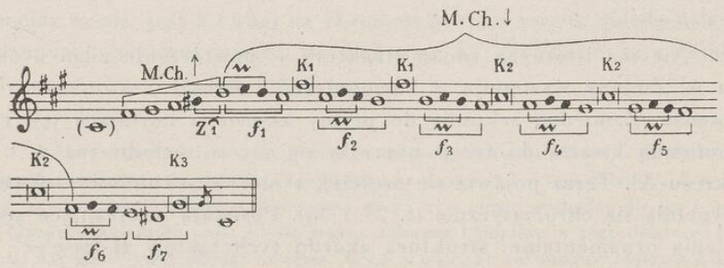
Koda:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (147—154) | K : | t. 8 | |
| | razem | t. 154 | |

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja fis-A. Budowa: a-a′-a-a′.

Motyw chopinowski toniczny z wycinkiem tercjowym w górę, w pełnym zaś przebiegu w dół, jest podstawą struktury melodycznej poprzednika okresu. Takie postawienie sprawy dziwić może z uwagi na wystąpienie charakterystycznej sekundy zw. $a^1$-$his^1$, włączać ją do zasadniczej struktury melodycznej, mówić więc o kwarcie zw. (lidyjskiej) itp.[1]) było by to słuszne, gdyby po $his^1$ następowało bezpośrednio $cis^2$. Ale tak nie jest. Triola mordentowa na $d^2$ i $his^1$, to element zdobniczy do $cis^2$, a czysta struktura melodyczna zdania kształtuje się tak:




Jak widzimy tu jasno, $Z_1^{\frown}$ opisujący $cis^2$ ma dwojakie znaczenie i zdobi $cis^2$ jak gdyby podwójnie: $d^2$ jest i składnikiem tego zamiennika i składnikiem głównym (nie ornamentalnym) sekundowego motywu, rozpoczynającego sekwens w dół, ozdobionym z tego tytułu triolą mordentową. Sekwens tego motywu, o 6 zasadniczych fazach, otrzymuje urozmaicenie przez „kotwicze" wyskoki w górę do prymy ($K_1$), kwinty ($K_2$), toniki, wreszcie sekundy ($K_3$), a to wskutek zawieszenia poprzednika na dominancie tonacji. W następniku okresu tenże sekwens sekundowych motywów rozszerza motyw chopinowski w dół do $cis^1$ (powstaje zwykły zasięg nony $cis^1$-$d^2$, a to dlatego, że następuje

[1]) Bronarski wylicza ten „skok" w wykazie lidyjskich kwart (l. c. 70).

zboczenie do równoległej tonacji A [1]). Niezrozumiałe wydaje się pojawienie się w t. 12 w akordzie dis, skoro modulujemy do A (?).

Nie trudno spostrzec, że to dis jest składnikiem zamiennika $Z_3^{\smile}$, jaki zdobi basowe e następującego $D_4^6$.

Okres kończą dwa charakterystyczne uderzenia: E-A, niby pizzicata kontrabasu.

O k r e s B (17—24). 8-takt. Tonacja A. Budowa: a-a'.

Jest to jakby łącznik pomiędzy dwiema ekspozycjami tematu, nie mający żadnej odrębności motywicznej. Składa się na niego rozszerzona kadencja w A: $(D^7)S\text{-}S_{1<}\text{-}S^{-6}\text{-}D^7\text{-}T$ (bis). Tutaj alterowane $dis^2$ jest niewątpliwie jako zasadniczy składnik melodii objawem „lidyzmu“ [2]). Melodia obraca się w zasięgu tonicznego motywu chopinowskiego ($a^1$-$fis^2$), dolne $d^1$ t. 19 i 23 należy do chromatyzowanego toczka altu: $e^1$-$dis^1$-$d^1$-$cis^1$.

O k r e s $A^2$ (25—44). 20-takt. Tonacja fis-Fis. Budowa: a-a'-a''-b-b'.

Nie ma istotnych zmian struktury w powtórzeniu zdań a okresu A. Zmiany występują w harmonizacji i wzorze sekundowego sekwensu. Zamienna sekunda do prymy akordu z imitującą ten ruch zamienną kwartą do tercji pojawiła się już w melodii raz w t. 11 okresu $A^1$. Teraz pojawia się częściej, a motyw sekundowy sekwensu wypełnia się chromatycznie (t. 27 i 35). Powstają interesujące zestawienia ornamentalne: struktura akordu tych taktów H-fis-$e^1$-$c^2$ jest czysto melodyczna, nie harmoniczna, — ornamentalna!

Następnik tego okresu w t. 37—44 przestawia motyw chopinowski w nowej postaci rozwojowej. Znika ornamentalne his, przybywa tonalne h, także jeszcze wplecione w zwrot ornamentalny (tryl na $a^1$). Motyw sięga początkowo do $cis^1$, jego podstawowa struktura jest

[1]) W wykonaniu, pierwsze składniki sekundowych motywów, ze względu na rolę zamiennych do akordowego składnika drugiego oraz na położenie metryczne, ulegają akcentowaniu. Należy konsekwentnie przeprowadzić ich sekwens, zwłaszcza w zakończeniu, by uwydatnić pochód: $fis^1$-$e^1$, $e^1$-$dis^1$, $d^1$-$cis^1$. To ostatnie $d^1$-$cis^1$ należy „zaczerpnąć“ z sopranu w t. 15 i z akordu akompaniamentu w t. 16.

[2]) Objawem skrupulatności Chopina w podaniu harmonicznej treści są brzmieniowo najpiękniejsze akordy t. 23. Kompozytor unika podwojenia tercji starannie i konsekwentnie nawet w takich, zdawało by się, m a s o w o działających współbrzmieniach! O lidyjskiej kwarcie taktu 18 i 22 por. Bronarski l. c. 56.



$fis^1$-$gis^1$-$cis^2$ (reszta, to mordent w mordencie!) a powtarzanie nadaje mu rolę jakby fali stojącej (ostinata). Po to jednak, by w 4 fazie swego rozwoju ukazać się nagle w pełni swego tercjowego wycinka: $fis^1$-$gis^1$-$a^1$-$h^1$-$d^2$, o szczycie, ozdobionym zamiennikiem $Z_2^{\frown}$ ($cis^2$-$e^2$ do $d^2$ t. 42). Alt i tenor wymieniają sekundowe motywy tego nagle w strukturze 4-głosowej podanego M. Ch. ($eis^1$-h i fis-eis). Najważniejszy dla dalszego rozwoju Mazurka jest ostatni dwutakt okresu. Dwa motywy sekundowe ustawiają się w odległości małej tercji pomiędzy ich pierwszymi składnikami, obejmują więc razem kwartę zmniejszoną. Tkwi w nich komórka rozwojowa melodyki i sekwensu jednego z najpiękniejszych fragmentów literatury chopinowskiej, okresu P tego Mazurka. Motyw ten oparty jest o $D^7$ w fis, pierwszy i trzeci jego składnik tworzy zamienne do drugiego i czwartego [1]). Oczekiwać należało by rozwiązania tego napięcia do fis. Staje się jednak inaczej. W figuracji sopranu następnego taktu, opartej na tejże D, pojawia się $ais^1$ — zapowiedź zbliżającej się tonacji Fis. Akord ma postać $D^{13}$, chociaż to $ais^1$ jest z uwagi na chromatyzowany toczek elementem zamiennym; zwracam uwagę na końcowe $D^9$, będzie o nim poniżej mowa.

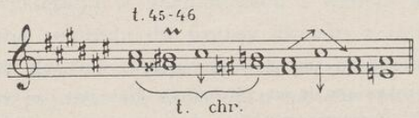
[1]) Motyw jest zbliżony do głównego motywu Poloneza fis-moll. W Polonezie motywy cząstkowe ustawiają się inaczej (motyw d-cis jest i w tym Mazurku w t. 118; por. analizę dalej!). Podstawą jest tam d-cis, a z niego wychodzą fis-eis i a-gis. W Mazurku kolejność inna: fis-eis, a-gis... sekwens i dopiero w jego ostatniej fazie d-cis. Ale genetycznie źródło to samo. B y ć m o ż e, że sekundowe motywy u Chopina pochodzą od... Jana Sebastiana Bacha! W liście Chopina do Juliana Fontany z Nohant z r. 1839 czytamy („Listy“ wyd. Opieńskiego, str. 158):

„...Nic nie robiąc, poprawiam sobie Bacha edycję paryską, nie tylko z błędów g r a v e u r a, ale i z błędów a k r e d y t o w a n y c h przez tych, co Bacha niby rozumieją (nie w pretensji, żebym lepiej rozumiał, ale z przekonaniem, że czasem zgadnę). Otóż i nachwaliłem się Tobie...“ Skoro mamy dowody, między innymi w zacytowanym wyjątku z listu Chopina, że jego znajomość utworów Bacha była bardzo dokładna, to należało by przestudiować zagadnienie, jak dalece f o r m y melodyki Bacha m o g ł y wpływać lub w p ł y n ę ł y na struktury melodyki Chopina. Nie chodzi mi o „reminiscencje“. Mimochodem nadmienię, że temat 5-głosowej Fugi Bacha cis-moll („Das Wohltemperierte Klavier“ I), zbudowany z dwu małych sekund cis-His + e-dis, rozstawionych w zasięgu małej tercji (w dosłownej „reminicencji“ (?), użyty także w t. 12 Poloneza cis-moll op. 26 nr 1 i to... w końcówce polonezowej!), bez żadnej wątpliwości z n a n y Chopinowi, m ó g ł b y ć w ogóle ź r ó d ł e m struktury u Chopina tego t y p u motywów, jak np. motyw Poloneza fis-moll, motywy omawianego Mazurka i w. in.

Część II

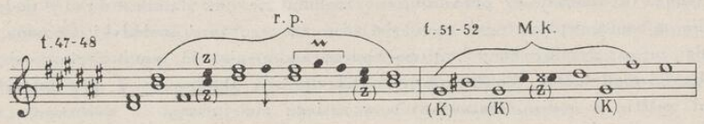
Okres C (45—64). 20-takt. Tonacja Fis. Budowa: a-a.

Dwa dosłownie powtórzone 10-takty zestawione tu w okres, a każdy z nich wywodzi się z rozszerzenia 8- do 10-taktu przez powtórzenie końcowych 2-taktów. W strukturze zwraca uwagę przede wszystkim piękna jednokierunkowa fala basu, zjawisko nie częste w mazurkach (por. Mazurek 20, gdzie występują fale różnokierunkowe). Fala ma strukturę fali oktawowej przenośnej (fazy Fis-cis i fis-cis$^1$), pomiędzy fazami łącznik diatoniczny (dis-eis). Fala ta powtarza się 4-krotnie, symetrycznie, na początku każdego 4- (wzgl. 6-) taktu. Przez to wysuwa się w konstrukcji na plan pierwszy. Łączy się z nią w całość szczególna 2-głosowa struktura melodyczna. Składa się na nią toczek chromatyzowany tercji od cis$^2$ do ais$^1$ (w górnym głosie). Jedna z nich (trzecia) jest rozłożona. Przebieg ich przerywa mordent przerzutowy (pochodzący z górnego głosu), względnie per analogiam powstaje twór pokrewny — cząstkowa fala powrotna (w dół). Analityczny obraz zjawiska taki:




W trzecim wystąpieniu (t. 55) dwutakt ten poprzedza jeszcze zamienna tercja h$^1$-dis$^2$. Przez przyłączenie do T septymy, wzgl. alterację tercji w dół i dodanie seksty zostaje wprowadzona S lub kadencja wtrącona do D$^7$ (S$^{-6}$-DD$^7$-D).

Melodia kształtuje podobne do fraz wstępnych układy: falę powrotną oraz motyw kotwiczo-harmoniczny:




F. p. — fala powrotna
M. k. — motyw kotwiczy — harmoniczny
(z) — zamienne
(K) — kotwica



Struktura mieszana monodyczno-polimelodyczna. Toczek chromatyzowany w tenorze w t. 51—52 powinien być pisany jako ais-aisis-his-cis$^1$. Jest to pochód tercjowy z sopranem.

Okresy D$^1$ i D$^2$ (65—88) mogą być rozpatrywane łącznie. W konstrukcji są to układy: a-b-a′-b′ (6-4-6-8), razem więc 24-takt; a — sekwensy, b — oryginalne struktury fal stałych. Są to układy rozwojowe: narastają w kolejności występowania; do nich należy jeszcze okres 12-taktowy D$^3$ (135—146).

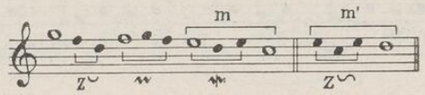
Zdania a. Są to sekwensy akordów D$^7$ w kole kwint (7 faz).

a — ma przebieg ais$^7$-dis$^7$-gis$^7$-cis$^7$-fis$^7$-h$^7$-e$^7$ (7 faz) i zatrzymuje się na a$^+$ (t. 68), sekwens powraca znowu do dis$^7$-gis$^7$-cis$^7$-fis$^7$ (3 fazy) i zatrzymuje się na h$^+$.

a′ — ma przebieg ten sam, ale w nieparzystych fazach wstawia S przed (D$^7$)D$^7$; przy powrocie podobne S są umieszczone przed f$_1$ i f$_3$.

Powstają oczywiście sekwensy melodyczne (struktura 4-6 głosowa):

w basie — całotonowy, diatoniczny,
w głosach środkowych — chromatyczny szereg trytonów,
w sopranie — tercjami, w dół o 2-taktowym wzorze:




Najbardziej interesującym motywem cząstkowym tego wzoru jest czterodźwiękowy motyw zakreślony jako m. Jest on pokrewny motywowi, podanemu obok jako m′ [1]). Ponieważ motyw ten odgrywa wielką rolę organizacyjną w zdaniach b, należy go bliżej rozważyć. Jest to motyw ornamentalny o ruchu melodycznym tercji w dół. Składniki tego motywu mogą ulegać harmonizacji w najrozmaitszy sposób.

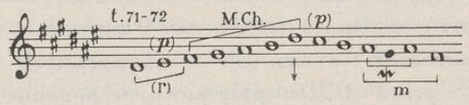
---

[1]) Motyw m′ zużytkował Chopin w następnym Mazurku 39 (por. analizę). Pochodzenie tego motywu może sięgać Fugi D-dur z „Das Wohltemperierte Klavier" I, J. S. Bacha, gdzie motyw ten, tkwiący już w głównym cząstkowym motywie tematu, pojawia się jako główny motyw cząstkowy kontrapunktu w augmentacji (por. t. 9, 10, 17, 18, 19, 21 tej Fugi!).

W omawianym sekwensie Chopin harmonizuje ten motyw tak: dwa pierwsze jego składniki są w jednym, dwa drugie w drugim wyznaczniku funkcyjnym; pierwszy składnik jest zamienną do drugiego, trzeci i czwarty — tercją i prymą akordu. W takim traktowaniu motyw pojawia się w t. 66, 70, 76, 80. W t. 68 i 78 ulega rytmicznemu skróceniu; czwarty jego składnik tkwi w towarzyszącym akordzie.

Z d a n i a b. Melodyczną formę nadają tu: motyw chopinowski w postaci nieregularnej fali powrotnej, przerzut i wyżej omówiony motyw m.

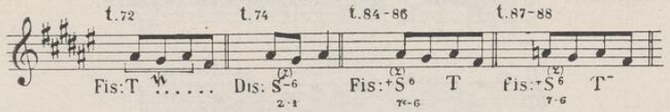
Obraz analityczny:




(p) — przejściowa,

(r) — rozszerzenie M. Ch. do oktawy.

Konkretne postacie harmonizacji tego motywu m przedstawiają się tak:




W zdaniu b′, po powtórzeniu bez zmian zdania b, Chopin tworzy z tego motywu m 4-taktową falę stojącą. Układ zmienia się na hemioliczny: mamy tu 6 taktów 2/4. Fala stojąca ma dwie części: w pierwszej motyw m jest harmonizowany S-T w dur, w drugiej w moll, ale z zachowaniem S dur. Wytwarza się ciekawa forma moll-dur; we wszystkich tych formach harmonizacyjnych, prócz formy t. 72 (T), pierwszy składnik motywu jest zamienną do drugiego, akordowego. Pochodzenie ludowe tego układu nie ulega wątpliwości. Na „pustych“ interwałach kwinty, kwarty i oktawy, tworzących piękne basso ostinato, rozbrzmiewa melodia sopranu, w której przerzut dis$^2$ wytworzył oryginalną „pętlę“ motywu dis$^1$-cis$^2$-h$^1$. Narastanie ruchu przez wprowadzenie hemioli oraz zmienność harmonizacji tej fali stojącej czyni ją jedną z piękniejszych i oryginalniejszych.



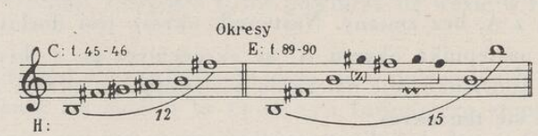
O k r e s E (89—96). 8-takt. Tonacje fis-fis. Sekwens. Budowa: jedna całość.

Bronarski (187) nazwał słusznie ten Mazurek — „opanowanym przez sekwencje“! Zamiłowanie Chopina do sekwensów, zwłaszcza D$^7$ w kole kwint, wyraziło się w nadaniu temu ukształtowaniu okresowemu również formy sekwensu D$^7$; zjawisko to sięga w dalekiej retrospektywie do sonatowej nuty pedałowej przed repryzą, przeważnie dominantowej.

Ale konstrukcja tego sekwensu dała Chopinowi, jako genialnemu budowniczemu, możność nowego wypowiedzenia się przez:

1) zaczerpnięcie materiału motywicznego z własnych i najbliższych źródeł, a więc z okresu C,
2) pokazanie nowej pomysłowości w przeprowadzaniu zmian harmonicznych półtonowymi ruchami głosów na zmianę.

Sekwens jest 4-fazowy: h$^7$-e$^7$-a$^7$-d$^7$. Struktura 3-głosowa. Górne głosy przeprowadzają szereg zstępujących trytonów. Melodią 2-taktowego sekwensu melodycznego w dolnym głosie jest genetycznie związany z takimże basowym motywem o kształtach jednokierunkowej fali. Zestawmy te motywy:




Widzimy, że motyw okresu E jest przystrojonym przez zamienną i mordent, rozwiniętym do fali o zasięgu kwintdecymy (zamiast duodecymy) motywem okresu C. Jednokierunkowa fala zmienia się na trzykierunkową.

W przeprowadzaniu opadu trytonów zastosował Chopin taką metodę:

W przejściu z dis$^1$-a$^1$ na d$^1$-gis$^1$, alt opadł pierwszy o półton na d$^1$, sopran przetrzymał a$^1$ jako zamienną do gis$^1$ w akordzie e$^7$. W dalszym pochodzie na cis$^1$-g$^1$ odwrotnie: sopran przechodzi na g$^1$, alt się opóźnia; powstaje więc zamienna d$^1$ do cis$^1$. Wreszcie w przejściu do c$^1$-fis$^1$ powtarza się pierwsza kolejność: alt wchodzi na c$^1$, sopran się spóźnia,

powstaje zamienna $g^1$ do $fis^1$! Ten harmonijny wyścig głosów nie pozostał czysto papierowym. Powstała czarująca, „pastelowa" w swym rysunku konstrukcja muzyczna! Ostatni akord okresu $d^7$ wprowadza na $D_4^{6>}$ w fis. Następuje tu enharmoniczne przekształcenie $c^1$ na his, a więc powstaje $S^{-7}_{1<}$ w fis.

Część III

Okres $A^3$ (97—114). 18-takt. Tonacja fis. Budowa: 16 + 2 (rozszerzenie przez powtórzenie wewnątrz okresu).

Nowym, a rzadkim w mazurkach czynnikiem organizacyjnym formy jest imitacja. Spotkaliśmy się z nią już w Mazurku 32, 33, 34, pojawia się w 41, występuje w szczegółach konstrukcyjnych kilku jeszcze mazurkowych okresów. Piękną a prostą postać przynosi tu omawiany okres. W tym powtórzeniu melodia okresów $A^1$ i $A^2$ ulega drobnej zmianie: znikają kotwice na $fis^2$, prócz pierwszej frazy, pozostają kotwice na $cis^2$. Sekundowe motywy sekwensu wypełniają się chromatycznie. Tak przygotowana melodia zostaje podana w poprzedniku tego okresu, jako 1-głosowy kanon w oktawie dolnej. Kanon ten jest ścisły, imitujący głos dolny zatrzymuje się w 6-ym takcie okresu, wprowadzającego tu modulującą końcówkę do tonacji dominanty, zaczerpniętą z A, bez zmiany. Następnik okresu jest dosłownym powtórzeniem następnika okresu $A^2$ ze skróceniem go o dwa ostatnie takty, które konstrukcyjnie należą do następującego okresu P i z których rozwija się ten okres.

Okres P (115—134). 20-takt. Tonacja fis. Budowa: 8-9-3 takty (a-a'-b).

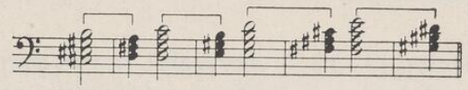
Zdanie a. Z motywu t. 43 (okresu $A^2$) Chopin wyprowadza jeden ze swych najpiękniejszych co do fortepianowego brzmienia sekwensów. Brzmienie jego przypomina sekwens okresu B Mazurka 19; w konstrukcji i rozwinięciu sekwens jest jednak jeszcze bardziej pomysłowy. Według Bronarskiego, wzorem harmonicznego sekwensu jest dwutakt $D^7$-$T_{VI}$, w ogóle kadencja zwodnicza „powtarzająca się coraz o stopień wyżej".

Bronarski podaje ją (przykł. 245) jako układ:

$cis^7$-d+-$d^7$-e+-$e^7$-fis+-$fis^7$-gis+.



Obraz nutowy, podany przez Bronarskiego jest taki:



Zastanówmy się nad tym wzorem:

$f_1$ — jest to: $D^7$-$T_{VI}$ w fis. Słusznie, akord d+ jest VI st. w fis.

$f_2$ — jest to: $D^7$-$T_{VI}$ w g (?), ale w g jest to akord es+, a więc tu jest on z alterowaną prymą, tercją i kwintą?

$f_3$ — jest to: $D^7$-$T_{VI}$ w a (?), ale w a jest to akord f+, a więc tu jest on z alterowaną prymą, tercją i kwintą?

$f_4$ — jest to: $D^7$-$T_V$ w h (?), ale w h jest to akord g+, a więc tu jest on z alterowaną prymą, tercją i kwintą?

Jak widzimy, struktura $f_1$ nie powtarza się wcale w fazach następujących.

Czyż to jest sekwens? Rzecz jasna, że w połączeniach D z VI stopniem pojawić się może i ta trzecia forma tego stopnia, durowa, ale czy może ona być wyznacznikiem toniki? A-dur w C-dur?

Bronarski pisze dalej: „Wzór jest w oryginale wzbogacony chromatycznie przejściową nutą w basie (za pierwszym razem jest to nuta wyprzedzająca, choć się ją zrazu pojmuje jako cisis). Oprócz tego Chopin wprowadza urozmaicenia następujące: akord d+ jest opuszczony, e+ ma podwyższoną kwintę, głosy wzbogacone są nutami obcymi, a wzór melodyczny pojawia się za trzecim razem w formie wariacyjnej".

Jak widzieliśmy wyżej, trzy wykazywane przez Bronarskiego fazy tego sekwensu są niezwykle sztuczne, a pierwsza, jedynie mogąca odpowiadać temu wzorowi, w ogóle nie istnieje, gdyż najważniejszy jej składnik, mówiący o istocie wzoru, został opuszczony. Czyż ten sekwens istnieje i jak istnieje?

Podejdźmy do rozwiązania tego zagadnienia inaczej. Rozważmy harmonizację p o w t ó r z e n i a sekwensu w t. 123—127. Mamy tu taki podkład harmoniczny:

takty:

| 123 | 124 | 125 | 126 |
|---|---|---|---|
| fis: $D_{4-3}$–$T^{-}$–$\overset{5}{D}_{5}$ | $D^{7}_{5}$–$T^{-}$–$S^{-6}_{-5}$–$T^{-}$ | $VII^{7>}$ ..... $\overset{6-5}{2<-3-4-3-6-5}$ | $(VII^{7>})S^{-}$–$S^{-}$–$T^{+}$ |

127

$DD^{7}$ ... itd.
2—1
4—3

Jak widzimy, daliśmy sobie radę w ogóle b e z s e k w e n s u harmonicznego. Piękny sekwens melodyczny jest tu więc zharmonizowany w granicach zwykłego fis, z użyciem jednego tylko wtrąconego akordu $D_{VII}{}^{7>}$ do $S^{-}$.

Powróćmy do sekwensu w pierwszej jego formie. Skorygujmy przede wszystkim pisownię: w t. 115 napiszmy w basie cis-d, a w t. 116 cisis-dis, w alcie zaś his (c tutaj w ogóle nie ma!). Otrzymamy następującą harmonizację 5-taktu 115—119 (w możliwie największej analogii):

takty:

| 115 | 116 | 117 |
|---|---|---|
| fis: $\underset{4-3}{D}$ –$T^{-}$–$VII^{7>}$ | $T^{-}$–$(VII^{7>})D^{-}$ $\overset{8>-7>}{2\ -3>}$ | $D^{-}$ ..... $VII^{7>}$ $\overset{4<-5-6>-5}{7<-8}$ $3>$ |

118

$T^{+}$ .. $(D^{7}_{6})S$–$(D^{7}_{3>})S$ równa $S^{-6}$
4—3 1< 1<
6—5
5

w tonacji mollowej dominanty, do której harmonizacja chwilowo zbacza.

| 119 | 120—121 | 122 |
|---|---|---|
| cis: $D^{6>}_{4}$ .. $D^{7}$ | fis: $D^{7}$ .... $\overset{4-3}{10>-9-9>-7}$ | $T^{-}$ |



Jak widzimy, nie ma tu w ogóle s e k w e n s u h a r m o n i c z n e g o, jest s w o b o d n e zharmonizowanie s e k w e n s u m e l o d y c z n e g o, który j e s t i o którym jeszcze słów kilka pomówić wypada.

Dwie jego fazy są jednakowe: $f_1$ i $f_4$. Charakteryzuje je zmniejszona kwarta i dwie małe sekundy. $f_2$ ma układ dwu wielkich sekund, ogarnia więc czystą kwartę. $f_3$ ma układ małej i wielkiej sekundy, ogarnia także czystą kwartę (gdyż rozstawienie pierwszych dźwięków sekundowych motywów wynosi tu wielką tercję, podczas gdy w poprzednich fazach — małą).

Zbierzmy materiał dźwiękowy, z którego buduje się ten melodyczny sekwens. Wyłączając fisis[1] t. 117, jako element ornamentalny, mamy tu zwykłą gamę harmoniczną fis, w której ślad wprowadzenia wtrąconej dominanty do subdominanty (inaczej wystąpienie toniki dur) pozostawia jeden dźwięk obcy tej gamie — ais[1].

Materiał jest więc taki:

fis-gis-a-(ais)-h-cis-d-eis-fis. Widzę w tym materiale jeszcze jeden dowód, że sekwens jest ściśle tonalny. W tym zwłaszcza ujęciu, w tej harmonizacji, logiczną i symetryczną w swej strukturze linię przedstawia bas. Mamy stopniami, na drugich i trzecich częściach taktów:

cis-d, cisis-dis, e-eis, fis-fisis do gis, gdzie ustają wpływy melodycznego sekwensu na harmonizację i następuje zupełna swoboda kształtowania. Pięknym i kulminacyjnym punktem tego 8-taktu jest motyw sekwensu, rozwinięty do zasięgu seksty w t. 119.

Kontynuujmy teraz analizę okresu od t. 127. Wyzwolony jakby spod przykrycia harmonizacji górnymi głosami, triumfujący motyw w szerszym swym zasięgu seksty rozpoczyna od kulminacyjnego gis[1] opad sekundowymi motywami do h (t. 129), po czym nagłym spadkiem osiąga a, ozdobione mordentem dolnym i odzyskuje swobodę dalszego kształtowania melodii basu. Górny bowiem głos podchwytuje jego linię rozwojową i jako kanon w górnej oktawie imituje go aż do $a^{1}$, konsekwentnie więc oktawy od dźwięku a, na którym zatrzymał się głos dolny. Najciekawszym szczegółem tego kanonu jest, że dolny głos przebiega gamę fis m e l o d y c z n ą, podczas gdy górny trzyma się h a r m o n i c z n e j! Daje to Chopinowi możność stosowania zróżnicowanej, jakże pięknej harmonizacji.

Oto ona:

t. 127—131

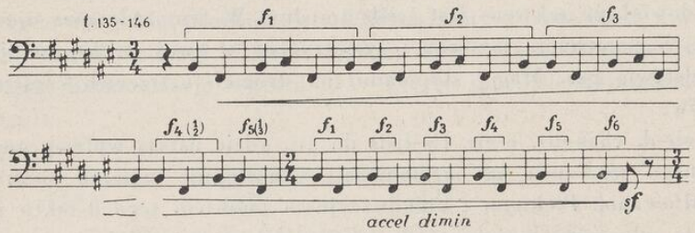
fis: $DD^7$–$\underset{3}{D}$–$\underset{5}{DD^7}$–D–$D_{VII}7$–$(\underset{5}{S^-}$–$\underset{3}{D^7})T_{III}$–$(S^{7-6})D$–$D_3^7$–$T^-$ ($h^1$, początkowe w sopranie t. 131 jest wyprzednią).

Po wyczerpaniu całej konstrukcji kanonu, Chopin dodaje — dla wyrównania formy — 3-taktową kadencję (t. 131—134). Jest ona arcydziełem kadencji. Składa się na nią:

fis: $S_n$ –$(S)S_n$ –$S_n$ –$S^{-6}$–$\underset{3>}{S^7_1}$<–$D_4^{6>}$ …$\underset{4-3}{^7}$ –$T^+$. Struktura 4-głosowa [1]).

O k r e s $D^3$ (135—146). 12-takt. Tonacja Fis. Budowa: a-a-a'.

Z okresu $D^2$ podejmuje Chopin teraz zdanie b i przez zwykłe powtórzenie rozwija je do 8-taktu. Jak fanfara antycypuje wejście tego okresu $cis^2$-$h^1$. Jest ono niezależne od sopranu, przybywa jako dźwięk innego jakiegoś instrumentu i ginie w fali melodii na tym $h^1$. Znając już jej strukturę zwróćmy jedynie uwagę na falę stojącą basu. Podaję poniżej wprost układ i rozwój tej fali [2]).




K o d a (147—154). Tonacja Fis.

I znów powtórzyć jedynie można orzeczenie, że koda ta jest jednym z najczarowniejszych fragmentów muzyki fortepianowej. Ten urok zawdzięcza niewątpliwie:

[1]) Wskazówka interpretacyjna: na T— k o ń c z y s i ę w t. 131 właściwa treść okresu P. Kadencja jest wkładem w okres, równoważącym go w całość. Nie znaczy to, by odrębność struktury tej kadencji nie miała być wydobyta i n n y m dźwiękiem; przeciwnie, cała jej poetyczność i urok powinny być podane w najpiękniejszym dźwięku, nawet ze względu na utrzymane już do końca Mazurka przejście w d u r z niewielkim ritenuto. Akord fis+ powinien zabrzmieć jak dzwon z innego świata!

[2]) Wykonawcy — baczność! Z tej fali można zrobić arcydziełko dźwięku i brzmienia!



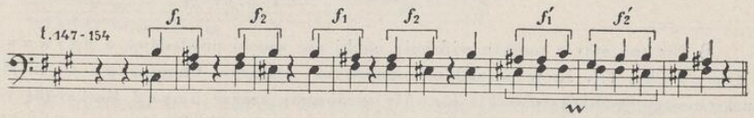
1) użyciu tu przepięknej formy akordu nonowego wielkiego,
2) śpiewności wszystkich głosów,
3) działaniu oryginalnego ostinata w głosach środkowych, zdaje się niezauważonego dotychczas, a zwłaszcza niewyzyskiwanego w wykonaniu.

Postarajmy się bliżej przyjrzeć działaniu tych czynników, a zauważymy na pewno, że melodia sopranu k r ą ż y wokół $dis^1$. Udowodnijmy, że nie jest to złudzenie. Sopran kody zawiera 31 dźwięków (wliczając i dźwięki mordentów). Proszę przeliczyć, że $dis^1$ występuje 11, $eis^1$ — 9, $fis^1$ — 7, $cis^1$ — 2, $gis^1$ — 2 razy. Cała melodia składa się z 5 dźwięków w zasięgu $cis^1$-$gis^1$. Co znaczy ta obserwacja? Oto to, że melodia wychyla się z tego $dis^1$ w kierunku $fis^1$ lub też odwrotnie, że cała energia melodii kieruje się ku temu $dis^1$. Skąd to $dis^1$ pochodzi?

Melodyka opiera się tu na motywie chopinowskim. To $dis^1$ jest w Fis końcowym dźwiękiem motywu, początkiem naturalnego rozszerzenia jego do $fis^1$ (w górę — bliżej, w dół — dalej!). To jest jeden powód jego osobliwego znaczenia w kształtowaniu melodii w Fis. Drugi — to jego rola jako nony wielkiej akordu dominantowego. Można powiedzieć, że pierwsze już ustawienie akordu nonowego syci to $dis^1$ pięknością jego roli. Innym czynnikiem niezmiernej urody melodii sopranu jest oczywiście jej powolny ruch wahadłowy wokół tego $dis^1$. Obie fale tego okresu są jednakowo ukształtowane, drugą zdobią zamienne (t. 152, 154).

W pierwszym 4-takcie bas wykonywa ruchy wahadłowe jednostronne: Cis-Fis, Cis-Gis, Cis-Fis. W drugim rozwija przepiękną linię własną i niezależną: Cis-Cisis-Dis-Ais-H-Gis-Cis, Cis-Fis (ona tu także śpiewa!).

Wreszcie głosy środkowe tworzą takie „kołysankowe“ ostinato:




Po 4 fazach tego ruchu „tam i z powrotem“, „kołyska“ się zatrzymuje. Powstaje nowa postać ruchu: górny głos prowadzi 2-fazowy sekwens, dolny maleńką, lecz jakże kształtną mordentową falę po-

wrotną! W zakończeniu kołysankowa fala ustawia się metrycznie inaczej: rozwiązuje swój ruch na zawsze i staje... Po takim rozważeniu wszystkich zjawisk melodycznych w tej kodzie, czyż można się dziwić, że wszystko w niej śpiewa? I to jak! [1])

## 39

## MAZUREK H-dur op. 63 nr 1

Op. 63 wydane w r. 1847.
Taktów drukowanych i wykonywanych 102.
Układ formalny:

Część I:

(1— 16) $A^1$: t. 16 tonacja H
(17— 32) B : t. 16 „ Fis-H
t. 32

Część II:

(33— 52) C : t. 20 tonacja A-cis
(53— 68) D : t. 16 „ H
t. 68

Część III:

(69— 94) $A^2$: t. 26 tonacja H

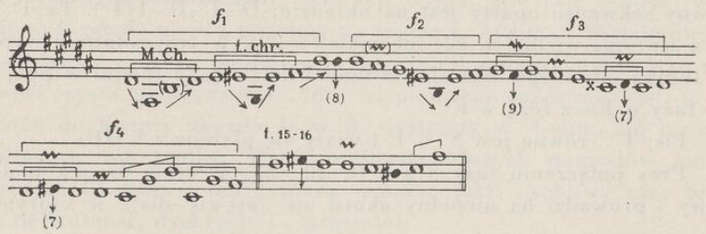
K o d a:

(95—102) K : t. 8 tonacja H
t. 102

C z ę ś ć I

O k r e s $A^1$ (1—16). 16-takt. Tonacja H. Budowa: a-a'-a-a''.

W żadnym z mazurków Chopina mordent przerzutowy nie odgrywa tak wybitnej roli melodiotwórczej jak właśnie w tym Mazurku. Można powiedzieć, że melodyka tego okresu zrodziła się nieomal całkowicie z tego ornamentalnego zwrotu. Przerzut środkowego składnika zarówno mordentu górnego jak i dolnego wytwarza tu w linii melodycznej nagłe opady w dół o septymę lub nonę, a właśnie te drobne fale powrotne o pełnej regularności powodują „fantastyczne" falowania, upiększające niezwykle linię melodyczną. Mordenty przerzutowe stały się dla Chopina wzorem rozbudowy trzydźwiękowych fal powrotnych, które, jako cząstkowe motywy, niewątpliwie ornamentalne, wrastają w melodię i podobnie urozmaicają ją. Jeśli przestudiujemy uważnie podany poniżej analityczny obraz melodii tego okresu, uderza w nim pozorny spokój i przewaga diatonicznego postępowania. Melodię rozpoczyna wycinek motywu chopinowskiego, rozwinięty do zasięgu undecymy ($f_1$: od fis do $h^1$). Ale nawet ten pierwszy zwrot melodyczny, „sięgnięcie" w nim z $dis^1$ po fis, by do tegoż $dis^1$ poprzez h powrócić, jest już stosowaniem struktury przerzutowej. Pomiędzy dwie kwarty fis-h i $fis^1$-$h^1$ „wciska się" tutaj chromatyzowany toczek, p o d o b n y do szeroko omówionego w Mazurku 36 (por. analizę). Ale w e w n ą t r z jego, od $dis^1$ rozwija się cząstkowa fala powrotna ($eis^1$-gis-$eis^1$), genetycznie wywodząca się także z mordentu przerzutowego. Wspaniałe „opady" melodii: w t. 5 na fis, w t. 6 na dis i w t. 7 na eis przekształcają prawie d i a t o n i c z n y pochód melodii w fazach $f_3$ i $f_4$ (zwłaszcza w końcówce t. 15—16) w fantastycznie zygzakowatą linię. W repryzie tenże typ struktury melodycznej rozbudowuje cały następnik okresu $A^2$.




W harmonizacji okresu zwracają uwagę jako najpiękniejsze szczegóły:

1) użycie akordów dominantowych nonowych wielkich, przelotnie rozszerzanych do undecymowego (t. 8),

[1]) Nie możemy z punktu widzenia nauki nic więcej powiedzieć o d z i w n y m p r z y p a d k u (?), że w porządku „opusowym" utworów Chopina p o t y m Mazurku następuje Barkarolla Fis-dur. Ale spróbujmy zagrać p r z e d Barkarollą ten Mazurek! Połączyć tę kodę z akordami wstępu do Barkarolli. Trudno oprzeć się nasuwającemu się przypuszczeniu, prawie pewności (chociaż dowieść tego trudno), że ta sama siła, że to samo twórcze olśnienie u Chopina wywiodły te dźwiękowo najpiękniejsze formy muzyki fortepianowej z tego samego... Fis-dur?

2) występowanie kilku zamiennych jednocześnie [1]), nawet do t e g o s a m e g o składnika akordu (tak jest w t. 2, gdzie alterowanie sekundy i kwarty toniki wraz z wystąpieniem zamiennej seksty do kwinty wytwarza zamienne współbrzmienie, które jest identyczne z $S_1^{6\leq}$ bez kwinty. Olbrzymie napięcie, wynikłe z tego zestawienia, wyładowuje się z całą energią na tonice) [2]),

3) zetknięcie się w t. 16 dwu zamiennych ($his^1$ do $cis^2$ i $h^1$ do $ais^1$), tworzące dysonans zw. prymy.

Przebieg harmoniczny całości okresu jest taki:

H:

$$T..\underset{6-5}{{}^{4}_{2}\!\!<\!\!-\!\!^{5}_{3}} - S - T\underset{6-5}{{}^{4}_{2}\!\!<\!\!-\!\!^{5}_{3}} - D^{9}\underset{6-5}{} - T^{7}\underset{VI}{{}^{4}_{2}\!\!<\!\!-\!\!^{5}_{3}} - (D^{9})D - D^{9-11-9}$$

$$T..\underset{6-5}{{}^{4}_{2}\!\!<\!\!-\!\!^{5}_{3}} - S - T\underset{6-5}{{}^{4}_{2}\!\!<\!\!-\!\!^{5}_{3}} - D^{9}\underset{6-5}{} - T^{7}\underset{VI}{{}^{4}_{2}\!\!<\!\!-\!\!^{5}_{3}} - (D^{9})D - D_{4}^{4}\!\!<\!\!-\!\!^{5}_{3}(!)$$

O k r e s B (17—32). 16-takt. Tonacja Fis-E-Es(Dis)-H. Budowa: a-b.

Rozpada się na dwa 8-takty całkowicie różne w strukturze. Poprzednik — to oryginalny sekwens o 3 fazach, diatoniczno-chromatyczny. Dwutaktowy wzór przesuwa się w tonacjach Fis(bis)-E-Es. Struktura 5-4-głosowa. Akompaniament typowo ludowy: strojowe, skrzypcowe kwinty. W przeprowadzeniu sekwensu Chopin wprowadza zmiany: ostatnia jego faza w Es zbliża trzeci dźwięk melodycznego wzoru do drugiego, a za to rozszerza odległość pomiędzy piątym i szóstym dźwiękiem (t. 23: $cis^2$ zamiast $c^2$, $ces^2$ zamiast $c^2$). Towarzyszy tej zmianie melodycznego wzoru odmiana w harmonizacji. Wzór główny sekwensu oparty jest na układzie: $D^7$-$T^6$-$D^7$-$T(T^7)$. Ta $T^7$ bywa z septymą wielką (t. 22) lub małą (t. 20). W tym ostatnim wypadku tonika dur ulega zmianie na moll i działa jako modul w połączeniu fazy w Fis z fazą w E:

Fis: $T^{-7}$ równa jest $S^6$ w E i wiąże się płynnie z $h^7(D^7)$.

Przy połączeniu fazy 3 z 4 (t. 22—23) $T^7$ traci dźwięk podstawowy i prowadzi na niepełny akord $ais^7$ ($ais$-$gis^1$-$dis^2$), w którym to

[1]) Zwraca na to uwagę Bronarski (l. c. 428).

[2]) Bronarski (l. c. 56) mówi: „Najczęściej lidyjska kwarta traktowana jest jako nuta obca. Jeśli otrzymuje akord, jest to alterowana forma subdominanty". W danym wypadku lidyjskie eis ma akord; akordem tym jest $S_1^{6\leq}$, ale spełnia on rolę akordu częściowo zamiennego.



$dis^2$ jest zamienną do tercji $cisis^2$. Ten akord septymowy dominantowy bez kwinty zmienia się enharmonicznie na $b^7$ i wprowadza fazę 4 w Es. Z dalszych osobliwości harmonicznych wymienić należy odwrotną modulację do H. Następuje tu w Es akord neapolitański z wielką septymą fes-as-ces-es, który po enharmonicznej zamianie na e-gis-h-dis staje się w H subdominantą z wielką septymą, ta zaś septyma, po ozdobieniu jej w t. 25 zamiennikiem $Z_3^{\frown}$ przechodzi na sekstę tejże $S^{6\,1}$).

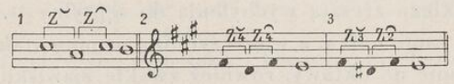
Powiedzieliśmy wyżej, że następnik różni się swą strukturą od poprzednika. Mamy „solowy" śpiew, podtrzymany kilkoma tylko akordami najskromniejszej postaci. Melodia jego, to powtórzenie wzoru sekwensu poprzednika ze zmianą w końcówce. Jej motyw — to błądzenie po motywie chopinowskim w zasięgu typowym $fis^1$-$dis^2$, nie licząc zwykłego zresztą wychylenia do septymy (t. 25 i 29 dzięki wprowadzeniu zamiennika, a więc czynnika ornamentalnego) i do nony (t. 28, wychylenie do oktawy, również zwykłe zjawisko struktury motywów opartych na chopinowskim, ozdobione zamienną $gis^2$). Dwa wycinki tercjowe w przebiegu t. 28 są też charakterystyczną postacią motywów chopinowskich (rozumiem to w ścisłym, nie ogólnym znaczeniu terminu „motyw chopinowski"). Końcówka (31—32) przynosi nowe ciekawe zjawisko: na $fis^1$ rozwija się tryl z mordentu górnego z wyskokami kwinty w górę. Następuje nagła alteracja tego $fis^1$ na $f^1$. Harmonicznie podkreślił Chopin akord $fis^7$.

Ponieważ ta alteracja jest jedynym środkiem modulacyjnym do następującego okresu, możemy interpretować ją tylko tak, że w akordzie tym ulega jednoczesnej alteracji tercja, powstaje f-a-cis. Wreszcie to $f^1$ opada na $e^1$ i jesteśmy na tonice w A-dur...? Bynajmniej — tej sekście $e^1$. . $cis^2$ ($a^1$ nie pojawiło się wcale!) nadaje Chopin, jako motywowi czysto melodycznemu, inne harmoniczne znaczenie: $cis^2$, to zamienna do kwinty akordu D w A. Jesteśmy w A-dur, ale p r z e z dominantę, nie tonikę. Wśród najwyszukańszych pomysłów modulacyjnych Chopina i ten zawiera w sobie jakiś osobliwy czar przez swą delikatność, dyskrecję i... prostotę!

[1]) Analogia tego ustawienia sekwensu z sekwensem okresu B Mazurka 36 jest oczywista. Sekwens omawiany w tej chwili jest kapryśniejszy. Z diatonicznego zmienia się w chromatyczny, podczas gdy w Mazurku 36 jest zachowany jego „chromatyzm".

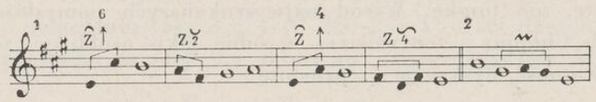
Okres C (33—52). 20-takt. Tonacja A-cis. Budowa: a-a′.

W konstrukcji tego okresu, złożonego z równych 10-taktów, o rozszerzeniu foremnych 8-taktów o 2 takty każdy, zadecydował czynnik harmoniczny. Chodziło tu twórcy Mazurka o pokazanie tego samego motywu w dwojakim oświetleniu harmonicznym. Motyw ten jest głównym elementem melodyki okresu i dlatego przede wszystkim należy o nim pomówić. Jest to zwrot, który powstał niezmiernie prosto z połączenia dwu zamienników, poprowadzonych do tego samego dźwięku, dolnego i górnego. Jak wiemy, zamienniki są różnych wymiarów (4 typów), nasunęła się przeto Chopinowi możliwość wprowadzenia ich dwu, czemu dał właśnie pełny wyraz. Motyw ten jest następujący:




Pod 1 mamy tu abstrakcyjny przykład powstawania takich łańcuchowych zamienników, pod 2 i 3 skonkretyzowany przypadek w Mazurku 39. Forma 2 nasunęła Chopinowi harmonizację dźwięku $e^1$ toniką w A, forma 3 dała możliwość podkładu $D^7$-T w E lub cis. Stąd powstało wydłużenie 8-taktu do 10-taktu.

W całej jednak strukturze melodii zamiennik zdecydował o jej niezmiernym wdzięku, prostocie i jakiejś dziwnej lotności. Stworzyły się po prostu „rysunkowo" elementarne prawzory kształtowania się melodii. Wiemy, że zamiennik jest najmniejszym co do wymiaru ornamentem po mordencie. Ulega on rozszerzeniu do kwarty, kwinty, seksty. Chopin pokazał nam w tym właśnie okresie ten rozwój, jakby „in statu nascendi".

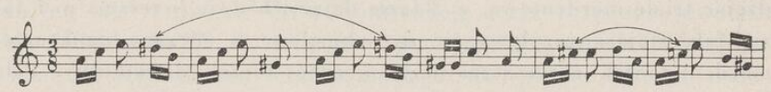


Pod 2 przykładu, umieszczonego powyżej, mamy całą melodię okresu C! Składają się na nią 3 dźwięki, opisujące dominantę tonacji; reszta — ornamentyka.



Czytelnik zechce dokładnie sprawdzić cały okres, czy znajduje się w nim chociażby jeden jeszcze dźwięk, nie będący składnikiem ornamentu. Harmonizacja jest tak elementarna, że uważam ją za oczywistą i pomijam. Interesuje natomiast efekt oktawowych przerzutów melodii w t. 44, 46, 48. Rzecz oczywista, efekt ten — to ludowy wzór chórowy. Ta konstrukcja wynikła z realnego przeciwstawiania się głosów wyższych i niższych w każdym mieszanym chórze. O „ludowości" omawianego motywu przekonała się Windakiewiczowa (l. c. 11), odnalazłszy przykład w Kolbergu (nie jedyny na pewno!) w „Odsibce od Gniewkowa":

O. K. Lud XIII, nr 391:



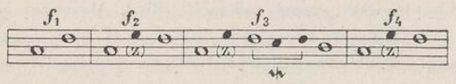
To „przekomarzanie" się dis z d, cis z c mogło wpłynąć na tworzenie się podobnych struktur u Chopina. Windakiewiczowa jednak, cytując omawiane takty Mazurka (40—42), nie badała ich analitycznie i genetycznie.

Akompaniament w tym okresie ogranicza się tylko do akordów na 3-ich ćwiartkach taktów z wyjątkiem ostanich trzech każdego 10-taktu, gdzie pojawiają się jakby szczypane na basetli kwarty wzgl. kwinty. Ich wystąpienie wydaje się zjawiskiem bez znaczenia. Zaraz zobaczymy, czego stały się one ...początkiem i zawiązkiem.

Okres D (53—68). 16-takt. Tonacja H. Budowa: a-a′-a″-a‴.

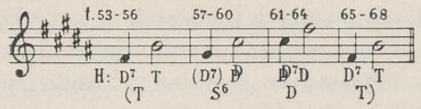
Motyw kwarty, który pojawił się w basie, staje się teraz podstawą struktury melodycznej, mającej cechy fali stojącej o ornamentalnie zdobionych fazach.

Oto jej postać:




Zharmonizowana jako D-T, fala ta „wędruje" kolejno w H, Cis, Fis, H (nieregularny sekwens). Tworzy się kadencja w H (T-S-D-T).

Jeśli usunąć ornamentykę, widzimy, że całość okresu — to rodzaj jakby „sygnału", o silnym wyrazie harmonicznym i plastyce melodii, zwłaszcza, że synkopowany rytm dodaje tu nacisku, kasującego wyładowanie napięcia harmonicznego, jakie w oryginalnej wersji chopinowskiej daje następstwo D-T [1]).



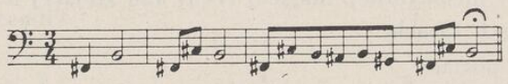

W 4-głosowej strukturze, w jakiej przebiega ten sekwens, Chopin urozmaica już w 2 fazie przebieg melodii sopranu, wprowadzając triolę mordentową, w 3 fazie dając ich dwie, wreszcie w 4 fazie fala stojąca rozpływa się w jednogłosie o ślicznej strukturze: mordent-toczek chromatyzowany, mordent-toczek diatoniczny. Fala dopływa do Fis, podpartego oktawą, która, jako pedał dominantowy, podtrzymuje repryzę okresu A.

Część III

Okres $A^2$ (69—94). 26-takt. Tonacja H. Budowa: 18-8 [2]).

Wskazany wyżej 18-takt powstaje w sposób następujący: repryza okresu $A^1$ jest przez 14 taktów dosłownym powtórzeniem 16-taktu $A^1$ z jednym nowym szczegółem strukturalnym: pedałowo-dominantowymi oktawami Fis. Powtarzają się one w symetrii metrycznej do

[1]) Mimochodem rzucam myśl. Jeśli Polskie Radio chciałoby wybrać w Roku Chopinowskim jeden z motywów, aby służył jako sygnał nadawczy dla chopinowskich audycji, to myślę, że „sygnał" w dosłownej postaci basu t. 53—56 Mazurka 39 mógłby spełnić właśnie tę rolę:



Por. Janusz Miketta „Chopinowski sygnał radiowy", Ruch Muzyczny nr 7/8, r. 1949.

[2]) Nie pojmuję, czym mógł się kierować Leichtentritt, „rozcinając" ten okres w t. 85 i włączając pozostały 18-takt do Kody (l. c. 268)? Takty 85—86 są dosłownym powtórzeniem t. 83—84, a 8-takt następujący po t. 86 jest organicznie związany w jedną całość z A, Koda zaś powstaje z materiału melodycznego okresu C!



t. 73, przechodzą chromatyzowanym toczkiem do Gis i znikają [1]). W t. 83—84 (15 i 16 okresu 16-taktowego) zamiast zawiesić okres na D, jak to czyni w $A^1$, Chopin przez $cis^9$-$fis^7_6$ (formę akordu chopinowskiego) powraca do T. Ponieważ ta kadencja ma się stać czynnikiem organizującym rozszerzenie okresu aż do 26-taktu, kompozytor powtarza ten 2-takt, podkreślając przez to jego konstrukcyjne i strukturalne znaczenie. Tak powstał naprzód 18-takt. Lecz sprawa nie skończona. W zestawieniu DD-D w ich wyznacznikach nonowego i septymowego akordu tkwią dalsze możliwości wzmożenia napięcia harmonicznego. Z wielkiej nony akordu $DD^9$ kształtuje Chopin stałą nutę sopranową. Upiększa i wzmacnia jej działanie przez przerzutowy mordent górny i realny dolny ($dis^2$-$eis^1$-$dis^2$ i $dis^2$-$cis^2$-$dis^2$). Konstrukcję teraz rozszerza (dwutakt $cis^9$, dwutakt $fis^{13}$!!). To nie jest ornamentalny „wypadek" — pojawienie się tego akordu tercdecymowego: $dis^2$ jest tu centrum melodycznym, inne dźwięki melodii sopranu są tu ornamentalne, to $dis^2$, harmonizowane więc jakimkolwiek akordem staje się jego integralnym składnikiem (akord służy mu, dźwiękowi $dis^2$, a nie on akordowi!). Jest to jedno z najpiękniejszych i najsilniejszych napięć harmonicznych u Chopina. Następujący 4-takt (91—94) ma za zadanie — rozładowywać to kolosalne napięcie. Z jakąż subtelnością przeprowadza Chopin gradację tego opadu napięcia. Przede wszystkim ustala się harmonizacja.

Akord $fis^7$ zamiera na jednym miejscu na przeciąg czterech [1]) 3-taktów. Tracąc przerzutowy mordent górny i dolny realny, $dis^2$ traci na początku t. 91 swe znaczenie melodyczne, staje się elementem ornamentalnym, zamienną do kwinty $cis^2$; pomiędzy każdą z 8 faz rozwiązywania się teraz $dis^2$ na $cis^2$ wciska się opadający stopniami toczek chromatyzowany: $ais^1$-$a^1$, $a^1$-$gis^1$, $gis^1$-$g^1$,

[1]) Bronarski (l. c. 224) podaje w wykazie innych wystąpień dominantowych nut pedałowych u Chopina i ten przykład. Z punktu widzenia wymagań planu harmonicznego jest on tu dość niezrozumiały. Okres poprzedni przygotował i wyczerpał kadencję do H całkowicie. Repryza A wchodzi w momencie napięcia harmonicznego, równego O. Inny więc czynnik nieharmoniczny jest w genezie tego pedału. Przypuszczam, że jest nim czynnik dynamiczno-brzmieniowy, kolorystyczny. Powracający temat główny brzmi na tych niskich oktawach istotnie prześlicznie! Beethoven w Sonacie op. 57 wyprzedza wystąpienie podobnego pedału w zakończeniu przeróbki, ale wchodzi na niego, jako na nowe napięcie!

$g^1$-$fis^1$. Powstają hemiole (6/8). Ten „mezzosopran" staje się czynnikiem, organizującym niezwykłą „formę" (właśnie w istotnym znaczeniu terminu!). Ale Chopinowi zawsze... mało! Gdy toczek chromatyzowany dochodzi do $gis^1$ powstaje pustka brzmienia głosów górnych (grozi słuchowo akord cis — zresztą na tle fis). Chopin przesuwa w tenorze $cis^1$ na h, i to h zatrzymuje. Wprowadza to h, krzyżując je z $gis^1$ mezzosopranu, by uwydatnić przesuwającą się sekstę, równoległą do początkowej $cis^1$-$ais^1$. Gdy toczek dochodzi do $fis^1$ (grozi akord h-e-fis-cis), Chopin przesuwa w tenże sposób h na ais. Na pierwszej ćwierci t. 95 mamy już tylko akord $fis^7$, „wyzwolony" z dodatkowych napięć. Toczkowi chromatyzowanemu mezzosopranu został przeciwstawiony diatoniczny toczek tenoru, także opadający stopniami, ale w augmentacji: $cis^1$-h, h-ais. Seksta $cis^1$-$ais^1$ przesunęła się diatonicznie do ais-$fis^1$.

Zważywszy rezultaty osiągnięte w powyższej analizie, jednolitość koncepcji i nierozerwalność przebiegu tego okresu, rozumiemy, że dopiero z pojawieniem się w melodii rozszerzonego zamiennika, przetransponowanego tylko z A do H, który rozpoczyna okres C, możemy mówić o przejściu w Kodę.

Koda (95—102). 8-takt. Tonacja H. Budowa: a-b.

Powtórzywszy w transpozycji do H pierwszą 2-taktową frazę okresu C, rozpoczyna rozwijać się sekwens diatoniczny z jej cząstkowego, zamiennikowego motywu. Ma on 3 fazy: pierwsza wyładowuje całkowicie napięcie dominantowe w swej końcówce i uzyskuje podparcie akordowe w ulubionej chopinowskiej formie akordu tonicznego. Z jakąś klasyczną surowością opierają się na tych 3 słupach akordowych fazy druga i trzecia, a ta ostatnia zatrzymuje jeszcze w końcówce ostatnie już napięcie dysonansowe — sekstę w akordzie tonicznym. Rozwiązując to napięcie na początku zdania b, Chopin kształtuje ostatni już motyw kody w doskonałej symetrii z początkowym. Motyw zawisa na $dis^1$, a 3 słupy akordów wspierają zakończenie, w symetrii ze zdaniem a. Pianissimo tych akordów, 3 razy krótszych od wytrzymywanych poprzednio, przerywa niespodzianka dwu silnych końcowych akordów [1]).

[1]) Ze względu na symetrię można tu dopuścić wykonywanie trzech końcowych akordów forte.



40

## MAZUREK f-moll op. 63 nr 2

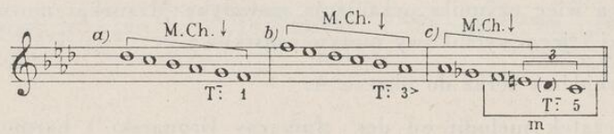
Taktów drukowanych i wykonywanych 56.

Układ formalny:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja | f |
| (17—32) | B : | t. 16 | „ | As-c |
| (33—40) | C : | t. 8 | „ | c-f, C-As |
| (41—56) | $A^2$: | t. 16 | „ | f |
| | | t. 56 | | |

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja f. Budowa: a-b-a'-c.

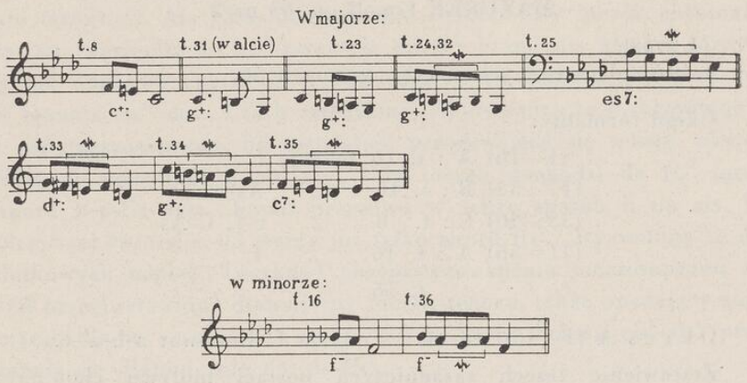
Zestawienie trzech zasadniczych postaci motywu chopinowskiego w f-moll rozbudowało melodykę tego okresu. Są to postacie opadające, w pełnym wystąpieniu składników, względnie z tercjowym wycinkiem. Opierają się kolejno na prymie, tercji i kwincie toniki, a więc na wszystkich składnikach akordu tonicznego. Oto ich zestawienie:




Wyposażenie ornamentalne tych motywów zanalizujemy poniżej, tymczasem zwróćmy uwagę na szczególny motyw cząstkowy, pojawiający się w postaci c) wyżej podanego zestawienia: chodzi o motyw, zakreślony jako m.

Jest on ważnym elementem struktury melodycznej w całym Mazurku. Główna jego postać traktowana jest przez Chopina, jako następstwo: zamiennej górnej do tercji, tercji i prymy trójdźwięku, zarówno dur jak i moll. Z tego powodu wystąpienie jego w końcówce okresu A (t. 16) nie może być notowane przez $a^1$-$as^1$-$f^1$, lecz jako $bb^1$-$as^1$-$f^1$. Motyw m rozwija się dalej przez wypełnienie ruchu tercji dźwiękiem przejściowym, względnie uzupełnia się mordentem dolnym, zachowując ruch tercji w dół.

Wystąpienia jego są takie:




Spostrzegamy, że motyw w majorze występuje w jednej postaci, rozwijającej ornamentalne przekształcenie, w minorze zaś pojawiają się obie postacie z zamienną górną o wymiarze sekundy małej (t. 16) i wielkiej (t. 36).

Dwa więc czynniki organizują melodykę Mazurka: motyw chopinowski i jego wycinkowy motyw cząstkowy.

Przejdźmy teraz do okresu A.

Początek melodii od des$^2$ tłumaczy Bronarski [1]) harmonicznie, mówiąc, że „nawet rozpoczęcie utworu od akordu dysonansowego jest rzeczą zupełnie zwykłą u Chopina". Z powyższego wynika, że nie tylko czynnik harmoniczny wziął tu udział w skrystalizowaniu się pomysłu rozpoczęcia utworu od VI stopnia gamy, jako małej nony akordu dominantowego. Powodem jest melodyczna struktura: z tego des$^2$ wypływa pełny motyw chopinowski, dążący do toniki. Przeciwstawia się mu nieregularna fala powrotna, sięgająca do f$^2$, a więc o tercję wyżej od punktu wyjścia, gdyż występuje tu skrzyżowanie tej postaci motywu chopinowskiego z drugą, opadającą od toniki do tercji (f$^2$-as$^1$), z której znowu rozwija się trzecia jego postać, od tej tercji do kwinty (as$^1$-c$^1$).

[1]) Bronarski 425



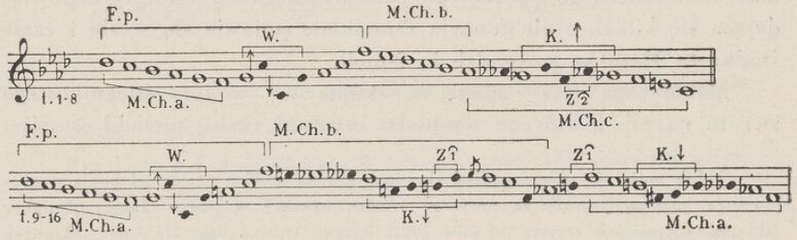
Najciekawsze są tu ornamentalne wyposażenia przebiegów tych motywów.

Składa się na nie w t. 3 wahadło na g$^1$, jako centrum oraz kotwicze wychylenie z ges$^1$ (t. 7), ozdobione wewnętrznie $Z\hat{?}$. Jeszcze ciekawsze są utwory ornamentalne zdania c (13—16), gdzie następuje:

1) przestawienie porządku występowania motywów a)-b) na b)-a),

2) chromatyzowanie motywów w granicach kwarty z pozostawieniem końcowego ruchu tercji w dół, skąd rodzi się omówiony motyw cząstkowy m.

Analityczny obraz tych melodycznych struktur jest taki:




NB. K — oznacza kotwicze wychylenie w górę lub w dół (wskazuje je strzałka), W — wahadło. Niezmiernie ciekawe jest wychylenie kotwicze w t. 15, gdzie punktem wyjścia jest h$^1$, wychyleniem g$^1$ (zdobi je przednutka fis$^1$), powrót jednak następuje do b$^1$, gdyż główny motyw ulega chromatyzowaniu; resztę zdobnictwa spełniają zamienniki (to, że np. g$^1$-b$^1$ jest zamiennikiem do a$^1$ widać w tym, że Chopin nie wahał się dać jednocześnie w akordzie akompaniamentu również b, co było by niemożliwe, gdyby b$^1$ nie było elementem wtórym zdobniczym). Powstaje tu jednak sprzeczność w traktowaniu tego a$^1$, względnie bb$^1$. Jak widzimy, zamiennik prowadzi do a$^1$, struktura zaś motywu zmusza to a$^1$ uważać za bb$^1$! Trzeba więc przyjmować ostatecznie, że w a ż n i e j s z a jest struktura głównej melodii. S t r i c t e s e n s u można rozumować, że to a$^1$ zmienia się enharmo-

nicznie w bb$^1$, p o ozdobieniu go zamiennikiem, a p r z e d przyjęciem na siebie roli dźwięku zamiennego do as$^1$ [1]).

Harmonizacja okresu A:

f: [2])

$D^{9>}$ .. $^{6}_{4}$> .. .. $^{7}$ –T$^{-}$–$T_{VI}$–$(D^{9}_{3})T_{III}$–$T_{III}$–$S_{IVn}$–D

$D^{9>}$ .. $^{6}_{4}$> .. $^{7}$ .. –$(D^{7})$S–S–$S^{-7}_{II}$ $^{3}$.. $^{<}D^{6}_{4}$> .. $^{7}$ –T$^{-}$–$T_{VI}^{-}$

O k r e s B (17—32). 16-takt. Tonacja As-c. Budowa: a-b-a′-b′. Można by rozpatrywać ten okres łącznie z następującym po nim zdaniem w jednej całości 24-taktu, gdyż następny po nim 8-takt wyrasta organicznie ze wspólnego materiału motywicznego. Pewne względy wskazywałyby nawet na to jako na konieczność, a mianowicie powstanie pedałowej nuty G, rozpoczętej w t. 31 i utrzymanej do t. 35 włącznie. Tworzy on jednak z drugiej strony zamkniętą o tyle całość, że 8-takt 25—32 można by repetować (bez końca!). Szczególność harmonicznego planu tego okresu polega na tym, że zapowiadająca się kilkakrotnie tonacja c-moll nie pojawia się wcale i część środkowa Mazurka prowadzi do f-moll.

Melodyczna treść zdania a skupia się wokół obiegnikowego zwrotu na es$^1$, z którego wychodzi interwał ruchu melodii w górę.

---

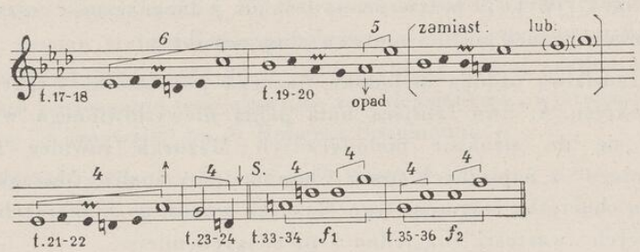
[1]) Jak może się różnić pogląd chopinografa na pewien utwór od poglądu chopinologa, niechaj posłuży za przykład zdanie, zawarte w pracy: James Huneker „Chopin. Człowiek i artysta“, Lwów 1922. Przekł. Opieńskiego str. 283: „Mazurek f-moll brzmi znacznie elegijniej (od nr 1 tegoż op. 63), jest krótki i n i e w a ż k i, ani treścią (sic!), ani wykonaniem (sic!)“. Jakże innego zdania o tym Mazurku jest chyba każdy — chopinolog!

Nie rozumiem opinii Wójcikówny (l. c. 172), wyrażonej w słowach: „Mazurek f-moll, znów kompozycja indywidualna, częścią opracowana polimelodycznie w szerokim konturze linii melodycznej tematu, wykazuje zakończenie ornamentalne okresu, będące jakby nową postacią gamy stylizowanej (cytata: t. 12—16)“. Jaką postacią? Jak widzimy, zwykła minorowa gama f-moll, w postaci zwanej melodyczną ulega tu z d o b n i c t w u. Autorka włącza ten Mazurek także do rzędu utworów Chopina, mających „podobny typ linii melodycznej jak temat Berceuse“ (str. 237). Temat Kołysanki Chopina zbudowany jest ze wszystkich składników majorowej gamy Des w zasięgu od as$^1$ do b$^2$ i n i e z a w i e r a ani j e d n e g o elementu zdobniczego!

[2]) Bronarski zwraca uwagę na rzadkość występowania u Chopina akordu nonowego w przewrocie i na to, że w danym wypadku rozwiązanie nony następuje z przetrzymaniem (str. 94) oraz na to także, że tylko d w a jeszcze utwory Chopina zaczynają się od małej nony: Preludium b ($f^{9>}$) i pieśń „Melodia“ ($h^{9>}$) (str. 95 przypis 1).



Przybiera on wymiary stopniowo malejące: seksty (t. 18), kwinty (t. 20), kwarty (t. 22). Towarzyszy temu zjawisku ciekawe „opadnięcie“ w t. 20 dolnej części obiegnika o sekundę, niewątpliwie pod wpływem czynnika harmonicznego (chęć utrzymania się w tonacji As). Ten interwał kwarty ustala się i staje się czynnikiem rozwoju w dalszych częściach okresu B i C. Nadmienić trzeba, że nie jest on nowością, gdyż jak widzieliśmy charakteryzuje także omawiany wyżej motyw m. Obraz tych zjawisk jest taki:




S. — oznacza sekwens melodyczny występujący w t. 33—36.

Harmonizacja okresu taka:

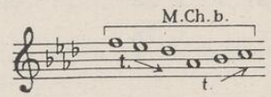
Przejście z f-moll okresu A przez $T_{VI}$ (t. 16), równą S w As.

As: $D^{7}_{3}$ .. $^{9}$ .. –T–$D^{7}_{6}$–T–$D^{7}$ .. $^{9}$ .. –T  $D^{7-9}$ itd. bis ze zmianą $S^{-}$ na $S^{-6}$ (t. 30).

c: ..... $T_{VI}$–$D^{6}_{4}$>–$S^{-}$–D ... ($T^{-}$ nie występuje).

Sekwens t. 33—36 ma za wzór harmoniczny $D^{(7)}$-T, kolejno w G-dur i f-moll, jest więc sekwensem opadającym diatonicznie; w t. 34 następuje więc tonikalizacja D w c (czyli akordu $g^{+}$). Sekwens opiera się na pedałowym G, złudnym, co do swego przeznaczenia. Okazuje się, że nie jest to pedał dominantowy do c, lecz przez $c^7$ prowadzi do f-moll.

Zdanie 4-taktowe (37—40) przedstawia melodycznie zestawienie dwu rozbieżnych toczków, tworzących w tym zestawieniu motyw chopinowski, znany już z okresu A jako b (por. przykład str. 367):



W okresie A został on zrealizowany harmonicznie w As, tu powtórzony zostaje w zmiennej harmonizacji: 1) w f jako T⁻⁻-D, 2) w As jako S–S$^{6}_{4}$–T.

W tej harmonizacji spotykamy silne dysonansowe współbrzmienie F-c-as-des$^{1}$ (t. 37). Wytłumaczyć je jedynie można tak: dźwięk as należy do akompaniamentu również i na trzeciej ćwiartce tego taktu. Następuje tu ciekawe przeciągnięcie do akompaniamentu dźwięku, należącego organicznie do melodii. Wtedy des$^{1}$-b — to $Z^{\smile}_{2}$ do c$^{1}$! W t. 39 przywrócona jest już jednoznaczność wszystkich składników pełnej postaci motywu chopinowskiego.

Prawdziwą ozdobą melodyki Mazurka jest ostatni 4-takt głównego okresu A. Swą falującą linią pełną niewysłowionego wdzięku zbliża się do struktur melodycznych Mazurka również f-moll, „ostatniego" z napisanych przez Chopina (por. analizę Mazurka 49). Już ten chociażby fragment tego Mazurka wznosi go w hierarchii mazurkowych „wartości" na jedno z pierwszych miejsc...

## 41

## MAZUREK cis-moll op. 63 nr 3

Op. 63 wydane w r. 1847 u Breitkopfa i Haertla w Lipsku [1]). Dedykacja: hr. Laurze Czosnowskiej. Huneker podaje (271), że op. 63 ukazało się we wrześniu 1847 roku.

Taktów drukowanych i wykonywanych 76.

Układ formalny:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | A$^{1}$: | t. 16 | tonacja | cis-E |
| (17—32) | B : | t. 16 | „ | cis |
| (33—48) | C : | t. 16 | „ | Des (Cis) |
| (49—76) | A$^{2}$: | t. 28 | „ | cis |
| | | t. 76 | | |

[1]) Karasowski II 268

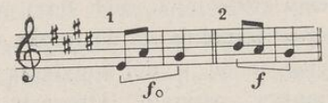


Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja cis. Budowa: a-b-a'-c.

Okres przedstawia przesunięcia bez ustalonego sekwensowego porządku 2-taktowej frazy, ulegającej przy tym nieznacznym modyfikacjom.

Mazurek rozpoczyna przedtaktowy motyw, złożony z rozszerzonego do kwarty zamiennika; motyw ten pojawia się w tej postaci raz jeden, tylko na początku, lecz wymieniony w następstwie na motyw trioli-toczka, odgrywa w rozwoju Mazurka znaczną rolę. Pojawia się mianowicie pomiędzy 2-taktowymi frazami melodycznymi, jak gdyby pewien stały refren, niezależny od nich; to powtarzanie się tego motywu przetwarza go w jakiś osobliwy rodzaj „ostinato". Nasuwa się porównanie tego zjawiska z analogicznymi „występami" motywu w „Karnawale" op. 9 Roberta Schumanna [1]).

Oto motyw początkowy i powtarzający się:

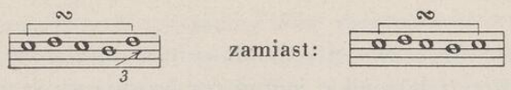



Motyw 2 pojawia się ogółem 10 razy: w t. 8, 32, 50, 52, 56, 58, 68, 69, 70, 71, harmonizowany T⁻, D$^{9>}$ lub S$^{-7}_{1<}$. W pierwszym wypadku zawiera ciekawą zamienną do zamiennej (h$^{1}$ — zamienna do a$^{1}$, które jest zamienną do kwinty toniki gis$^{1}$ — por. t. 32, 52 i 69); w drugim wypadku h$^{1}$ jest zamienną do a$^{1}$, małej nony akordu D$^{9>}$, a to w t. 50, 58, 70, 71. Wreszcie w trzecim h$^{1}$ jest zamienną do tercji akordu. Powstają tu ukośne brzmienia, jak w t. 70 [2]) lub też silne dysonansowe spotkania, jak w t. 71 [3]) (altowe h z basowym His!).

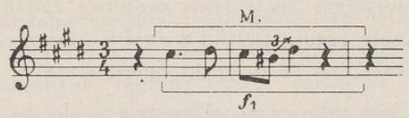
Sprawę owego „canto ostinato" wysuwam na początek analizy Mazurka dlatego, że tworzy ona zjawisko występujące jedynie w tym Mazurku i silnie go charakteryzujące, niezależnie od innych jego osobliwości. Pomówmy teraz o głównym motywie Mazurka. Jest on oryginalną odmianą zwykłego obiegnikowego, a więc czysto ornamentalnego motywu: odmiana polega na tym, że ostatni dźwięk gór-

[1]) Por. „Pierrot" t. 3, 7, 11, 15, 19, 23, 27, 31, 35, 39, 41, 43, 45.
[2]) Por. Bronarski 391
[3]) Bronarski 432

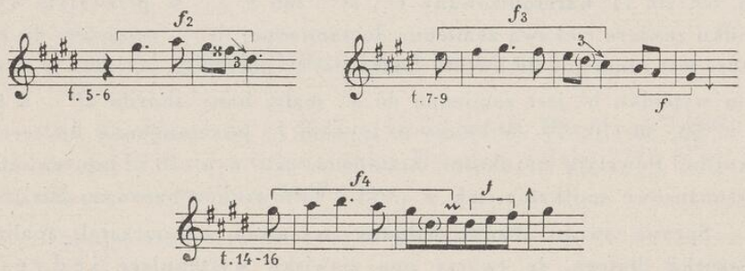
nego obiegnika przesuwa się o sekundę w górę, wskutek czego powstaje charakterystyczny ruch tercji w górę:




Skonkretyzowany rytmicznie główny motyw Mazurka ma więc postać:




Ulega on dalszemu rozwojowi: ruch tercji w górę wymienia się na ruch w dół i wreszcie wypełnia się do toczka dźwiękiem przejściowym. Jako dalszy ciąg ruchu w dół przyłącza się doń ostatecznie omówiony powyżej motyw „ostinato". Oto cały przebieg tych przemian:




Powyższe drobiazgowe przedstawienie genezy i rozwoju melodyki okresu A ma na celu wyjaśnienie jego niezwykłej płynności, śpiewności i elastyczności.

Czysto monodyczna struktura całego okresu nadaje mu wielką przejrzystość i wyrazistość konturów melodycznych. Plan harmoniczny prowadzi okres do E-dur, ale końcowe odwrócenie motywu i ruch



ósemek wiążą go w nierozerwalną całość z następującym okresem [1]). Przebieg harmoniczny taki:

cis: $T^{-}$–$D^{7}_{5\ 3}$–$D^{7}$–$T^{-}$..$(D^{7})D_{3>}$–$D^{7}$–$T^{-}$–$S^{-7}_{1<}$–$T^{-}$–$D^{7}_{5\ 3}$–$D^{7}$–$T^{-}$

E: $T_{VI}$–$(D^{7})D$–$D^{6}_{4\ 1-1}$–$(D^{7})D$–$D^{7}$–$T$

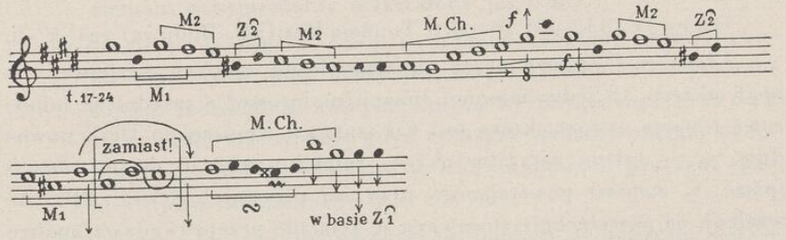
Co do swobodnego sekwencyjnego rozkładu faz głównego tematu, to można stwierdzić, że pojawiają się one na wszystkich stopniach naturalnego cis-moll z wyjątkiem III, pierwsze ich dźwięki opisują ciekawą melodię: cis²-dis²-gis²-fis²... cis²-dis²-h²-a²-(gis²).

O k r e s B (17—32). 16-takt. Tonacja cis-gis-cis.

Budowa: a-a′-a-a′!

Wyrasta z okresu A genetycznie i tworzy z nim stylistycznie jedną całość.

Motyw 2 (por. wyżej przykład str. 373) opada o kwintę w dół (gis²-fis²-e² i cis²-h¹-a¹) w powtórzeniu, ale ozdobiony jest kotwiczo początkowym motywem ($f_0$) — analogia: e¹-a¹-gis¹ t. 1 z dis²-gis²-fis² t. 17 oczywista — zaś w powtórzeniu $Z_2^{\frown}$ t. 18. Z a¹ t. 19 wyprowadza Chopin motyw chopinowski w typowej postaci: a¹-gis¹-cis²-dis²-e², rozszerza go do oktawy gis². To gis² jest ozdobione w górę i w dół kotwiczym motywem (falowanie: cis³ i dis²) w kwarcie, po czym następny 4-takt powtarza motyw 2. Przechodzi on dalej już jako motyw 1, ale o przestawionych składnikach i melodia opada przerzutem na dis¹. Chopinowski wycinek motywu w gis kończy następnik, a zdobi go obiegnik górny. Całość tej pięknej ornamentalnej struktury melodycznej przedstawia się analitycznie tak:



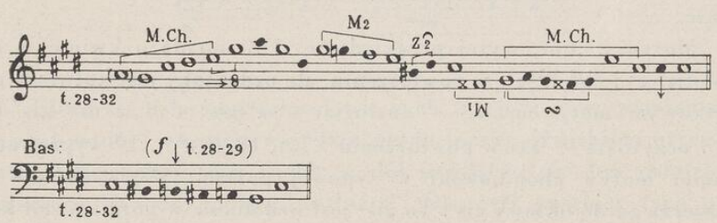

[1]) Wójcikówna pisze w „Melodyce Chopina" (str. 172): „Mazurek cis-moll ideę tematyczną kryje w obiegniku górnym, zakończonym w typowy sposób górną tercją małą ostatniego jego tonu. Z tej idei tematycznej wywodzi się cała, nawskroś ornamentalna istota kompozycji pierwszej części Mazurka..." Lecz, o ile się nie mylę, nikt n i e z w r ó c i ł u w a g i n a w y j ą t k o w ą rolę tego, jak nazwałem, „ostinata". Okres A, to rzadki okaz t a k i e j jednolitości w różnorodności!

Harmonizacja odcinka:

cis: $D^{7}_{3}$–$T^{-}$–$S^{-7}_{1<}$–$T^{-}$–$D^{7}_{3}$–$T^{-6}$

gis: $S^{-6}$–$D^{6}_{4}$>–$\overset{7}{\cdot\cdot}$–$T^{-}$ (w basie $Z^{\frown}_{1}$ do dis).

Następnik powtarza pierwszy 4-takt z drobną zmianą w harmonizacji (przy powrocie do cis silniejsze podkreślenie $D^{7}$ w t. 25 przez usunięcie przewrotu). Alteracja w motywie 2 oraz podanie motywu 1 w odwróceniu zmieniają melodię następnego 4-taktu i kierują ją do kadencji w cis. Powstaje opadający toczek chromatyzowany w basie od cis do Gis i z powrotem (odwrócenie i schromatyzowanie motywu kotwiczego t. 28—29!). Oto obraz analityczny:




Kończy okres „uporczywy" motyw 2, wprowadzający do okresu C.

Harmonizacja (t. 28—32):

cis: $T^{-}$–$D^{-}_{3}$–$D^{-}_{3>}$–$D^{-}_{3>}$–$D^{-}_{1>}$–$S^{7}_{1<}$–$S^{-}_{3>}$–$D^{6}_{4}$>–$D^{7}$–$T^{-}$

O k r e s C (33—48). 16-takt. Tonacja Des(Cis). Budowa: a–a′–a″–b.

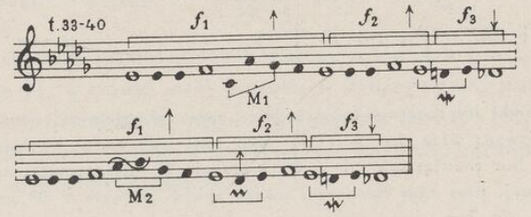
Ułatwienie lektury przez enharmoniczną zamianę właściwej tonacji okresu, tj. jednoimiennej tonacji majorowej z zasadniczą minorową tonacją utworu, którą jest Cis (zamiast wypisanego Des), powoduje, że w takcie ostatnim okresu trzeba powracać do tej tonacji (pisać A, zamiast powstającego przy tej pisowni logicznie BB). Ze względu na powszechnie stosowaną tę zamianę przeprowadzam analizę w Des (jedynie w ostatnim sekwensie powracając do właściwych tonacji krzyżykowych).

W kontraście do okresów A i B strukturą okresu jest ścisła 4-głosowość.



Melodyka sopranu zdania — to ciekawy motyw wahadłowy. Centrum tego wahadła — to 5 składnik motywu chopinowskiego ($as^{1}$-$f^{2}$), wychylenia zasadnicze odbywają się o wielkie sekundy w górę i w dół, a więc do 6 i 4 składnika motywu chopinowskiego. Inne elementy melodyczne są tu albo ornamentalnego pochodzenia, albo też genetycznie są związane z materiałem motywicznych zjawisk okresów A i B.

Oto obraz poprzednika okresu w Des t. 33—40:




Widzimy tu, że:

1) wahadło wychyla się od $es^{1}$ dwukrotnie w górę, raz w dół, po czym oscylacje te powtarzają się w tymże porządku,
2) wychylenia w dół $f_2$ są jednakowo zdobione mordentem dolnym,
3) pierwsze wychylenie $f_1$ zdobi n a p o z ó r obcy element ornamentalny (zakreślony w nutowym przykładzie jako $M_1$), zaś drugie wychylenie $f_1$ zawiera również p o z o r n i e obcy element ornamentalny (zakreślony jako $M_2$),
4) drugie wychylenie $f_2$ zdobi r e a l n i e kotwiczy zwrot o skoku septymy w górę, który jest s t r u k t u r a l n i e przerzutowym mordentem dolnym (można by powiedzieć, że b r a k tu w ogóle wychylenia, gdyż centrum wahadła zostało ozdobione obiegnikiem dolnym, w którym powstał przerzut drugiego jego składnika $des^{1}$).

Zanalizujmy stwierdzone powyżej (w punkcie 3) pozornie o b c e elementy ornamentalne: $M_1$ — to właśnie zaczerpnięty z okresu A zasadniczy motyw utworu, podległy przemianom. Tu został rozszerzony do seksty, nie zmienił jednak swej melodiotwórczej roli w Mazurku! $M_2$ — to przestawiony drugi, przekształcony motyw melodyki

Mazurka, tu o przestawionych składnikach: as¹-b¹-ges¹ zamiast b¹-as¹-ges¹. I w jednym i w drugim wypadku są to zwroty zdobnicze do górnego wychylenia wahadła, do dźwięku f¹.

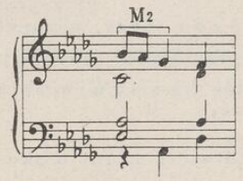
Ta interpretacja melodyki zdań a, wyprowadzona z obserwacji czysto melodycznej struktury, ułatwia interpretację zjawisk harmonicznych występujących w strukturach.

Oto ich przebieg (dla lepszego rozumienia należy p o m y ś l e ć j u ż dla t. 32 akord des-moll):

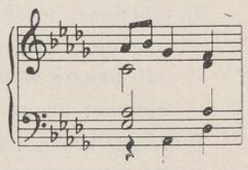
Des: $(T^{-})$–$(D^{7}_{4-3})$D–$D_{VII}$–T–$D^{7}$ . . –T–$S^{4-3}_{II}$–$D^{7}_{6}$–$S_{II}$–D–T–$D^{7}_{4-3}$–
5> 3 5 1 5 3

–T–$D^{9-7}_{3\ 5\ 1}$–T–$S^{4-3}_{II}$–$D_{III}$–$S_{II}$–D–T [1])
3> 5 3

[1]) Bronarski interpretuje tu w t. 38: „...przy akordzie as⁷ nonę b jako nutę zamienną oderwaną oraz des w t. 39 jako nutę oderwaną, w skoku osiągniętą i opuszczaną, bez rozwiązania" (l. c. 99 i przypis 2). Interpretacja ta odbiega od powyżej podanej; przy tym Bronarski uważa akord pierwszy t. 39 za ges⁶. Skoro przyjmuję, że des jest elementem czysto ornamentalnym, przerzutowym mordentem dolnym, to w konsekwencji wyczuwam tu akord es-moll w pierwszym przewrocie. Co do b t. 38, to interpretuję tak: jest to, moim zdaniem, wielki nonowy akord, w którym następuje zjawisko „kurczenia" się tego akordu do septymowego, pochód melodii b¹-ges¹ jest więc pochodem „na akordzie". Podstawową formą byłaby tu ze względu n a p o c h o d z e n i e tego zwrotu, jak to wykazałem wyżej, taka postać:




w której as¹ jest przejściową, zaś postać autentyczna:

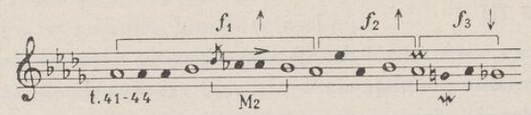


zawiera w sobie szczególne ustosunkowanie ciężaru głównych i pobocznych dźwięków. Może to wydać się nader „rewolucyjnym" harmonicznym wyczuciem: dla mnie as¹ brzmi w tym zestawieniu jak zamienna do b¹! Tak dalece ciągnie tu akord nonowy swym nieporównanej piękności brzmieniem, jako główny wyznacznik dominanty. Zdaję sobie sprawę, że jest to wyczucie sprzeczne z ustalonymi zasadami harmonii! Także podane przez Bronarskiego w przypisie str. 116 ujęcia akordów t. 39 i 40 nie są dla mnie przekonywające: dlaczego akord f-moll w t. 39 ma być akordem as⁷ niekompletnym, z sekstą zamiast kwinty? Że jest on „surogatem" dominanty, że jest tej dominanty wyznacznikiem — rzecz jasna. Ale dlaczego ma być septymowym, skoro tu brak septymy? Analogia z t. 35 nic nie mówi: w t. 35 jest a k o r d c h o p i n o w s k i, a więc dominantowy septymowy z sekstą zamiast



Następnik przenosi centrum wahadła o kwartę w górę do as¹. Harmoniczny przebieg prowadzi do Ges. Konstrukcja ruchów wahadła powtarza się. Wychylenie górne zdobi nowe mordentowe wychylenie, poprzedzone naciskającą na nią przednutką.

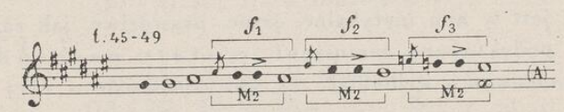
Jest to inaczej znowu zużytkowany $M_2$. Centrum drugiej fazy wahadła upiększa analogiczny motyw kotwiczy. Obraz całości:




Jako czynnik organizujący końcowe zdanie okresu C najważniejszy jest ten $M_2$ w nowej swej postaci, w której dzięki punktowanemu układowi rytmicznemu tworzy się nacisk na ces² (t. 42), a przyłącza się tu swym dominantowym napięciem i czynnik harmoniczny. Harmonizacja ulega uproszczeniu:

Ges: $D^{9}$–$T^{3}_{3}$–$D^{9}$ . . $^{6}_{4}$ . . $^{9}$ . . $^{6}_{4}$ . . $^{9}_{4-3}$ . . $^{7}$ . . T

Ostatni 4-takt (45—48) okresu należy pojąć w enharmonicznej zamianie jako Fis, i to Fis rozumieć jako S w Cis. Wtedy będziemy mieli do czynienia z sekwensem melodycznym tonalnym w Cis o wzorze $M_2$, a harmonicznym o wzorze $D^{7}$-T. Dzięki alteracji sekwens zatrzymuje się na trzeciej fazie i wiąże się łańcuchowo z powracającym okresem A.




Mamy tu:

Cis: $D^{9}$–$T^{3}_{3}$–sekwens: $(D^{7}$-T) w Fis
w gis (zamiast w Gis)
w A (zamiast w Ais).

kwinty, a w t. 39 jest $D_{III}$ i to są dwa f a k t y. Podobnie, dlaczego akordy na początkach taktów 36 i 40 nie mają to być $S^{3}_{II}$, skoro są? Realnie i faktycznie. Gdyby to były utwory przejściowe na $D^{7}$, to dlaczego ges, jako septyma dominanty, nie czekałoby na rozwiązanie na f? Tymczasem to ges przechodzi na as, dlatego właśnie, że jest tercją $S_{II}$: gdyby chociaż w sopranie przeciwny ruch głosu c-b-as usprawiedliwiał to przejście! To zaś n i e w y s t ę p u j e.

Ostatnia faza w A otrzymuje postać $a^7$, co enharmonicznie równa się a-cis-e-fisis, czyli $S^{-7}_{1<}$, co wiąże się bezpośrednio z $D^7$ i wprowadza na cis-moll okresu A.

Występują tu jawne oktawy równoległe, złagodzone następującymi po nich septymami (pomiędzy sopranem i basem) [1]): cis-$cis^2$, dis-$dis^2$, e-$e^2$.

Część III

Repryza okresu A (49—76) zajmuje więc taktów 28, a podział jej formalny przedstawia 4—12—12 taktów, dzięki temu, że powtórzeniu ulegają zdania a, b i a′ głównego 16-taktu części I, zaś zdanie c przekształceniom. Motyw $M_2$ występuje tu z regularnością i symetrycznie. Omówiona już w okresie $A^1$ występująca odmiana obiegnikowego motywu, jako główny motyw Mazurka, podlega tu rozszerzeniom, charakteryzujący ją ruch tercji w górę rozszerza się kolejno do tercji wielkiej, kwarty czystej, zwiększonej, oktawy, aż w końcówce (t. 74) do kwintdecymy.

Rozszerzeniom tym towarzyszą w t. 61—62 i 73—74 układy hemioliczne, zaś w t. 72—74 jednoczesne imitacje w oktawie górnej; tworzą one stretty. Najciekawszym zjawiskiem tej repryzy jest kanon dwugłosowy, który Chopin przeprowadził w t. 67—71 z mistrzostwem, godnym Jana Sebastiana Bacha.

Kanon jest w oktawie dolnej, imitujący głos dolny rozpoczyna o ćwiartkę później. Arcydzieło to doskonałe, jedyne w swoim rodzaju. Wszystko jest w nim nietykalne, jasne, prawdziwe, jak samo prawo przyrody podyktowane geniuszowi in statu nascendi. Można je tylko podziwiać i wchłaniać, tak jest zrozumiałe w swej prostocie. Zarówno ukośne brzmienie t. 70 (pierwsze zetknięcie się następującego $h^1$ sopranu po his altu) jak i silny dysonans t. 71 (drugie, bezpośrednie już spotkanie, gdyż współbrzmienie basowego His z h altu) brzmią w tym kontekście prześlicznie [2]).

Powtarzający się przebieg harmonizacji nie wymaga objaśnienia. Należy może tylko wspomnieć o fragmencie t. 59—61; jest następujący:

cis: $\underset{3}{D^7}$–$(\underset{7}{D^7})$S–S–$S^{-7}_{1<}$

[1]) Bronarski 378

[2]) Bronarski 391, 432



Nadmienić także należy, że proces rozszerzenia się motywu głównego, omówiony wyżej, wspiera się na dolnym wychyleniu obiegnika na $dis^2$ t. 59 (względnie 71), czyli na dźwiękach $dis^2$-$cis^2$, które przez powtarzanie są dla tych coraz to wyższych wychyleń odważnikiem równowagi tych wzlotów. Przepiękna to struktura! Podnoszenie się tychże motywów w t. 72—74 na dwu różnych poziomach dzięki imitacji — to jeden z najwspanialszych chwytów olśniewającego żonglerstwa Chopina w technice kompozytorskiej.

Mazurek cały — bez możności pomyślenia nawet jakichkolwiek bądź innych rozwiązań wysuniętych w nim zasadniczych problemów twórczych — jest jednym wielkim podszeptem natchnienia i genialności.

## 42

## MAZUREK G-dur op. 67 nr 1

Opublikowany w r. 1855 przez J. Fontanę.

Skomponowany w r. 1835 [1]). Pierwszy wydawca: A. M. Schlesinger à Berlin.

Taktów drukowanych i wykonywanych 60.

Układ formalny:

Wstęp:

(1— 4) W : t. 4 tonacja G (?)

Część I:

(5—12) $A^1$: t. 8 tonacja G
(13—28) $B^1$: t. 16 „ G
t. 28

Część II:

(29—44) C : t. 16 tonacja C
t. 44

Część III:

(45—52) $A^2$: t. 8 tonacja G
(53—60) $B^2$: t. 8 „ G
t. 60

[1]) Karasowski II, 270

Wstęp W (1—4). Tonacja G-dur (?).

Postawiony znak zapytania co do tonacji, w której rozpoczyna się Mazurek, oznacza taką wątpliwość. Wstęp jest faktycznie wstępem tonikowym, tak jak w Mazurku 3 i 46, chociaż w większości mazurków, zaopatrzonych wstępem, jak: 2, 9, 17, 20, 31, 34, mamy do czynienia z wstępami dominantowymi, a nawet Mazurek 21 rozpoczyna się od dominanty, wtrąconej do dominanty. Kwinta, złożona tu z toniki i dominanty, ma tę cechę, że obydwa występujące składniki są w niej równouprawnione; powstać może więc pytanie, który z nich i dlaczego ma przewagę. W danym wypadku w czterogłosie G-d-g-$d^1$ powtórzone jest d, czyli dominanta tonacji głównej utworu. Co więcej: na tym $d^1$ opiera się melodia wstępu, złożona z obiegnika $d^1$-$e^1$-$d^1$-$cis^1$-$e^1$, górująca w sopranie. W alcie znowu pojawia się na składniku akordu toniki h, jako równoległa, melodia obiegnikowa: h-$c^1$-h-ais-h. Niemniej jednak w tym akordzie tonicznym, zwłaszcza na trzeciej ćwiartce, pod silnym akcentem, ilościowo przeważa d i słyszy się ten dźwięk jako dominujący nad całością brzmienia. Gdy w takcie 5 pojawia się oktawa G-G doznaje się wrażenia rozwiązania tego dominantowego napięcia, jakie zawiera wstęp, pomimo wystąpienia akordu T.

Wzór obiegnikowy, podany w tym wstępie, jest głównym motywem melodycznym Mazurka.

Część I (4—28). 24-takt. Budowa: a-b-b.

Układ formalny każe wyróżnić te dwa okresy A(8) i B(16), a ten drugi składa się z powtórzenia dwu jednakowych 8-taktów B(8). Okres A jest płynnie związany z okresem B. Akord toniczny taktu 12 w pozycji tercji, umieszczony na słabej części taktu, nie daje poczucia całkowitego zakończenia, zaś motyw melodyczny składa się z tych samych dźwięków — $e^2$ (ozdobionego mordentem) — $d^2$-$h^1$, dążących do $a^1$, co okazują takty 16—17; można więc traktować całą tę część A+B jako jeden okres 24-taktowy o strukturze: a-b-b. Za jednolitością treści melodycznej tego okresu przemawia i to, że zasięg jest identyczny: obiegnikowy motyw Mazurka przenosi Chopin kolejno z tercji akordu $h^1$ (t. 5) do kwinty $d^2$ (t. 6). Dalej melodia skokiem kwarty sięga do $g^2$, by spaść o undecymę na $d^1$ (t. 7). Tenże motyw występuje znowu na septymie dominanty, która sięga o tercję w górę do nony i jako zamienna, ozdobiona znowu mordentem, rozwiązuje się na kwintę toniki (t. 8). W następniku (9—12) melodia rozwija się od $d^1$ (t. 14) do $h^2$ (t. 16), całość ma więc zasięg: $d^1$-$h^2$.



Zdobnicze osobliwości: głównemu motywowi towarzyszy stale podwójna przednutka mordentowa, zmieniająca zasadniczy kształt obiegnika dolnego np. $h^1$-$a^1$-$h^1$-$c^2$ (t. 5) na złożony $h^1$-$c^2$-$h^1$-$a^1$-$h^1$-$c^2$. W końcówce zdania (t. 8) występuje triola mordentowa, a w zakończeniu okresu A nabiera na sile w złączeniu z trzema zamiennymi: $fis^1$, $c^1$ i $e^2$, występującymi jako opóźnienia z akordu $D^9$. W okresie b pojawia się rzadki w mazurkach motyw sekundowy (t. 16, 20, 24 i 28), wyrażony rytmicznym motywem , również nieczęstym (por. Maz. 26).

Harmonicznie okres przynosi silniejsze napięcia, wytwarzane przez zamienne w końcówkach t. 8 i 12. Rozwiązanie wtrąconej dominanty do II st. następuje na $II^7$ (t. 10—11), poprzedzający $D^9$. W okresie B występuje wtrącona $D^7$ do $D^7$. Septyma g w tenorze ulego zastępczemu rozwiązaniu w sopranie na $fis^1$ (por. Bronarski 394).

Część II

Okres C (29—44). 16-takt. Tonacja C. Budowa: a-a′-a″-a‴.

Jest najciekawszą częścią Mazurka.

Składa się na nią 4-krotne powtórzenie jednego 4-taktowego zdania.

Budowa okresu typowo ludowa: 1+3 takty. Pierwszy takt jest mazurowym hołupcem, ff, o wielkim skoku w melodii od g do $g^2$, z silnym akcentem na 2. Wejście w tonację subdominanty C-dur akcentuje przekształcenie toniki w G-dur na $D^7$ w C-dur przez dodanie f. Ten sam motyw melodyczny i rytmiczny, który jest w okresie A + B, przenosi się teraz sekwensem całotonowym w dół, a uzupełniają go seksty w miejsce tercji. Harmonizacja tych 3-taktów za każdym razem inna:

1) t. 30—32: T . . . . D . . . . T . . $S_1^6$ (enharmonicznie zmienione $dis^1$ na $es^1$ daje $VII^7$ w G-dur. Pisownia błędnie zatrzymuje $dis^1$ w alcie zamiast $es^1$ (!),

2) t. 34—36: T . . S–$VII^7$ . . . $VI^7$ . . II=($II^7$D)VI,

3) t. 38—40: Cała progresja oparta na podwójnej nucie pedałowej tonicznej c-g, tenor ozdobiony energetycznymi przednutkami o motywie rytmicznym

4) t. 42—44: $(D^7)..S–S^{-6}..D^{7-6}$ (akord chopinowski!) ..T..VI =II $D^7$ w G-dur. Modulacja powrotna do G-dur.

Część III (45—60). 16-takt. Tonacja G.

Powtórzenie A + B z tą zmianą, że budowa przedstawia 16-takt typu a-b i to b już nie powtarza się. Zwrócić trzeba uwagę na iście chopinowską subtelność w harmonizacji taktów 19 i 27, wobec 59.

W taktach tych Chopin powtarza akompaniament:

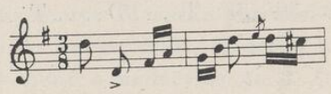
$c^1$ $c^1$
D-fis — fis
d d

w taktach tych bowiem $fis^2$ w sopranie nie jest składnikiem akordu $D^7$, ale składnikiem trioli, zdobiącej szczyt melodii. Gdy w t. 59 ma się pojawić dźwięk charakterystyczny, jako akordowy składnik i rozwiązać się do toniki $g^1$, to Chopin, byle nie podwoić go (!), a zrobić dla niego „miejsce“, wypuszcza fis z akordu i daje taki akompaniament:

$c^1$ ale na 3: $c^1$
D fis a
d d

W całości piękny to mazur, nasycony „ludowością“ po brzegi z jednej strony, wyszukanymi szczegółami i środkami harmonicznymi — z drugiej. Składa się na to: opracowanie wstępu na kwintach basetlowych, równoległość kwint w przebiegu Mazurka, trójtakty, hołupce, zdobnictwo, „szczypanie strun skrzypiec“ w t. 38—40. Ze „swej strony“ wnosi Chopin wyrafinowanie piękną harmonizację w okresie C i „nokturnowe“, jak mówi Wójcikówna [1]), motywy sekundowe. Windakiewiczowa cytuje [2]) z Kolberga wzór hołupcowy:

O. K. Mazowsze I, 95:



[1]) Wójcikówna 172—173
[2]) Windakiewiczowa 22



Charakteryzuje go wielki skok oktawowy. Chopin rozciąga go w tym Mazurku do undecymy! Ten sposób podchodzenia do surowego materiału ludowego i snucia nowej muzyki z jego „ducha“ trafnie charakteryzuje Egert [1]), mówiąc, że „kompozytor z oślepiającym efektem stara się o opanowanie znanych form i wprowadza w oznaczony klasyczną budową okresową zespół osobiste i narodowe rysy, cytaty z pieśni ludowej, genialną harmonikę i melodyczne subtelności, pieniący się rytm itp...“

## 43

## MAZUREK g-moll op. 67 nr 2

Opublikowany w r. 1855 przez J. Fontanę.
Karasowski podaje, że powstał przed r. 1845.
Taktów drukowanych 56, wykonywanych 72.
Układ formalny: A-B-C-A.

Część I:

(1—16) $A^1$: t. 16 tonacja g
t. 16

Część II:

:‖ (17—32) $B^1$: t. 32 tonacja B
(33—40) C : t. 8 recitativo na D w g
t. 56

Część III:

(41—56) $A^2$: t. 16 tonacja g
t. 72

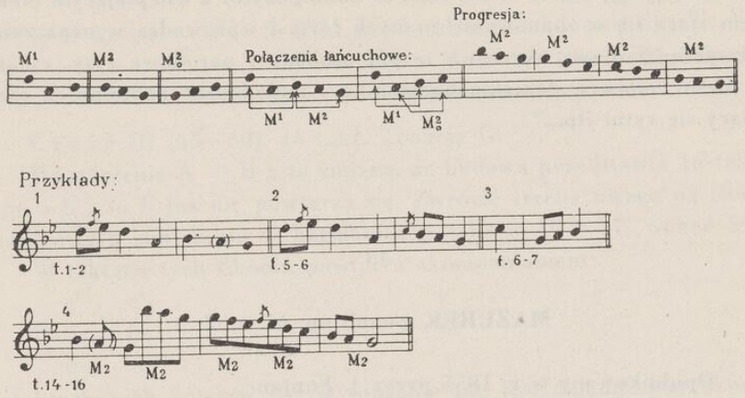
Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja g. Budowa: a-a′-a-b.

Motyw główny składa się z kwarty w dół i sekundy w górę. Ani razu nie występuje w postaci czystej, nieozdobionej. Zdobi go zwrot

[1]) Egert 28

mordentowy zawsze i zamienna górna do drugiego dźwięku mordentu (z wyjątkiem t. 9). Motyw drugi jest toczkiem, użytym w obu postaciach: w górę i w dół. Oto ich zestawienia:




2-taktową frazę (przykład 1) przenosi Chopin o tercję w górę (g-moll — B-dur), powraca do niej, dając $M^2$ w pełnej postaci (prz. 2), wreszcie przeciwstawia jej połączenie łańcuchowe obu motywów (prz. 3). Harmonizacja tych fraz najprostsza: $D^7$-$T^-$. Połączenie łańcuchowe otrzymuje podkład: $S^-$. . $S^{-6}$. . $T^-$.

Subdominantę podkreślają akcenty sf na trzecich częściach taktów. Taż subdominanta mollowa łączy się z $D^7$ następującego zdania. Układ więc formalny tego pierwszego 8-taktowego zdania jest: a-a′-a-b. Następujące drugie zdanie przynosi zmianę w końcówce: pojawia się progresja $M^2$ (prz. 4), harmonizowana kadencją: $T^-$-$S^{-6}$. . $S^-$ (oparta na d) . . $D^7$-$T^-$.

Śpiewny charakter melodii, płynność tych, tak prostych, motywów i stąd wynikająca harmonizacja zapewniły temu Mazurkowi wielką popularność. Ostatnia fraza kadencyjna zbliża się charakterem do walcowych końcówek. Końcówka pierwszego zdania ma pewne podobieństwo do końcówki pierwszego okresu Mazurka 1 (t. 13—14).

Część II

Okres B :‖ (17—32). Tonacja B. Progresja harmoniczna.

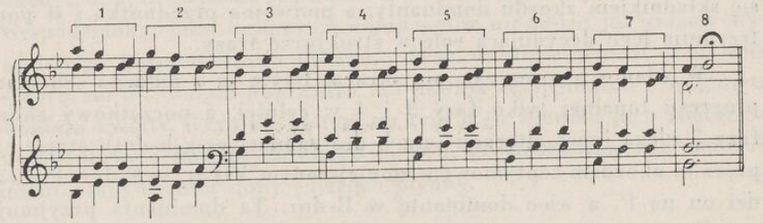
Część ta jest w pewnym kontraście z częścią pierwszą. Uderzenie sf pierwszego dźwięku $g^1$, ozdobionego skaczącą o kwartę w dół



przednutką $c^2$, niezwykłe napięcie harmoniczne, jakie wprowadza akompaniujący akord f-b-$es^1$, wreszcie całość brzmienia tego dziwnego pięciodźwięku f-b-$es^1$-$g^1$-$c^2$ mówią o zupełnej zmianie charakteru i nastroju. Dziwny ten zespół dźwięków rozwiązuje się częściowo w następnym takcie na $D^7$ i ostatecznie na T w B-dur. Słusznie zauważył Bronarski [1]), że ta $D^7$ z zamiennymi b do a i $g^1$ do $f^1$ jest fortepianową imitacją akordu gitarowego. Gitara ma zasadniczy strój w brzmieniu E-A-d-g-h-$e^1$, jeśli więc naciśniemy pięć strun z wyłączeniem pierwszej na 8 progu, to otrzymamy, zrywając te pięć strun, właśnie akord f-b-$es^1$-$g^1$-$c^2$. Czy ten efekt gitarowy był świadomym pomysłem kompozytora, trudno dowieść. Wydaje się to prawdopodobne, gdyż użycie gitary na początku wieku XIX w kompozycjach tak popularnych i znanych Chopinowi dobrze, jak np. w „Cyruliku Sewilskim“ akt I, było dość powszechne, zwłaszcza we Francji i Hiszpanii, skąd wyszła moda na ten instrument, jako towarzyszący do śpiewu.

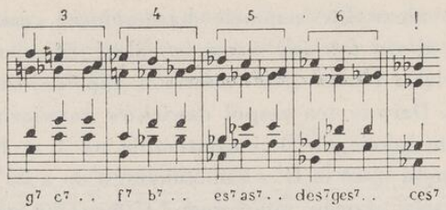
Okres ma układ taki: a-b-a′-b′. W analizowanym 4-takcie a (17—20) — zamienne $g^1$ i b nie rozwiązują się od razu: wchłania je w siebie podwójna triola t. 18 w sopranie i tenorze, biegnąca w równoległych sekstach. Harmoniczny podkład fraz: $D^7$-T.

W zdaniu b (21—24) występuje jedna z najpowszechniejszych progresji akordów septymowych. By ją zrozumieć zagrajmy taką tonalną progresję:

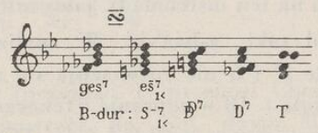



Z 7 faz tej progresji Chopin używa faz od 3-ciej do 6-tej włącznie. Alterując poszczególne akordy tworzy progresję akordów dominantowych septymowych, według następstwa kwintowego od $g^7$ do $ges^7$:

[1]) Bronarski 119



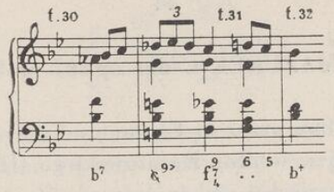

Powrót do tonacji głównej B-dur nie byłby możliwy bez enharmonicznej zamiany, kompozytor więc traktuje $ges^7$ przy zamianie enharmonicznej $fes^1$ na $e^1$ jako subdominantę mollową z septymą i alterowaną prymą, czyli jako $e^1$-$ges^1$-$b^1$-$des^2$ i alterując $ges^1$ na $g^1$ oraz prowadząc $des^2$ na $c^2$ otrzymuje dominantę do dominanty w B-dur:




Zdanie a′ pojawia się w zmienionej postaci harmonicznej: $(D^7)$ . . $D^7$ . . T. Nie przeraża go skok w sopranie i basie o kwartę zwiększoną, względnie o kwintę zmniejszoną $ges^1$-$c^1$. Napięcie harmoniczne słabnie w stosunku do opracowania „gitarowego" tejże frazy, $g^1$ staje się składnikiem akordu dominanty, a podwójna przednutka i sf podtrzymują jego decydującą rolę w strukturze frazy.

W zdaniu b′ progresja się skraca. Użyte są z naszego schematu progresji tonalnej tylko fazy 3 i 4 w całości, a początkowy akord fazy 5 ulega innej alteracji (e-g-b-des zamiast es-g-h-des), stając się przez to akordem septymowym zmniejszonym VII st. w F-dur. Prowadzi on na $f^7$, a więc dominantę w B-dur. Ta dominanta przyjmuje jednak naprzód „gitarową" postać, która wydaje się być ulubioną tu formą chopinowskiego myślenia harmonicznego. Przed ostatecznym rozwiązaniem na tonikę przyjmuje ta dominanta jeszcze kształt chopinowskiego akordu dominantowego z sekstą. Połączenie $b^7$-$c^{\frac{9}{1}}$ jest łagodniejsze niż zanalizowanego wyżej $ges^7$-$c^7$, sopran bowiem wchodzi gładko przez $c^2$ na $des^2$, bas tylko skacze, jak dawniej, o kwintę zmniejszoną:






Triole mordentowe nadają ruchowi sopranowych typowych ludowych motywów, w kolejności sekunda-tercja, znacznej płynności i wdzięku.

Z d a n i e C (33—40). 8-takt na dominancie, jednogłosowy śpiew (recitativo).

Jest ono wśród mazurków, łącznie z Mazurkiem 20, trzecim z kolei co do długości jednogłosowym śpiewem bez akompaniamentu [1]). Tworzy zdanie 8-taktowe o zasięgu tak charakterystycznej dla Chopina nony, $d^1$-$es^2$. Melodia obraca się wokół $d^1$; wychodzi z tego dźwięku i do niego wciąż wraca. Kierunek ruchu jest zawsze w górę: początkowo jest to mordent górny, po którym następuje dwukrotnie skok o kwintę w górę i powrót wzdłuż gamy harmonicznej g-moll. Stąd i niepewność, jakie znaczenie może mieć fis, przeskakujące o sekundę zwiększoną w dół. Za trzecim razem skok o septymę, skąd powrót gamą chromatyzowaną do $fis^1$. Osiągnięcie tego $fis^1$ w kontakcie z d, a, c, wyjaśnia już akord dominantowy septymowy w g-moll. Niespodzianka, jaką tu sprawił kompozytor nie może już zmącić wyjaśnionego harmonicznego obrazu. Chcąc wreszcie sięgnąć o oktawę w górę, do $d^2$, Chopin poprzedza ten dźwięk zamienną $cis^2$, osiągniętą skokiem kwinty. Trylowy motyw na tym $d^2$ utwierdza jego znaczenie dominantowe i powrót głównego okresu, powtórzonego bez żadnych zmian, staje się ułatwiony i bardzo płynny.

---

[1]) Najdłuższy ustęp jednogłosowy bez akompaniamentu zawiera Mazurek 25, liczący 17 taktów (t. 176—192). Mazurek 33 posiada podobny ustęp 10-taktowy (t. 133—142), będący rozszerzeniem przy transpozycji części B ustępu analogicznego, 6-taktowego (t. 75—80). Równy co do długości jest wstęp jednogłosowy do Mazurka 20, również 8-taktowy. Wszystkie te ustępy pociągają za sobą w chwili swego występowania pewne niejasności tonacyjne, które Chopin podtrzymuje niewątpliwie świadomie i rozmyślnie, ale które wyjaśnia stopniowo lub nieoczekiwanie. Na tym polega ich „urok" harmoniczny i tonacyjny.

## 44

## MAZUREK C-dur op. 67 nr 3

Wydany w r. 1855 przez J. Fontanę.
Powstał w 1835 r. według Karasowskiego (II, 270).
Taktów drukowanych i wykonywanych 56.
Układ formalny:

Część I:

(1—16) $A^1$: t. 16 tonacja C
(17—32) $A^2$: t. 16 „ C
t. 32

Część II:

(33—40) B : t. 8 tonacja G
t. 40

Część III:

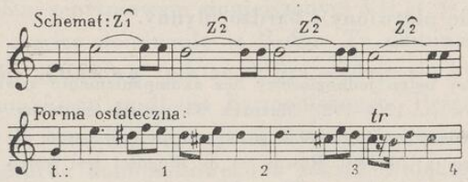
(41—56) $A^3$: t. 16 tonacja C
t. 56

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja C. Budowa: a-b-a′-b′.

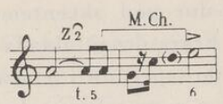
Elementami formy tego okresu są: progresja melodyczna diatoniczna, zamienniki, pedałowa nuta toniczna, zamienne.

Melodia zdania a przedstawia progresję melodyczną opadających sekund od tercji toniki do prymy. Oto jej schemat i rozwój, urozmaicony wystąpieniami zamienników:




Melodia zdania b zestawia tę samą formułę zamiennikową, złączoną z niepełnym motywem „chopinowskim":






Końcówka przynosi motyw obiegnikowy $c^2$-$d^2$-$cis^2$-$d^2$, przy czym $d^2$ jest jeszcze ozdobione trylem, dodającym energii do ruchu w górę. Z drugiego $d^2$ wspina się toczek do $f^2$. Że $f^2$-$a^2$ poprzez przedziałkę taktową tworzą $Z_4^\frown$ dowodzi fakt, że ukośne brzmienie pomiędzy sopranem i tenorem ($f^2$-fis) brzmi doskonale.

Zamiennikowy charakter całej melodii podkreśla tym silniej zdanie a′. Różni się ono od zdania a tylko podwojeniem melodii w sekstach i tutaj zjawisko niezależności zamiennika od stosunków harmonicznych występuje w całej pełni; oto układ zamienników w sopranie i mezzosopranie:

| Takty: | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|---|---|---|---|---|---|
| Sopran: | $Z_1^\frown$ | $Z_2^\frown$ | $Z_2^\frown$ | $Z_2^\frown$ | $Z_2^\frown$ |
| Mezzosopran: | $Z_2^\frown$ | $Z_1^\frown$ | $Z_2^\frown$ | $Z_1^\frown$ | $Z_2^\frown$ |

Wszystkie ukośne brzmienia, a mianowicie:

t. 9: $fis^1$-$f^2$. t. 10: $eis^1$-$e^2$, t. 12: $dis^1$-$d^2$ i t. 13: $gis^1$-$g^1$ są usprawiedliwione niezależnością zamienników, mających tylko znaczenie melodyczne, nie harmoniczne.

Harmonizacja okresu prosta:

$T\,..\,(D)_7^7D\,..\,VII^7\,..\,T\,..\,(D^7)_3D\,..\,D_4^6\,..\,D^7\,..\,T$

Zdanie a oparte na nucie pedałowej c. Alty powtarzają schemat głównego tematu: $e^1$-$d^1$-$d^1$-$c^1$, tenory snują chromatyzowaną gamę: g-fis-f-e.

Zdanie b′ wprowadza S zamiast $(D^7)D$ (t. 13). Całość — kujawiak.

$A^2$ (17—32) jest dosłownym powtórzeniem $A^1$.

Część II

Zdanie B (33—40). 8-takt. Tonacja G. Budowa: a-a′-a-a″.

Całe zdanie jest 4-krotnym powtórzeniem 2-taktowej frazy, opartej na pedale dominantowym w stosunku do G-dur, więc na oktawie $d$-$d^1$, energetycznie podniecanej jeszcze przednutką D i atakowanej sf. Opracowanie 5-głosowe. Soprany prowadzą motyw toczka w górę, tenory odwrócony tenże motyw w dół. Na trzecich ćwiartkach parzystych taktów fraz pierwszej i trzeciej na tymże pedale opierają

się akordy VII st. w D-dur pod akcentem, wytwarzając maximum harmonicznego napięcia. Fraza druga układa te same motywy toczkowe w ruchu przeciwnym do sopranów i tenoru. Wreszcie fraza czwarta rozpoczyna ruch zgodnie z pozostałymi, ale w końcówce (t. 40) moduluje do C-dur, łącząc akord $d^7$ z $g^7$, w sopranie zachowując toczek zwykły, w tenorze zamieniając go na motyw kwarty w dół — sekundy w górę i nie rozwiązując septymy $f^1$ na $e^1$ (!), ani h na $c^1$, skupia się na oktawie $g$-$g^1$, po sprowadzeniu zamiennej a na g. W ten sposób ścisły 5-głosowy układ ulatnia się jak gdyby w powietrzu, a przednutka $g^1$ (podobnie jak rozpoczynający Mazurek „namysł" na $g^1$, nie będący odbitką, gdyż motyw główny jest bezodbitkowy!) wprowadza dźwięk $e^2$, rozpoczynający niezmienioną repetycję okresu A.

Harmonizacja fraz jest więc taka:

| | | |
|---|---|---|
| 1) $D^7$..T.. (VII$^7$)D | 1) t. 33—34 | G: $D^7$-T-$D^7$-T-$D^7$-T-(VII$^7$)D |
| 2) $D^7$..T.. D(VII$^7$)(D) | 2) t. 35—36 | G: $D^7$-T-$D^7$-T-$D^7$-(VII$^7$)D |
| 3) jak pod 1) | 3) t. 37—38 | G: $D^7$-T-$D^7$-T-$D^7$-T-(VII$^7$)D |
| 4) $D^7$..T..$D^7$..$T^7$ | 4) t. 39—40 | G: $D^7$-T-$D^7$-$T^7$ |

C: ..... $D^7_{\substack{3-4-5\\5\ 2-3-2-1}}$ — T

Część III

Okres $A^3$ (41—56). Powtórzenie okresu A bez zmian.

Konstrukcja całości typowo ludowa, przegrywkowa. Nierzadkie u Chopina opieranie łączników przedrepryzowych na dominancie dominanty.

## 45

## MAZUREK a-moll op. 67 nr 4

Wydany w r. 1855 przez J. Fontanę, powstał w r. 1845 (Karasowski II, 270).

Taktów drukowanych 82, wykonywanych 112.

Układ formalny:

Część I:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja a |
| (17—32) | $B^1$: | t. 16 | „ a |
| (17—33) | $B^2$: | t. 16 | „ a |
| | | t. 48 | |



Część II:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (34—49) | $C^1$: | t. 16 | tonacja A |
| (34—50) | $C^2$: | t. 16 | „ A |
| | | t. 80 | |

Część III:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (51—66) | $A^2$: | t. 16 | tonacja a |
| (67—82) | $B^3$: | t. 16 | „ a |
| | razem | t. 112 | |

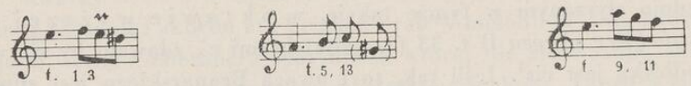
Część I

Tekst tego Mazurka w redakcji Klindwortha, którym posługuje się zasadniczo analiza niniejsza, różni się od rękopisu w kilku szczegółach, omówionych przez Ganche'a [1]). Rękopis podaje w t. 5 melodię $h^1$-$a^1$-$gis^1$, wydania drukowane: $h^1$-$c^2$-$gis^1$. Bronarski [2]) uważa, że „ta ostatnia wersja jest o wiele szczęśliwsza, gdyż wprowadza bardzo dodatnią zmianę w motywie, który występuje w sekwencji 3 razy z rzędu i bez tej zmiany staje się monotonnym". Do tej słusznej uwagi dodać można, że mamy na początku Mazurka do czynienia z sekwencją dwutaktowej frazy, złożonej z dwu motywów, której rozwój jest akordowy, czyli że każda kolejna faza sekwencji wychodzi z kolejnego składnika akordu. Jest nim $a^{-}$.

Faz tych jest właściwie 4: od $e^2$, $c^2$, $a^1$, $e^1$.

Motyw 1 przybiera 3 formy:

obiegnikową: toczek w górę: toczek w dół:



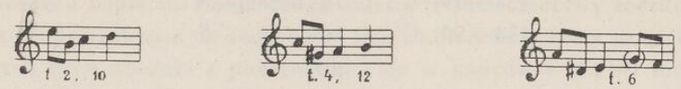

Motyw 2 przybiera jedną tylko formę, ale w swym sekwencyjnym rozwoju akordowym rozszerza lub zwęża charakteryzującą go kwartę w dół, stosownie do jej położenia w akordzie:

---

[1]) E. Ganche „Dans les souvenirs de Frédéric Chopin", Paris („Mercure de France", 1925, str. 236/7).

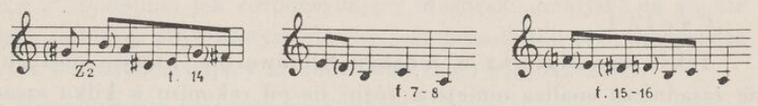
[2]) L. Bronarski „W sprawie wydania pośmiertnych dziel Fryderyka Chopina", Kwartalnik Muzyczny I, 1928, str. 57.

kwarta czysta: kwarta zmniejszona: kwinta zmniejszona:




Dzięki zamiennym i zamiennikowi powstają następujące formy wariacyjne:

przy powtórzeniu zdania: w końcówkach:




Zauważyć należy, że trzecia forma motywu 1 jest odwróceniem pierwszej formy motywu 2 i w następniku okresu wytwarza we frazach pierwszej i drugiej (9—12) ruchy wahadłowe, których centrami są kolejno $e^2$ i $c^2$, a wahania sięgają kwarty w górę i w dół.

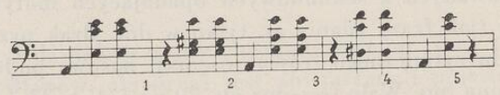
Inne różnice pomiędzy rękopisem, opracowanym przez Ganche'a, a drukowanymi wersjami, wykazane przez Bronarskiego, są następujące: słusznie opuszczony jest grupet w t. 13, rzecz prosta, że odbitka cis przed początkiem tria w A-dur jest zbyteczna nie tylko dlatego, że dysonuje z c (w przedstawieniu tej sprawy u Bronarskiego jest pewna niejasność: nie mając pod ręką rękopisu nie wiem, k t ó r e cis daje rękopis, jako odbitkę?). Bronarski twierdzi: „...opuszczenie w drukowanej formie odbitki cis, zawartej w manuskrypcie, uważać należy też za polepszenie, gdyż to cis nieprzyjemnie dysonuje z c poprzednio słyszanym w tymże takcie, w o k t a w i e w y ż s z e j (?)". W końcówce okresu B t. 33 (2. volta) brzmi $c^2$, zdawało by się więc, że odbitką jest $cis^1$. Jeśli tak, to i uwaga Bronarskiego jest słuszna.

Ale nie tylko to nieprzyjemne dysonowanie przemawia za koniecznością usunięcia tej odbitki. Fraza główna B jest bezodbitkowa. Gdyby pomyśleć tu jakąś odbitkę, jako tak częsty u Chopina n a m y s ł, to mogłoby nią być tylko e jako dominanta tonacji. Cis po akordzie a-moll d e c y d u j e już o pojawieniu się jednoimiennej tonacji dur. Jeśli wykonawca dobrze zrozumie to przejście i n i e p r z e t r z y m a pedałem akordu a-moll, ale b e z p e d a ł u weźmie pusty, bez tercji akord o formie kwartsekstowej, uzupełni go dźwiękiem $cis^2$ i dopiero dołączywszy do niego tenże akord weźmie pedał (tak jak wskazuje wydanie Klindwortha) — to zmiana tonacji moll na dur przejdzie gładko, bez dysonansu [1]). Naturalnie, że fermata t. 47 może być tylko n a k o ń c u taktu, n a p a u z i e, że poprawione H w basie t. 25 na e wpływa według Bronarskiego na szlachetność brzmienia (ale i powoduje, jak zobaczymy poniżej, inną harmonizację). Klindworth zatrzymuje to e przez dwa takty 25 i 26.

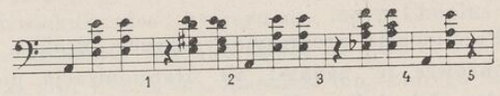


Powróćmy do analizy Mazurka. Harmonizacja okresu A przedstawia się następująco: napięcia harmoniczne występują w taktach parzystych, mocnych w pierwszym zdaniu: $T^- \,..\, D \,..\, T^- \,..\, S^7_{1<}$, zdanie drugie rozszerza wyznacznik toniki na całą frazę (t. 5—6), druga jego fraza odwrotnie układa się na $D^7 \,..\, T^-$. Rzecz prosta, że pisownia akordu $S^7_{1<}$ u Klindwortha poprawna (dis nie es), w wydaniu np. Gebethnera i Wolffa błędna. Formę akordów akompaniamentu, podaną u Klindwortha, należy uznać na ogół za subtelniejszą i lepszą. Zestawmy te formy z podanymi u Gebethnera:

Klindworth:




Gebethner:




Akordy t. 1 i 3 w redakcji Klindwortha przynoszą w swym składzie te składniki akordu $a^-$, których brak w melodii ($c^1$ i a), akord t. 2 daje w wersji Gebethnera septymę d, której nie rozwiązuje, akord 4 zbytecznie zawiera a, które jest składnikiem melodii. Akord 5 jak 1 [2]).

---

[1]) Inaczej przedstawia się identyczna sprawa w Mazurku 13 t. 60, gdzie okres A kończy się w A-dur, a tonika mollowa w ogóle nie pojawia się w całym tym okresie ani razu! Wystąpienie więc tria w A-dur jest tonalnym wyjaśnieniem poprzedzających napięć harmonicznych od razu w A-dur.

[2]) Wszystkie te wątpliwości co do autentyczności tekstu lub ewentualnych zmian, wprowadzanych przez Chopina lub wydawców przy wydawaniu jego dzieł, usunie niewątpliwie dopiero krytyczne wydanie mazurków Chopina przez I. F. C. Wtedy będzie możliwe wydanie ostatecznych sądów.

Okres B (17—32). 16-takt. Tonacja a. Budowa: a-b-a'-c.

Zdanie a (17—20). Dwie 2-taktowe frazy melodyczne, identyczne; druga przesunięciem pierwszej o kwartę w górę. Zasięg — septyma. Dwa motywy jednotaktowe, złożone — pierwszy z 4-dźwiękowego toczka w górę, drugi z niezmiernie charakterystycznego dla Chopina motywu; jest on wycinkiem motywu „chopinowskiego", wielokrotnie już omawianego: sekunda w dół — kwarta w górę. Pierwszy dźwięk tego motywu zdobiony mordentową triolą. Motyw wyczerpująco opracowany w Mazurku 38 (por. analizę).

Forma akompaniujących pierwszą frazę akordów nasunąć mogłaby mniemanie, że występuje tu $h^7$. Uważne zbadanie następstwa po tym $d^{-6}$ oraz nierozwiązywanie basowego A każe tę harmonizację interpretować inaczej. Mamy tu po prostu $S^6$ z alterowaną prymą, po czym następuje $S^{-6}$ i $D^7$; dis-fis ulega alteracji wstecz.

Fraza druga $D^7$-$T^-$.

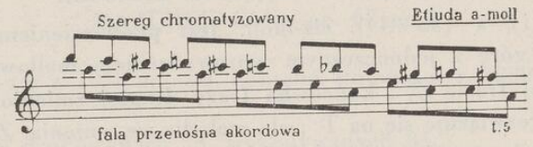
Zdanie b (21—24). Progresja diatoniczna w dół dwu fraz, zbudowanych z sekundowych opadających motywów w zasięgu septymy (jak frazy zdania a), tylko w dół. Brak przy tym mazurkowego układu rytmicznego (równe ósemki) nasuwa podobieństwo z walcami Chopina (np. Walc Ges-dur op. 70 nr 1, C t. 33 i in.; ten sam ruch sekund).

Przesunięcie progresyjne przynosi drobną zmianę melodyczną w końcówce ($c^2$ zamiast $a^1$). Harmonizacja pierwszej frazy $D^7$-T w C-dur, dokąd fraza zbacza wprost z tonacji głównej a-moll. Druga fraza oparta całkowicie na wyznaczniku $S^{-6}$ w a-moll. Usprawiedliwia to inny ruch basu i skok F-H zamiast A-H, jak wypadało by z progresji. Zamienne g i e do f i e do d w melodii i akompaniamencie potęgują napięcie harmoniczne, tym intymniejsze, że fraza druga wprowadza ritenuto i più p. Napięcie nie rozwiązuje się w tej frazie i przenosi się dalej.

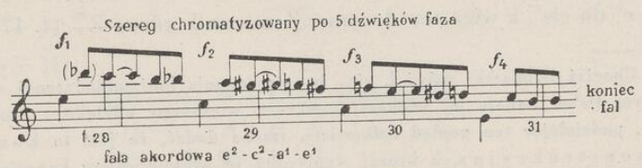
Zdanie a' (25—28). Tym logiczniejsza jest notatka Bronarskiego (l. cit.) o słuszności zastąpienia tu w basie H manuskryptu dźwiękiem e. $S^6_{1<}$ oparta w pierwszej chwili na tym e, jako na nucie pedałowej, alterowana w t. 26, wraca jako $S^{-6}$ do tej formy i tego napięcia, jakie miała w końcówce zdania poprzedzającego (można też pojmować, że wyznacznik dominanty pojawia się już w t. 26 na początku i $c^2$ ozdobione triolą mordentową oraz tenorowe a są zamiennymi w wyznaczniku $D^7$).



Zdanie c (29—32). Zdanie jako końcówka całego okresu przedstawia ten typ melodyki chopinowskiej, jaki rozbudował arcydzieło niezwykłej wartości, Etiudę a-moll op. 25 nr 11. Pomysł polega na jednoczesnym prowadzeniu dwu różnych fal figuracyjnych, np. chromatyzowanej i zwykłej akordowej, o pewnym wzorze konstrukcyjnym. W Etiudzie gama chromatyzowana przeplata się z akordową tak, że na zmianę dźwięki nieparzyste są składnikami szeregu chromatyzowanego, parzyste zaś składnikami fali akordowej przenośnej:




W Mazurku co 5 dźwięków gamy chromatyzowanej (faza składa się właściwie z 4 półtonów, ale drugi jest powtarzany!) pojawia się dźwięk fali akordowej przenośnej a-moll (w przykładzie uzupełniam „w myśli" fazę 1 dźwiękiem $des^3$, którego nie ma u Chopina). Nie trudno zauważyć, że składniki fali akordowej są centrami melodycznymi okresu A (!!): $e^2$-$c^2$-$a^1$-$e^1$. Mazurek ten, którego Chopin uznał za niegodny stanąć w szeregu innych swych mazurkowych arcydzieł, skoro go nie opublikował, ileż zawiera genialności i doskonałości form swego ukształtowania!




Końcówka ta jest godnym podziwu odpowiednikiem końcówki okresu A i ma również charakter pewnej salonowości, o typie walco-

wym, chociaż, jak widzieliśmy, tyle daje tu do myślenia i spostrzegania [1]).

Część II

Okres C (34—49). 16-takt. Tonacja A. Budowa: a-a′-a″-b.

Zdanie a (34—37). A-dur. Dwie frazy w diatonicznej progresji w dół. W pierwszej napięcie wzmaga się w końcówce, w drugiej słabnie. Odpowiada temu harmonizacja $D_4^6$-$D^9$, względnie $D^7$-T. Motyw melodyczny sekundy w górę, w połączeniu z figurowanym motywem drugim. Zamienniki dolne $Z_3^{\smile}$ (t. 35 i 37) zdobią kwintę dominanty i prymę toniki. Ruch w końcówkach pierwszej w górę, w drugiej w dół skokiem seksty na kwintę tonacji. Akompaniament pauzuje na mocnych częściach taktów z wyjątkiem końcówki.

Zdanie a′ (38—41). cis-moll. Jest przeniesieniem zdania a o tercję w górę z jednoczesnym wprowadzeniem mollowej tonacji. W pierwszej frazie $Z_1^{\smile}$, końcówka frazy drugiej zmieniona. Dominanta $Gis^7$ rozwiązuje się na T—, ale melodia się zmienia. Zamiast zamiennika dwie zamienne $dis^2$ i $fis^2$ opisują $cis^2$ i $e^2$, a potraktowanie cis— jako III st. wA-dur umożliwia kadencję do A-dur [2]).

Zdanie a″ (42—45). A-dur. Wprowadza przy powtarzaniu zdania a drobne zmiany: w melodii motyw drugi frazy pierwszej sięga wyżej do $gis^2$ (poprzednio do $fis^2$) w harmonizacji fraza pierwsza potraktowana jako $(D^7)\,..\,S^6$, fraza druga ma w $D^7$ (t. 44) pięknie wprowadzone na drugiej ćwiartce przed akordem chopinowskim, zamienne $f^1$ i a do $e^1$ i gis w alcie i tenorze.

Zdanie b (46—49). A-dur. W analogii do końcowych zdań w okresach A i B, zdanie przedstawia kadencję o prostej formule: $S^6\,..\,D_4^6\,..\,D^7\,..$ T. Charakterem ruchu gamowego przypomina nieco końcówkę okresów B Walca cis-moll op. 64 nr 2. Zasięg melodii zdania od $e^1$ do $cis^3$, a więc tercdecyma. Zamiennik górny $Z_2^{\frown}$ (t. 47), a po

[1]) Chociaż Bronarski mówi l. cit., że „przerwanie linii melodycznej skokiem sekstowym $fis^2$-$a^1$ nadaje jej większej giętkości, większego wdzięku i urozmaicenia“, to, podzielając ten pogląd całkowicie, trzeba dodać, że jest to konieczność konstrukcyjna, z której wypływają te właśnie zalety kapryśnej linii melodycznej.

[2]) W niektórych wydaniach w t. 41 pojawia się na 3 przewrót kwintsekstowy akordu dominanty, czyli w basie gis. O wiele lepiej brzmi poprawiony tu z manuskryptu akord w zwykłej formie bez przewrotu, a więc z e w basie.



nim „ulatuje“ w górę motyw dwóch tercji (jedna nad drugą), na pauzę — fermatę! W końcówce po mordentowym zwrocie (dzięki przednutce) na $fis^2$, a w analogii do dwóch tercji w górę opadają dwie seksty w dół (Walc a-moll op. 34 nr 2, t. 66—67 w pewnej analogii). Uroczo brzmi w tym biegniku akord chopinowski i skok seksty dominanty na prymę ($cis^2$-$e^1$ t. 48). Wyrafinowana subtelność w harmonizacji t. 48: ruchowi tenoru h-gis odpowiada brak tych dźwięków w harmonizowanej melodii [1]). Ostatni ruch kwarty $e^1$-$a^1$ (t. 49) jest jedną z piękniejszych końcówek chopinowskich.

## 46

## MAZUREK C-dur op. 68 nr 1

Wydany w r. 1855 przez J. Fontanę. Powstał w r. 1830 (Karasowski II, 270).

Taktów drukowanych 73, wykonywanych 84.

Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1— 4) | W : | t. 4 | tonacja | C |
| (5—20) | $A^1$: | t. 16 | „ | C |
| (21—24) | $W^1$: | t. 4 | „ | G |
| (25—32) | $A^2$: | t. 8 | „ | C |
| :‖ (21—24) | $W^1$: | t. 4 | „ | G |
| :‖ (25—33) | $A^3$: | t. 8 | „ | C |
| | | t. 44 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (34—49) | B : | t. 16 | tonacja | F |
| | | t. 60 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (50—53) | W : | t. 4 | tonacja | C |
| (54—61) | $A^4$: | t. 8 | „ | C |
| (62—65) | $W^1$: | t. 4 | „ | G |
| (66—73) | $A^5$: | t. 8 | „ | C |
| | | t. 84 | | |

[1]) W wyd. Klindwortha t. 48 ma następujący akompaniament: E—e-h-$d^1$—e-gis-$d^1$.

Mozaika układu Mazurka składa się przede wszystkim z dwu różnych wstępów, przegrywek do okresu głównego A, powtarzającego się bez zmian właściwie 6 razy, gdyż $A^1$ jest 16-taktem o budowie 2 razy 8. Ponieważ okres C jest w F-dur, W — w C-dur, $W^1$ — w G-dur, mamy więc tu zestawienie z główną tonacją C-dur wszystkich 3 najbliższych tonacji: schemat wypada T . . D-T . . S-T . . D-T, nie licząc repetycji.

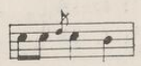
W s t ę p y W i $W^1$.

W jest wstępem na tonice (C-dur), takty 1—4, 50—53. Harmonicznie T . . S . . T. Układ rytmiczny typowo mazurowy, silne akcenty na 3. Nuta pedałowa — tonika. Motyw melodyczny falujący diatonicznym ruchem od tercji toniki do seksty (pierwszy akcent) i opadający figuracją akordową do toniki, ale zatrzymujący się na $d^1$ (silny drugi akcent).

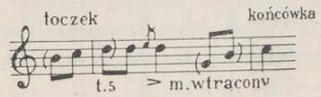
$W^1$ jest wstępem na dominancie (G-dur), takty 21—24, 62—65. Harmonicznie $(D^7)D$-D. Układ rytmiczny tym silniej mazurowy, że rozpoczyna go punktowana grupa. Silne akcenty na 3. Trudno tu mówić o „tonikalizacji" dominanty, gdyż brak kadencji w G-dur. Używając słów „na dominancie", rozumiem przez to jedynie p r z e w a g ę w tym wstępie dominanty, podobnie jak w W — toniki.

O k r e s A (5—20). 16-takt. C-dur. Układ: a-b-a-b. Dwa równe 8-takty.

Motyw główny ma postać, zużytkowaną przez Chopina w Mazurku 15:



W tej czystej postaci występuje w takcie 8, końcówce drugiej frazy. Poza tym jest albo poprzedzany toczkiem, jak na początku frazy pierwszej, lub uzupełniany kwartą w dół, jak we frazie drugiej (t. 7). Wreszcie końcówka motywu tego jest przedzielona wtrąconym cząstkowym motywem:




Końcówka jest punktem wyjścia drugiego gamowego motywu (t. 6 i 10), rozwijającego się w zasięgu kwinty (zwiększonej) lub oktawy (t. 6 lub 10). Motyw ten wiąże się z frazą czwartą (11—12), przedstawiającą akordową figurację dominanty i zamkniętą toczkiem, opadającym na tonikę; motyw główny w rozwoju okresu ulega progresji akordowej, opartej na składnikach akordu $d^-$ (II st.). Występuje bowiem kolejno na $d^2$, $a^2$, $f^2$ i $d^2$, jako centrach melodycznych i energetycznych kulminacjach. Nie bez związku więc z tym użytym tu prawem rozwoju motywu i wyborem akordu wyjawia się j u ż w W akcentowanie $a^1$ i $d^1$, jako dźwięku obcego w akordzie $c^+$, względnie jako składnika S. Godnym uwagi jest szczegół końcówki okresu: polirytmia trioli toczka w sopranie z duolą w alcie. Jest to jedyny w mazurkach Chopina wypadek nieregularnej polirytmii. Warto zauważyć, że motyw tego, pojawiającego się nagle i tylko w tej końcówce, altu względnie mezzosopranu wobec faktury stale 4-głosowej jest odwróconym motywem końcówki W, a dzięki tej polirytmii wydziela się on bardzo wyraźnie przy dobrym wykonaniu. Harmonizacja: $(D)^7_3 D^7_7 . . T . . D^7_{3-1} . . T$. W powtórzeniu $A^2$ i $A^3$: $(D^7_3)D . . Z_2^?(!)$ $VII^7$ itd, podobnie w $A^5$.



O k r e s B (34—49). 16-takt. Tonacja F. Budowa: a-a'-a-a''.

Okres przedstawia typową konstrukcję ludowego mazurkowego 16-taktu, w którym powtarzają się prawie niezmiennie pierwsze 2-takty, a różnice wprowadzają jedynie drugie 2-takty powtarzanego 4-taktu. W danym wypadku o tych różnicach decyduje czynnik harmoniczny: poprzednik zdąża do D, następnik do F. Melodykę wyznacza szeroki zasięg undecymy $c^2$-$f^3$, a dźwięk $c^3$ staje się punktem wyjścia opadających i punktem dojścia wznoszących się fragmentów melodii.

Jest to niesymetryczne wahadło o wychyleniu o kwartę w górę od centrum ($c^2$-$f^2$) i oktawę w dół ($c^3$-$c^2$). Ciekawe wnioski można snuć z porównania rozwoju toczków w taktach 36—37, 40—41 i 48—49.

W pierwszym wypadku toczek $g^2$-$a^2$-$b^2$ zdąża do $c^3$ (wbrew harmonicznej tendencji do poprowadzenia $b^2$, jako septymy D na $a^2$) poprzez zamiennik $Z_2^?$ ($h^2$-$d^3$). W drugim wypadku toczek $d^2$-$e^2$-$f^2$ rozwija się sekwensowo w $e^2$-$f^2$-$g^2$, ale ozdabia swój 3. składnik zamiennikiem $Z_2^?$ ($fis^2$-$a^2$). Najciekawszy jest może trzeci z omawianych toczków: $c^2$-$d^2$-$e^2$ (zdążający do $f^2$). Rozwija się z niego kotwiczy zwrot wynikający z łańcucha mordentów na $c^2$ ($c^2$-$des^2$-$c^2$, to górny

mały mordent, $c^2$-$d^2$-$c^2$, — górny wielki mordent). W całości wytwarza się zwrot, bliski znanemu z Impromptu As-dur (t. 69—70) ozdobnikowi, wypełniającemu tę samą kwartę $c^2$-$f^2$, ale rozwiniętemu tam szerzej do seksty $c^2$-$as^2$.

Harmonizacja:

F: $D^7$–T–$D^7$–T–$D^7$–T–$(D^7)$D–$D^{9(1)}$

$D^7$–T–$D^7$–T–$D^7$–T–$S_{II}$–$D^7_{9>-9-7}$–T

3>

Mikstury tercji i seksty pogrubiają linię melodyczną. W alcie wstawiony motyw chopinowski toniczny 5—10 o ciekawym przebiegu (t. 35—37): $c^2$-$dis^2$-$e^2$-$f^2$-$g^2$-$gis^2$-$a^2$, a więc z wycinkiem tercji pomiędzy 5. a 7. składnikiem i dwiema zamiennymi $dis^2$ i $gis^2$. Motyw chopinowski poprzedza, rozszerzając go do oktawy w dół, zwrot $b^1$-$c^2$-$a^2$ (t. 34—35, 42—43) lub kończy tenże zwrot, ale rozwinięty do drobnej fali stojącej (t. 39) lub chromatyzowanego toczka $c^2$-$h^1$-$b^1$ (t. 39—41). W ostatnim 4-takcie ten uzupełniający motyw sięga do $d^2$ (t. 47) i opada przez $b^1$ do $a^1$ (t. 49). Taki rozwój tego motywu uzależniony jest tu od przebiegu harmonicznego i podlega całkowicie jego działaniu.

Powtórzenie W i $W^1$ oraz A w części III (50—73) jest dosłowne i nie wnosi w przebieg Mazurka nic już nowego.

## 47

## MAZUREK a-moll op. 68 nr 2

Wydany w r. 1855 przez J. Fontanę. Powstał w r. 1827 [1]).
Taktów drukowanych 65, wykonywanych 84.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja | a |
| (17—20) | $B^1$: | t. 4 | „ | C |
| (21—28) | $A^2$: | t. 8 | „ | a |
| :‖ (17—20) | $B^2$: | t. 4 | „ | C |
| :‖ (21—29) | $A^3$: | t. 8 | „ | a |
| | | t. 40 | | |

[1]) Karasowski II, 270



Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| :‖ (30—37) | $C^1$: | t. 16 | tonacja | A |
| (38—45) | $D^1$: | t. 8 | „ | A |
| | | t. 64 | | |

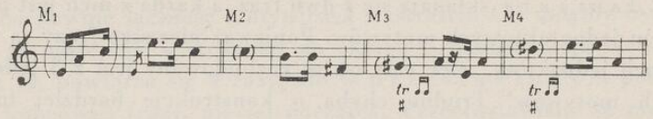
Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (46—53) | $A^4$: | t. 8 | tonacja | a |
| (54—57) | $B^3$: | t. 4 | „ | C |
| (58—65) | $A^5$: | t. 8 | „ | a |
| razem | | t. 84 | | |

Część I

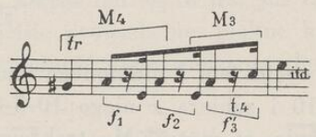
Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja a. Budowa: a-a′-a-a′.

Charakterystyczną cechą melodyki tego okresu jest użycie zwiększonej kwarty (lidyjskiej), wskutek czego melodyka rozporządza materiałem dźwiękowym gamy a-h-c-dis-e-fis-gis-a. Motywem konstrukcji jest motyw odbitkowy o zmiennej odbitce i o rozwoju w dół o tercję, kwartę i kwintę:




(NB. nawiasy oznaczają odbitki)

Motywy $M_3$ i $M_4$ otrzymały tryle. Końcówki zdań a rozbudowują motyw rytmiczny odbitki $M_1$ w trójfazową falę stojącą z zamianą punktu przy ósemce na pauzę; końcówki zdań a′ skrócone są do skoku na tonikę o oktawę wyżej, a skok poparty przednutką.




Ta fala i ta fraza rytmiczna są stosunkowo rzadkim zjawiskiem w mazurkach (por. Mazurek 26); akompaniament prosty, wsparty na nucie pedałowej tonicznej. W tych dwugłosowych akordach akompaniamentu górne dźwięki opisują podwójny obiegnik dolny:

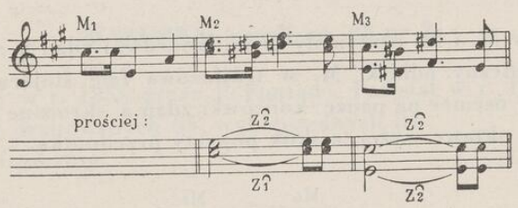
$c^1$-h-$c^1$-$d^1$-$c^1$-h-$c^1$-$d^1$-$c^1$. Harmonika: $T^{-}$... $D^7$... $T^{-}$; wyczuwamy D tylko w t. 3, 7, 11 i 15. Współbrzmienia: h-$dis^2$ (t. 1) i $d^1$-$fis^1$ (t. 3) są właśnie czysto zdobniczego pochodzenia.

Zdanie B (17—20). 4-takt. Tonacja C.

Jest przeniesieniem zdania a z a-moll do C-dur. Można by traktować to zdanie jako składową część większego, 40-taktowego okresu (włączając weń i repetowanie (17—28)). Ale, że ma ono pewne, nikłe zresztą, cechy kupletu w stosunku do A, jako refrenu, że przynosi zmianę tonacji, lepiej więc je wyodrębniać i traktować samodzielnie. Łączy ono naprzód odbitkę $M_1$ wyżej podanego zestawienia motywów z $M_2$, lecz w dur, powtarza tenże motyw, ale z odbitką $M_3$, wreszcie daje $M_3$ i w końcówce wprowadza nowy motyw, z dwu dźwięków złożony i ozdobiony toczkiem. Nuta pedałowa toniczna, a tenor akompaniamentu zakreśla i tutaj obiegnik dolny: $e^1$-$dis^1$-(:)-$e^1$-$f^1$-$e^1$-$d^1$, które jest już składnikiem modulującej z powrotem do a-moll $D^7(e^7)$.

Okres C :‖ (30—37). 16-takt. Tonacja A. Budowa: a-a′-a-a′.

Zdania a i a′ składają się z dwu fraz, a każda z nich jest powtórzeniem jednotaktowych motywów. Ponieważ pierwsze frazy są w obu zdaniach jednakowe, więc cały okres rozbudowany jest z 3 jednotaktowych motywów! Trudno chyba o konstrukcję bardziej ludową. Oto one:




Motyw $M_1$ jest wycinkiem z ulubionego chopinowskiego motywu akordowego: 1-5-8-10 i zabiera z niego 10-5-8. Chwila uwagi wystarczy dla stwierdzenia, że motyw $M_3$, traktowany dwugłosowo, jest odwróceniem $M_2$. A więc całkowicie różnych motywów — mamy tu tylko dwa. $M_2$ i $M_3$ są tylko rytmicznie urozmaiconym powtórzeniem intonowanych w nich tych samych pojedynczych dźwięków w danym głosie. Życia i wdzięku nadają im jedynie zamienniki, które

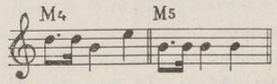


mają w takich właśnie strukturach znaczenie decydującego czynnika melodiotwórczego. Różnicę istotną pomiędzy $M_2$ i $M_3$ stanowi jedynie inne ich harmoniczne potraktowanie. W a mamy $T..\overset{5}{S}..T$ w A-dur (ta subdominanta ma przy tym dużo wspólnego z tą formą akordu kwartsekstowego, który ma w sobie cechy akordu zamiennego; tak jak zwykłe $D_1^6$ jest wyznacznikiem dominanty, tak i w danym wypadku można mówić o $T_4^6$ i traktować całość, jako wyznacznik toniki). W a′ mamy $D_4^6$ .. $D^7$ .. $T^{-}$ w cis-moll (= VI st. w A-dur — można więc tu mówić także o parentezie harmonicznej dlatego, że występuje pełna kadencja w cis-moll). Ukośne brzmienia pomiędzy zamiennikami tłumaczą się same przez się, jako wynikające ze zdobniczej, a nie harmonicznej natury zamienników.

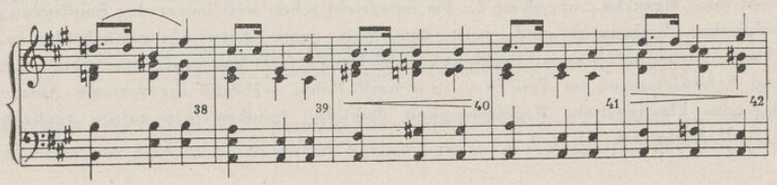
Czynnik dynamiczny odgrywa tu poważną rolę formotwórczą. Dla uniknięcia monotonii powtórzeń $M_1$ zostało wprowadzone crescendo, raz od mf do f, drugi raz od p do mf. Powtórzenia $M_2$ i $M_3$ przedstawiają maksymalne kontrasty dynamiczne: f-pp i mf-pp. Dają efekt echa, chociaż dokonane są w tymże samym regestrze fortepianu.

Okres D (38—45). 8-takt. Tonacja A.

Zachowuje łączność motywiczną z okresem C i mógłby być uważany za następnik w stosunku do okresu C. Konstrukcja identyczna: tenże $M_1$ powtarza się 4 razy, ale w przestawionym porządku, jako końcówka frazy, nie jej początek. Przeciwstawiane są mu nowe dwa motywy:




Z nich $M_4$ podlega zmienianej harmonizacji, raz jako: $II^{-}$ .. $D^7$ (t. 38), drugi raz jako: S .. $S^{-6}$ .. $D^7$ (t. 42). Wszystko oparte na nucie pedałowej tonicznej. Okres ten — to jest już cały Chopin! Całość — 4- lub 5-głosowe, ściśle prowadzone, piękne harmonicznie zjawisko. Jaka płynność i oryginalność poprowadzenia głosów!



Harmonizacja t. 40 może być pojmowana jako $II^{3<}..D^{9>}_{-1}$ $(VII^{7})..D^{7}_{3}$ lub też jako wsteczne alteracje septymy i nony dominanty. Osobliwością jest nierozwiązana tercja dominanty $gis^1$ w t. 38 i jej skok na kwintę toniki.

Na tle ludowej konstrukcji całości potrafił Chopin tu także dać przykład swej niewyczerpanej pomysłowości harmonicznej [1]).

## 48

## MAZUREK F-dur op. 68 nr 3

Wydany w r. 1855 przez J. Fontanę. Powstał w r. 1830 [2]).
Taktów drukowanych i wykonywanych 60.
Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja | F |
| (17—24) | $B^1$: | t. 8 | „ | d |
| (25—32) | $A^2$: | t. 8 | „ | F |
| | | t. 32 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (33—36) | W : | t. 4 | tonacja | B |
| (37—44) | C : | t. 8 | „ | B |
| | | t. 44 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (45—60) | $A^3$: | t. 16 | tonacja | F |
| | | t. 60 | | |

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja F. Budowa: a-a′-a-a′.

[1]) Por. trafne słowa o tym Mazurku Egerta (l. c. 27): „...Das erste wirklich schöne Mazurkathema, das Chopin ohne Anlegung frei erfunden hat, durchzieht die... Mazurka... op. 68 nr 2... Sie entspricht schon weit besser der Empfindung polnischer Volksmusik und weist den Weg neuer Entwicklungsmöglichkeiten. „Lento", lydische Quarte... Orgelpunkt der Tonika fasst das ganze Stück hindurch und Echowirkungen im Trio weisen nach Polen, während die formale Anlage durchaus klassizistische Regelmässigkeit darstellt" (podkreślenia autora analizy).

[2]) Karasowski II, 270



Zdania a i a′ rozwijają się progresją prawie ścisłego harmonicznego 4-głosu, opadającą o tercję w dół. Trzy frazy 2-taktowe mają ten sam harmoniczny układ: T-D, kolejno w F-dur, d-moll i B-dur, a więc na I, VI i IV stopniu gamy. Przesunięcie jest tak dokładne, że Chopin toleruje wszelkie równoległości w poszczególnych głosach, jak kwinty równoległe pomiędzy 1 i 2 t., 3 i 4 t. Nieco maskuje je przez wprowadzenie 5-tego głosu, jak w t. 2., jawnie pozostawia jednak równoległe oktawy, jak w skrajnych głosach w t. 6, F-B w basie i $f^1$-$b^1$ w sopranie lub F-G w basie i $f^1$-$g^1$ w t. 7. Wprowadzenie $b^1$ w sopranie t. 4 traktuje Bronarski jako „przelotny frygizm przy tonikalizacji akordu $a^{-7}$" [1]).

Jak widać z przypisu, ten frygizm tłumaczy się prościej, skoro potraktujemy całość frazy drugiej jako d-moll. Powtórzenie zdań przynosi tylko kadencję w końcówce do F-dur: II..D..T.

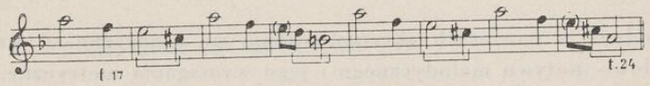
Motyw melodyczny składa się z kwarty w górę i toczka w dół. W końcówce toczek wymienia się na toczek w górę.

Zdanie B (17—24). 8-takt. Tonacja d. Budowa: a-a′-a-a′.

Kontrastujące silnie dynamiką z A, zdanie przedstawia typowo ludową budowę. Niewielkie różnice w końcówkach fraz nie zmieniają zasadniczej konstrukcji zdania, opartej na powtórzeniu 4-krotnym tego samego motywu, jakby fanfary rytmicznej na a. Melodycznie fraza jest wycinkiem „chopinowskiego" motywu sekstowego w dół (por. Maz. 19) [2]). Mała określoność tonacji (Bronarski 25). Do wyboru

[1]) Bronarski 59 i odsyłacz 3. Wydanie oxfordzkie poprawia $b^1$ na $h^1$. Bronarski przypuszcza, że przypisek w tym wydaniu — „indiqué par Chopin" — może odnosić się tylko do rękopisu, gdyż drukowane egzemplarze, a więc i egzemplarz Jane Stirling, mogą zawierać, jako pośmiertne, tylko poprawki wydawców. Za użyciem tu $b^1$ przemawia to także, że skoro w t. 2 alterowanie wtrąconej dominanty do dominanty w F-dur nie nastąpiło, gdyż powstawałaby sekunda zwiększona $e^2$-$des^2$, to tutaj może ono wystąpić, ponieważ $b^1$ jest w d-moll i nie powoduje skoku o sekundę zwiększoną.

[2]) Warto zaobserwować, jak ten motyw chopinowski rozwija się w danym wypadku w dół: odrzucając motyw rytmiczny i ozdobnik (mordent dolny) otrzymujemy taki rozwój tego motywu melodycznego:




Pierwsza faza, tercja $a^2$-$f^2$, pozostaje na miejscu. Faza $e^2$-$cis^2$, oddala się progresyjnie w dół przez $d^2$-$h^1$ do $cis^2$-$a^1$, a więc kolejno do zasięgu septymy i oktawy.

A-dur i d-moll. Obie tonacje odległe od głównej o tercje; jednakowo więc ulubione przez Chopina stosunki tonacyjne. Za koncepcją d-moll przemawia to, że stosunki harmoniczne podobne do A: T—-D. Tonika d-moll ukryta jednak w cieniu, jak mówi Bronarski. Zawieszenie poprzednika na (D)D, a końcówki na D, usprawiedliwia niewątpliwy fakt, że całe zdanie wrasta tak organicznie w całość części I, zwłaszcza przez zachowanie mazurowego motywu rytmicznego, że pomimo kontrastowości dynamicznej jednolitość dominuje nad szczegółami.

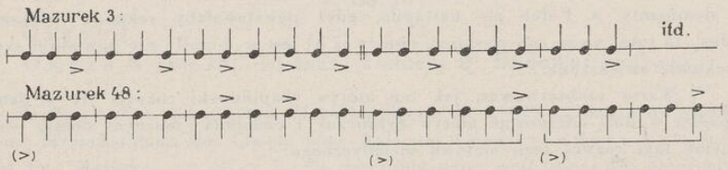
Zdanie $A^2$ (25—32). 8-takt. Budowa: a-a'.

Jest powtórzeniem następnika okresu A. Jedyną różnicę tworzy tu połączenie zdania B z $A^2$. Chociaż droga z a+ do $c^7$ jest tak prosta i wystarcza dorzucenie do a+ 7 i 9 oraz zalterowanie cis na c, by otrzymać $c^7$, Chopin zgodnie z wyżej powiedzianym łączy te akordy, prowadząc skrajne głosy równolegle oraz wprowadzając ukośne brzmienie pomiędzy altem i sopranem. Sytuację ratuje częściowo fermata: wykonawca powinien pozwolić wybrzmieć akordowi a+ i korzystając z piana wprowadzić dyskretnie akord $c^7$. Zabrzmi on wtedy choć osobliwie, lecz przepięknie.

Część II

Wstęp W (33—36). Tonacja B.

Wstęp — przegrywka. Składa się z pustych kwint b-$f^1$. Tylko w Mazurku 3 spotykamy taką samą przegrywkę. Rozkład akcentów nieco inny. Puste te kwinty tworzą jedyny akompaniament w dalszym ciągu zdania C. Jeśli układ tych akcentów jest oryginalny, to, cytując według wydania Klindwortha, mamy takie zestawienie:



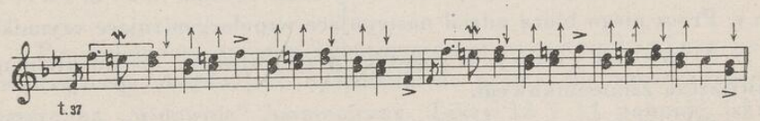

Podane w nawiasach akcenty wydają się konieczne ze względu na budowę motywu melodycznego i jego wymagania metryczne. Przy tym uzupełnieniu różnica w traktowaniu tych przegrywek i dalszego akompaniamentu polegać będzie na różnym traktowaniu początku



przegrywek: w Mazurku 3 silniejsze akcenty na trzeciej części k a ż d e g o taktu utrzymują się w akompaniamencie dalej. W Mazurku 48 poza metrycznymi akcentami na początkach taktów, specjalne oberkowe akcenty występują na końcu każdego drugiego taktu. Odpowiadają one końcówkom fraz melodycznych, ćwiartkom $f^3$ i $f^2$.

Zdanie C jest jakimś zaśpiewem ludowej piszczałki fletniowego charakteru. Występuje w nim charakterystyczne zjawisko zwiększonej lidyjskiej kwarty. Materiał dźwiękowy złożony z 5 dźwięków: $b^2$-$c^3$-$d^3$-$e^3$-$f^3$ z końcówkami, w których „stylizacja" chopinowska rozszerza skalę tej 5-dźwiękowej fujareczki chłopskiej o trzy dolne dźwięki: $a^2$, $g^2$, $f^2$, uzupełniając ten najskromniejszy instrument do skali oktawy. Nadawanie temu najczystszej wody ludowemu zaśpiewowi naszych pojęć harmonicznych oczywiście jest pogwałceniem chłopskiej logiki muzykowania. W tym sensie jedynie możemy dla ułatwienia sobie, nie muzykowi wiejskiemu, nieznanego mu „harmonizowania" powiedzieć, że końcówka poprzednika zawiesza się na dominancie w B-dur, czyli f+ (t. 40) lub też określić, że końcówka następnika opisuje nam $c^7$ jako powrót do F-dur, co ustala Chopin, rozstając się z kwintami basetli, a wprowadzając już „artystyczną" stylizację tego zwrotu, czyli akompaniament $c^1$-$e^1$-$g^1$. Warto zanotować, że melodia przedstawia wielokrotnie wyzyskiwany przez Chopina taki sposób budowy: są to następujące po sobie tercje, figurowane na zmianę w górę lub w dół (por. chociażby Walc a-moll lub Mazurek 33, t. 74 nast.).

Oto plastyczny obraz tego ruchu (podany o oktawę niżej):




Strzałki wskazują zmienność figurowania, na przemian w górę i w dół.

Część III: dosłowne powtórzenie A.

## 49

## MAZUREK f-moll

Wydany pośmiertnie przez J. Fontanę [1]) jako op. 68 nr 4.
Drukowanych taktów 40, wykonywanych 62 (?).

Układ formalny:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—23) | $A^1$: | t. 23 | tonacje | f . . A(BB) . . f |
| (24—39) | B : | t. 16 | „ | As . . sekwens . . f |
| (40, :‖2—23) | $A^2$: | t. 23 | „ | f . . A(BB) . . f |
| | | t. 62 | | |

Różne wydania notują po okresie B: „D. C. al Segno s e n z a F i n e“. Ponieważ okres A kończy się pełną kadencją do f, przeto praktycznie gra się Mazurek, jako A-B-A lub A-B-A-B-A, kończąc na t. 23.

O g ó l n e.

Mazurek f-moll, według tradycji i wspomnień osób, pielęgnujących Chopina w ostatnich chwilach jego choroby i życia, ma być ostatnim utworem Chopina, zapisanym przez niego własnoręcznie, ale nie odegranym już przez złożonego ciężką chorobą kompozytora. Powstał więc w Paryżu prawdopodobnie w początkach października 1849 roku (może we wrześniu?).

Jest więc niewątpliwie ostatnim utworem Chopina. Mazurek ten przedstawia jak gdyby skondensowaną treść odkryć na polu harmoniki, dokonanych przez Chopina. Czynnikiem organizującym tę czarowną miniaturę jest więc przede wszystkim czynnik h a r m o n i c z n y. Prócz niego biorą udział następujące współorganizujące czynniki:

1) m e l o d y c z n y, z bogatym przystrojeniem ornamentalnym, zwłaszcza zamiennikowym,

2) r y t m i c z n y, wyrażający się w zmienności układów.

Jako czynnik konstrukcji działa tu specjalny sposób ł ą c z e n i a wyznaczników funkcyjnych, polegający na przesuwaniu melodii w różnych głosach diatonicznymi i chromatycznymi półtonami, użyty

[1]) J. Fontana: „Cette mazurka est la dernière inspiration, que Chopin ait jetée sur le papier peu de temps avant sa mort; il était déjà trop malade pour l'essayer au piano“.



przez Chopina w wielu zresztą innych kompozycjach, jak np. Preludium e-moll, Mazurki 6 i 13 i inne [1]).

Specjalną rolę odgrywają tu sekwensy; śladem ich plan harmoniczny Mazurka odznacza się wielką rozmaitością, zwłaszcza przez użycie enharmonicznych przemian wyznaczników.

Dzięki wyżej wyliczonym cechom stylu, Mazurek jest jednym z najsubtelniejszych arcydzieł nie tylko wśród mazurków, ale i w całej twórczości Fryderyka Chopina.

O k r e s $A^1$ (1—23). Tonacja f . . . (BB) . . . f. Budowa: 12—12 (łańcuchowo)!

Budowę tego teoretycznie 24-taktu, faktycznie zaś 23-taktu możemy zrozumieć jedynie jako łańcuchowe połączenie dwu 12-taktów. W takcie więc 12-tym musimy wyczuwać o s t a t n i takt pierwszego i jednocześnie p i e r w s z y takt drugiego 12-taktu [2]). Przy tym układzie formalnym otrzymujemy idealną konstrukcję całości okresu. Ale trzeba dowieść jej słuszności nie tylko z punktu widzenia układu formalnego; czynnikiem, jak powiedzieliśmy, organizującym tu formę jest nade wszystko czynnik harmoniczny. Szukajmy na jego gruncie analogicznego dowodu. Momentem decydującym będzie tu ustalenie m o d u l a, punktu enharmonicznej przemiany, wprowadzającego interpolację (zboczenie) do BB(A). Jest nim ostatni akord t. 12 (a więc słaby w konstrukcji pierwszego i mocny w konstrukcji drugiego 12-taktu). Zmienia się tutaj enharmonicznie

$(D^{7}_{5>})S$ w f na $S^{-6}_{2>}$ w A.
f-a-ces-es na f-a-h-es (es-f-a-h)
↓
d

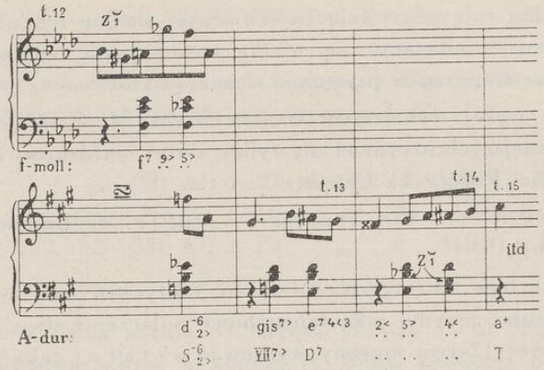
P o dokonanej zmianie enharmonicznej es p o z o s t a j e z poprzedzającego akordu jako opóźnienie do prymy, nie wprowadzonej jeszcze na „widownię“ harmoniczną. Takty 13 i 14 pojmuję jako oparte na D w BB(A), traktując wszystkie dźwięki obce, jako zamienne lub przejściowe.

Momentem d e c y d u j ą c y m jest więc dla tej enharmonicznej przemiany alterowanie kwinty w akordzie $f^7$ taktu 12.

[1]) Bronarski 262

[2]) Por. omówioną w analizie Mazurka 26 „zmianę nogi“.

Oto obraz nutowy tej modulacji:




W ortografii, używanej zwykle w wydaniach tego Mazurka, wprowadzam zmianę: $g^1$ w melodii t. 14 piszę jako fisis$^1$. Interesuje użycie przez Chopina $Z_1^{\smile}$ w sopranie t. 12 i tenorze t. 14 ($b^1$-gis$^1$ i b-gis) [1]).

Ogólny więc p l a n h a r m o n i c z n y tego okresu (nie licząc szczegółów rozwinięcia) jest:

| Takty: | | |
|---|---|---|
| 1—12 | 12—19 | 20—23 |
| f-moll | A-dur (BB) | f-moll |

A n a l i z a p o s z c z e g ó l n y c h o g n i w o k r e s u A.

1) 8-takt (1—8). Buduje go sekwens całotonowy o wzorze S-$D^7$ i 3 fazach w C, B i As, przerwany w tej 3-ej fazie i uzupełniony kadencją do f. W każdej z tych faz wprowadza Chopin uzupełnienia i zmiany. Fazy są 2-taktowe.

Faza 1: $S^{-}_{3>}$—$D^{7}_{5-5>}$ (w S: zamienna 6 do 5 w D, tercja h ozdobiona tr i mordentem małym dolnym) [1]) — w C

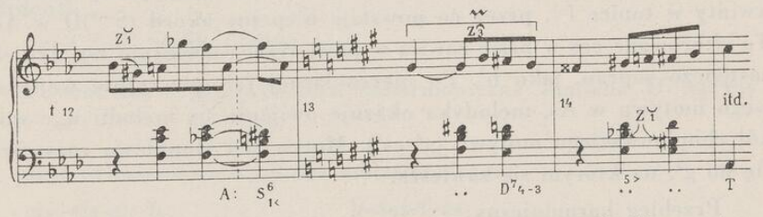
Faza 2: $S^{-6}_{3>}$—$D^{7}_{5-5>}$ (zamienne: w $S^{-6}$ (2>-1) $fes^1$ do $es^1$ i (7-6) $des^1$ do $c^1$) — w B
w D dtto jak w F. 1

Faza 3: $S^{-\,6<}_{1<\;3-3>}$—$D^{7}_{1<}$ (1< ulega zamianie enharmonicznej!) — (VII$^{7>}$) $T_{VI}$—$S_{II}$ — w As.
5

Modulacja do f, modulem staje się $S_{II}$ w As, równa S$^-$ w f. A więc f: .....S$^-$—$D^{9>}_{6-5}$—T$^-$.

2) 4-takt (9—12). Powtórzenie 2-faz sekwensu ze zmianami tylko ornamentalnymi. W sopranie pojawia się złożony zamiennik $Z_1^{\frown}$ ($des^2$-$h^1$-$des^2$) w t. 9, zwykły $Z_1^{\smile}$ w t. 10 ($c^2$-$ais^1$), dominanta $g^7$ otrzymuje nonę małą. W S t. 11 basowe g może być traktowane jako wprowadzające przejściowo formę majorową lub jako przetrzymanie z akordu poprzedzającego.

Krytyczny t. 12 zawiera, prócz omówionego zaburzenia metrycznego, enharmoniczną modulację do A. Najlepiej dokonać jej na ostatnim akordzie tego taktu i akord f-ces-es-a pojąć od razu, jako f-h-dis-a. Wtedy pisownia tego 4-taktu wypadnie tak:




3) W ten sposób wyodrębniamy 12-takt (12—23). Harmoniczny plan jego odznacza się wyjątkową prostotą, jak gdyby w kontraście do komplikacji pierwszych zdań okresu:

w A: S-D . . T-S-D-T-S-D-T (taktów 8), modulacja nagła do f: S-D-T-S-D-T. Widzimy, że poza niepokojem u wejścia w zdanie plan

[1]) W wykonaniu Mazurka spotykamy się z kłopotem! Jeśli układalibyśmy dwutakty, jako _ ' (jamby), ostatni takt wypadłby mocny, czemu przeczy rzeczywistość struktury harmonicznej. Odwrotnie, jeśli cofamy się od końca do początku dwutaktami, traktowanymi jako ' _ (trocheje), pierwszy takt wypada niezgodnie z rzeczywistością, gdyż jest jambem. Spotkanie tych sprzecznych układów następuje więc gdzieś po środku! Uważne rozpatrzenie wskazuje, że tym miejscem spotkania jest t. 12, o wzorze ' ' . Jest trochejem i jambem jednocześnie. Musi tu nastąpić w wykonaniu pewne w a h a n i e, niewielkie r i t e n u t o, by móc zmienić „nogę"!

[1]) Wójcikówna (174) mówi: „Tryl krótki jest w melodii elementem ruchu: umożliwia on progresję".

obu fragmentów w A i f ma wspólną konstrukcję harmoniczną, kadencyjną, S-D-T. Modulacja przedstawia odwrotną enharmoniczną zamianę: f-a-c-dis na f-a-c-es ($S^{7}_{1<}$ w A na $(D^{7})S$ w f).

W rytmice tego zdania ustala się na przeciąg 4-ch taktów układ izorytmiczny ósemkowy (w pierwszym 12-takcie układ ten pojawia się także, ale sporadycznie, i powstaje głównie dzięki zamiennikom). To dało prawdopodobnie Paschałowowi [1]) asumpt do nazwania Mazurka „powolnym oberkiem, przechodzącym w walca". W melodyce dadzą się wyróżnić różne stadia: chromatyzowany toczek w górę w sekście ($gis^{1}$-$e^{2}$) przeciwstawia się diatonicznemu w dół ($a^{2}$-$d^{2}$), powstają także formy mieszane, wynikłe z użycia przejściowych chromatyzowanych. Harmonizacja toczka $a^{2}$-$d^{2}$ i mieszanego $gis^{1}$-$e^{2}$ w t. 15—17 może być pojmowana jako S-$D^{7}$-T i wprost $D^{9}$-T na pedałowym A oparta.

Przebieg harmoniczny całego 8-taktu taki:

B: $D^{7}_{5>}$ f: ... $(D^{7}_{5>})S$–$S^{-}$–$D^{7}$–$T^{-}$–$S_{VI}$–$D^{7}$–T–

A: $S^{-6}_{1<}$–$D^{7}_{2>}$–$^{\leq -7}_{-1}$–$D^{7}$–T–$S_{5}$–$D^{7}$–T–$S_{5}$–D–T–$S^{6}_{1<}$

O k r e s B (24—39). 16-takt. Tonacja As-c-sekwens-f. Budowa: a-b.

Poprzednik oznacza się prostotą konstrukcji i struktury. Zwykły mazurkowy (może tu raczej walcowy) 8-takt o monodycznej strukturze. Plan harmoniczny przechodzi z f do c przez As i ustala się tonacja c. Powiązanie z końcówką okresu w f następuje przez alterację kwinty w tonice $f^{-}$, przez co powstaje niepełny akord $(S^{-6})D$ w As. To alterowane ces w basie zawisa w powietrzu, rozwiązuje ten dźwięk zastępczo sopran, jako $b^{1}$. Po nieregularnej fali powrotnej wejściowego motywu w As, melodyka okazuje owijanie się melodii w c wokół chopinowskiego motywu ($g^{1}$-$es^{2}$). Motyw ten stopniowo rozszerza się do $g^{2}$, na którym się zawiesza.

Przebieg harmoniczny:

c: $(D^{7})T_{VI}$–$T_{VI}$–$S^{7}_{II}$–$D^{7}$–$T^{-}$–$D^{7}$–$T^{-}$–$S_{3>}$–$S^{-7}_{II}$–$D^{5}_{4}$–$T^{+}$(?)

Figuracja w alcie wskazuje na durową postać $D^{6}_{4}$, akord jednak toniki podany jest bez tercji, a więc nie określa trybu. Ze względu na dalszy ciąg można raczej wyczuwać tu moll-tonikę jako $S^{-}$ w następującej fazie sekwensu w G.

[1]) Paschałow l. c. 50



Następnik — to dwa sekwensy dominantowych, septymowych akordów: kwintowy i chromatyczny, każdy o innym wzorze melodycznym. 5 faz pierwszego i 3 fazy drugiego wypełniają ten 8-takt. Struktura 4-głosowa. Figuracja w głosach występuje w kolejności sopran-alt i tenor. W strukturze zwrotu melodycznego figuracji pojawia się zawsze zamiennik. Wzór sekwensu tylko w fazie 1 wypełnia całkowicie $D^{7}$; w pozostałych fazach wzór uzupełnia S do następującej w kolejności sekwensu $D^{7}$. Powstają ukośne brzmienia (t. 33—34: $d^{2}$ altu z $des^{1}$ tenoru, t. 35—36: $c^{2}$ altu z $ces^{1}$ tenoru oraz w t. 36—37: $d^{1}$ tenoru z $des^{2}$ sopranu).

Po przeprowadzeniu więc sekwensu tak:

$f_{1}$: $D^{7}$ w G (t. 32—33)

$f_{2}$: $D^{7}$ w C (t. 33)

$f_{3}$: $S^{-}_{3>}$-$D^{7}$ w F (t. 34)

$f_{4}$: $S(?)^{6}$-$D^{7}$ w B (t. 35)

$f_{5}$: $S^{-}_{3>}$-$D^{7}$ w Es (t. 36), sekwens się zatrzymuje w tej pierwszej postaci.

Chopin ustawia teraz nowy wzór $D^{7}$ do sekwensu chromatycznego:

$f_{1}$: $(DD^{7})D^{7}$-$D^{7}$ w As (zamienne fes do es, na tercji $g^{1}$ dolny mały mordent),

$f_{2}$: $S^{-6}_{3>}$-$D^{7}$ w G (toż samo: zamienne es do d i na $fis^{1}$ dolny mały mordent),

$f_{3}$: $S^{-6}_{3>}$-$D^{7}$ w Fis (dtto).

Powrót do f przeprowadza enharmoniczna zamiana $D^{7}$ w Fis na $S^{-7}_{1<}$ w f.

Jest to częściowa wymiana enharmoniczna:

cis-eis-gis-h / des-f-as-h a to daje b-des-f-as / h-des-f-as równe $S^{-7}_{3>}$ $_{1<}$ i wejście na $D^{6}_{4>}$ w f.

W ten sposób powraca Mazurek do głównej tonacji f i powtarza okres A do t. 23.

Powracając na zakończenie jeszcze raz do stosowanej w tym Mazurku półtonowej techniki przeprowadzania głosów w ruchu harmonicznych przemian (diatonicznie lub chromatycznie), warto zacytować

opinię M. Ottich w pracy „Chopins Klavierornamentik“ [1]). Autorka nazywa ten sposób techniczny „portamento“ i widzi jego źródło w ludowych „niepewnościach“ intonacyjnych, obniżeniach stroju itp. Wiąże się ten pogląd z podobnym zapatrywaniem Paschałowa [2]).

Jakakolwiek byłaby geneza tej techniki, trzeba powiedzieć, że stała się u Chopina terenem odkryć harmonicznych o niewyjawionych jeszcze całkowicie konsekwencjach w dalszym rozwoju harmoniki XIX stulecia [3]).

Kto wie, czy myśl zanotowania jeszcze raz tych właśnie, całkowicie już uświadomionych sobie przez umierającego geniusza harmonicznych odkryć, nie była powodem zapisania tej ostatniej jego notatki mazurkowej?...

## 50

## MAZUREK a-moll

Bez opusu. Wydany w r. 1842 w zbiorze „Notre temps“ nr 2 [4]).

W wydaniach zbiorowych przeważnie oznaczany l. 50. Nie jest to więc w żadnym wypadku „oeuvre posthume“ (dzieło „pośmiertnie“ wydane).

[1]) Pisze tam (str. 50): „Die Krönung des Portamento stellt sein letztes Werk, die Mazurka op. 68/4 dar. Die halbtonig absteigende Kernlinie wird in jedem Takt rückläufig unterbrochen, was den Eindruck des auch in der harmonischen Untermalung enthaltenden Portamento steigert“ (cyt. t. 1—6).

[2]) Paschałow „Chopin i polskaja narodnaja muzyka“, rozdział: „Melodyka mazurków Chopina i jej związek z polskim ludowym melosem“, str. 56—60. Paschałow mówi o zjawisku „mikrotonii“, nie liczącej się z narzuconą sztucznie, dzięki temperaturze stroju, „stabilizacją“ dźwięków, używanych w artystycznej muzyce.

[3]) Jednym z ważniejszych, nie podjętych jeszcze tematów prac chopinologicznych (mamy tylko na ten temat luźne wzmianki lub szkicowe rozważania, rozsiane w pracach ogólnych, rozpatrujących inne zagadnienia) byłby temat: „Geneza harmoniki Wagnera w odkryciach harmoniki Fryderyka Chopina“!

[4]) Por. Bronarski „Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard“ (Kwartalnik Muzyczny, Rok VI, nr 21—22, styczeń-czerwiec 1948, str. 68 w. 26). Leichtentritt podaje go błędnie (str. 278) jako „Aus dem Nachlass“, skoro został wydany w r. 1842. Karasowski II, 272 podaje pierwsze „niemieckie“ wydanie Mazurka u Schotta à Mayence.



Taktów drukowanych i wykonywanych 112 (7 okresów 16-taktowych).

Układ formalny:

Część I:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja a-C |
| (17—32) | $B^1$: | t. 16 | „ a |
| | | t. 32 | |

Część II:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (33—48) | $C^1$: | t. 16 | tonacja A |
| (49—64) | D : | t. 16 | „ cis . . . E |
| (65—80) | $C^2$: | t. 16 | „ A |
| | | t. 80 | |

Część III:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (81—96) | $A^2$: | t. 16 | tonacja a-C |
| (97—112) | $B^2$: | t. 16 | „ a |
| | | t. 112 | |

Pisząc w zacytowanym w przypisie artykule o następnym, według przyjętej i ustalonej numeracji, 51 Mazurku Chopina, mówi Bronarski:

„stanowi (on) uderzający „pendant“ do... Mazurka z „Notre temps“. Oba mają wiele wspólnych cech i dziwnie podobne losy. Oba wydane zostały w tej samej epoce, oba ukazały się osobno, każdy sam dla siebie, stanowiąc wyjątki pod tym względem, gdyż inne mazurki wydawane były zeszytami po kilka razem. Oba mają te same tonacje: a-moll w części głównej, A-dur w części środkowej. W obu melodia znajduje się w basie w niektórych ustępach części głównej, a prowadzona jest w oktawach w części środkowej. Wreszcie i Mazurek z „Notre temps“ bywa błędnie uważany za utwór pośmiertnie wydany, podobnie jak i Mazurek Gaillardowski (51); tak go określa np. Leichtentritt w swoich analizach dzieł Chopina (I, 278). I ta okoliczność też wpłynęła może na brak większego szacunku dla Mazurka z „Notre temps“. Czas byłby otoczyć serdeczniejszą opieką oba te „kopciuszki“ (l. c. str. 73).

Istotnie bliższa analiza wskazuje, że te kopciuszki — to królewny wysokiego pochodzenia... chociaż bardzo w swym śpiewie d z i w n e i którym, widać... „Smutno niańki już śpiewały“...!

Nad Mazurkiem z „Notre temps“ wypisane tempo „Allegretto“. Nie wiem, jak dalece to oznaczenie jest autentyczne [1]). Ścisła, 4-głosowa struktura i najdłuższa diatoniczna melodia okresu A wskazują, że Mazurek może być wykonywany tylko w tempie powolnym. Jak zobaczymy z analizy, jest on jedynym spośród mazurków o charakterze raczej marsza żałobnego, snutego na tle mazurkowych grup rytmicznych. Pewna, względna zresztą także, niefrasobliwość może mieć miejsce chyba tylko w części środkowej, jako odprężenie ponurego nastroju całości tego utworu. Zresztą wielki smutek wieje i z „Allegretta“ VII symfonii Beethovena!

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja a-C. Budowa: a-a′-a-a′.

Zdanie a zaczyna się pozornie od sekstowego przewrotu akordu tonicznego w a. Ale należy tu domyślić się dźwięku e w basie, gdyż w takiej formie ukazuje się ten akord w t. 9, przy powtórzeniu zdania oraz w t. 5 w analogicznej postaci przy przeniesieniu zdania do C-dur [2]). Mamy więc do czynienia z akordem dominantowym kwartsekstowym, rozwiązanym na D. Sopran i tenor ozdabiają mordentowe wychylenia w dół, dające uboczną postać akordu jakoby $T^{-6}_{5}$, co jest tylko pozorne, gdyż forma ta jest strukturą czysto ornamentalną. Ciekawszą jeszcze formę akordową przynosi t. 2: jest to stricte biorąc $D_{III}$ z kwintą alterowaną w drugim przewrocie. $D^7$ t. 3 rozstrzyga o interpretacji tego akordu jako chopinowskiego $D^6$, a więc z sekstą zamiast kwinty. Przy powtórzeniu dwutaktu przetrzymanie w basie e, ozdobionego mordentem, upiększonym jeszcze przednutką, daje złudzenie zatrzymania się tego zdania na $D^6_4$>, co odpada, gdy głos basu opada na A, a więc przywraca toniczne znaczenie akordu.

Surowa ta akordowa struktura ma pewną analogię w strukturze Mazurka 24, ale tylko analogię: chromatyzowany motyw wahadłowy Mazurka 24 różny jest genetycznie od diatonicznego ruchu melodii Mazurka 50 w zasięgu od $fis^1$ do $c^2$.

[1]) Może jest tu podobne nieporozumienie jak z „mesto“ i „presto“ Mazurka 25 (por. analizę).

[2]) Bronarski 32



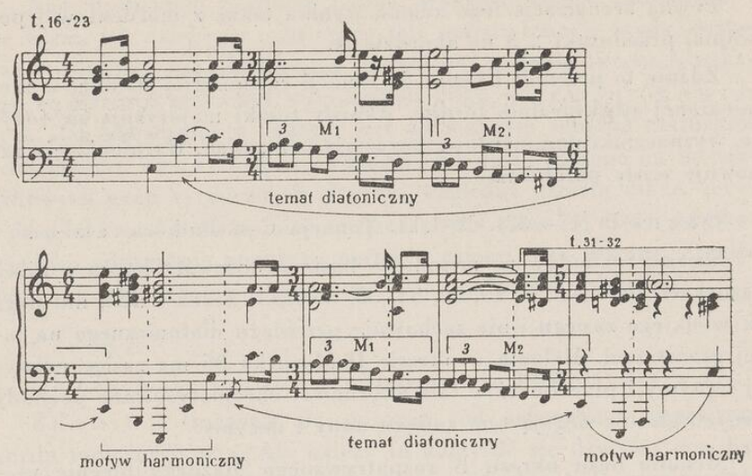
Pewna archaizacja tego zdania wynika także z mordentowej podwójnej przednutki t. 3 na akordzie D.

Zdanie to przenosi Chopin do tonacji równoległej (C-dur) w niezmienionej strukturalnie formie. Akordy toniki majoryzują się jedynie, wyznaczniki dominantowe pozostają bez zmian. Harmonizacja zachowuje ścisły paralelizm.

Okres B (17—32). 16-takt. Tonacja C-a. Budowa: a-a′-a-a′.

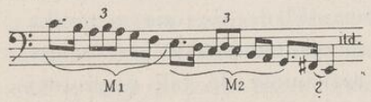
Szerzej rozbudowane melodie w basie zastosował Chopin w kilku Mazurkach (np. w 3, 7, 30, 32, 33, 35, 36 itp.); żadna z nich nie sięga tak wielkiego zasięgu i nie zachowuje przebiegu diatonicznego na takiej przestrzeni. Melodia w okresie D Mazurka 36 ma zasięg najwyżej septymy i przechodzi w fale akordowe; chromatyzowane pochody górnych głosów sięgają tam zasięgu nony i decymy.

Melodia basu okresu B rozpatrywanego Mazurka biegnie nieprzerwanie od $c^2$ do E, a więc w zasięgu tercdecymy, a uzupełniona akordowymi składnikami opada do contra E, czyli do 20-ymy. Czynnikiem tak szerokiego jej przebiegu jest triola mordentowa. Mówi o tym Wójcikówna (l. c. 174) w następujących słowach: „Mazurek a-moll („Notre temps“, nr 2) elementu ornamentalnego prawie nie zawiera. W temacie przeprowadza w sposób schematyczny frazy z typową triolą wewnątrz motywu“. Ponieważ w okresie A brak trioli, autorka tych słów miała niewątpliwie na myśli t. 17 i 18 (wzgl. 21—22) okresu B. Czy triole te znajdują się istotnie wewnątrz motywu? Rozważmy konstrukcję melodii sopranu: składa się ona z toczka w górę, w pierwszym 4-takcie okresu; toczek ten zostaje przesunięty w drugim 4-takcie o tercję w dół i rozwinięty do fali powrotnej ($c^2$-$d^2$-$e^2$-$(dis)^2$-$e^2$ w pierwszym i $a^2$-$h^2$-$c^2$-$h^2$-$a^2$ w drugim wypadku). Na pozór wydaje się, że motyw basu zaczyna się razem z tematem, czyli od $c^2$, ma więc rytmiczną formę , tymczasem punkty wyjścia motywu sopranu oraz zmiany funkcji harmonicznych powodują, że powstaje tu szczególny układ metryczny. Decyduje o takiej, jak poniżej wskazana, interpretacji położenie ostatniego dźwięku diatonicznego opadu basu, czyli dźwięk E. Na nim bowiem wymienia się konstrukcja diatoniczna na harmoniczną. Obraz całości jest taki:

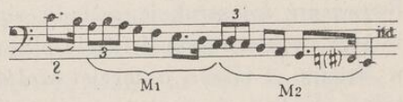



Przy tym ujęciu triola znajduje się na c z e l e motywu chopinowskiego, który pełnymi swymi postaciami w dół, wiążąc się łańcuchowo, rozbudowuje tę „nieskończoną melodię". Interpretacja ta różni się tym od wypisanej w nutach, że przerzuca węzeł połączenia motywów chopinowskich w dół za cenę zlikwidowania „kłopotu" z końcówką tematu (ale wprowadza niewątpliwą sztuczność w interpretację początku tematu). Do wyboru mamy tu:

albo




albo




W pierwszym wypadku główną postać motywu chopinowskiego ($c^1$-e) w a-moll temat zaczyna, w drugim go kończy (c-E). W pierwszym ujęciu następuje po niej postać w C-dur (e-G), w drugim poprzedza ją postać w F-dur (a-c). Plan harmoniczny jest więc w z a s a d z i e w pierwszym wypadku: a-moll . . C-dur, w drugim — F-dur . . a-moll.

Otóż Chopin wybiera tę d r u g ą możliwość, dając na początku akord F-dur, ale przed końcem motywu już moduluje do a, przez co czynnik harmoniczny krzyżuje plan melodyczny i wytwarza te niepewności, które tworzą zresztą osobliwy urok przebiegu tej melodii



i jej harmonizacji. Pięknym szczegółem modulacyjnym jest wymiana w końcówce tematu basu Fis na F, decydująca o kadencjach: zawieszonej na D lub przejściu na T.

Przebieg harmonizacji jest taki:

a: $T_{III}^{-}$–$S_{VI}^{-}$–$D^{-}$–D–$T^{-}$–$D_{4-3}^{-}$–$D^{-}$–(D)D–D

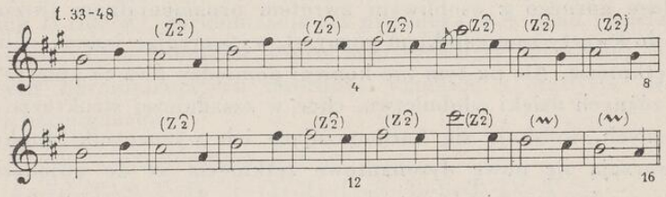
$T^{-}$–$S^{-}$–$T^{-}$–. . . . $S_{1}^{-7}$–$D_{4}^{6}$–$D^{7}$–$T^{-}$–. . $T^{+}$

Następnik dosłownie równy poprzednikowi.

C z ę ś ć II

O k r e s C (33—48). 16-takt. Tonacja A. Budowa: a-b-a-b'.

Wyżej zacytowane zdanie Wójcikówny zadziwia o tyle, że całą strukturę melodyczną zawdzięcza ten okres w ł a ś n i e elementowi o r n a m e n t a l n e m u [1]). Wśród nich przede wszystkim z a m i e n n i k i i m o r d e n t y p r z e r z u t o w e organizują treść melodyczną. Główna melodia nimi zdobiona podana jest konsekwentnie w całym przebiegu okresu w oktawach [2]). Po usunięciu tych elementów zdobniczych otrzymamy taki obraz melodii okresu:

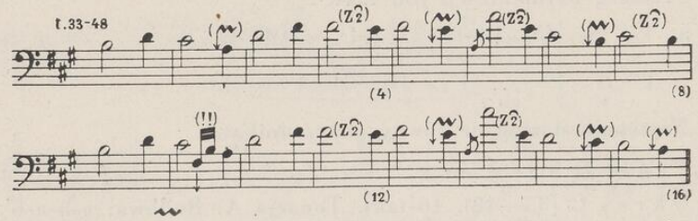



(w nawiasach podano zamienniki, odnoszące się do drugiego dźwięku w każdym takcie, z wyjątkiem pierwszego i trzeciego w każdym 8-takcie okresu. Jedynie w ostatnich 2 taktach występują dolne mordenty.)

[1]) Autorka tych słów poszukiwała w swej pracy o „Melodyce Chopnia" przede wszystkim elementu zdobniczego w ś c i s ł y m znaczeniu tego określenia. Elementy zdobnicze uległy tutaj całkowitemu w r o ś n i ę c i u w strukturę melodyczną. Stąd może i powstało to przeoczenie.

[2]) Leichtentritt zwraca uwagę, że to trio w A-dur napisane jest w strukturze, która stała się ulubioną „manierą" w nowszej włoskiej operze u Verdiego, a zwłaszcza Pucciniego (str. 278). Maniera polega na prowadzeniu melodii w oktawach w głosie górnym i w tenorze, a umieszczeniu akordów towarzyszących w głosach środkowych, przy całkowitym braku basu właściwego. Trudno było by przypuszczać tu bezpośredni wpływ tego właśnie Mazurka Chopina na tych kompozytorów. Należy raczej przyjąć, że tego rodzaju technika opracowania rozwinęła się zupełnie samodzielnie na gruncie stylu operowego.

Ale parafoniczna melodia drugiego głosu n i e u ż y w a wszystkich tych s a m y c h ozdobników dla rozwoju swej linii. Powstają w niej inne, a mianowicie:



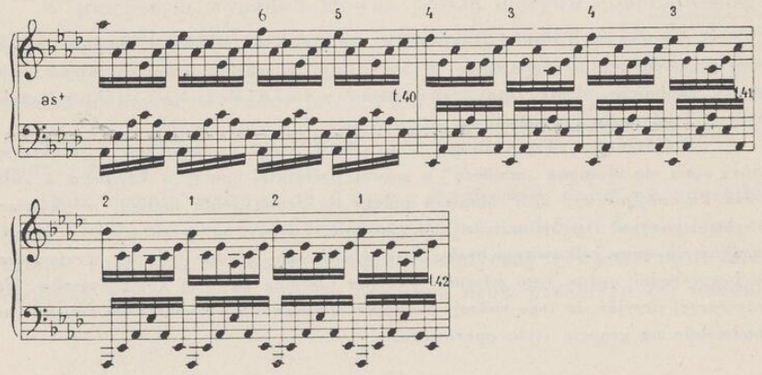

NB. Znak ↓ oznacza mordent przerzutowy górny, którego p i e r w s z y dźwięk ulega przerzutowi o oktawę w dół. A więc przed a oznacza on zwrot A-h-a zamiast a-h-a.

Widzimy, że w t. 2, 5, 7, 13 okresu (a t. 34, 37, 39, 45 tekstu) zamienniki głosu górnego $Z_2^{\frown}$ spotykają się z przerzutowymi mordentami głosu dolnego, wytwarzając osobliwe dysonansowe starcia.

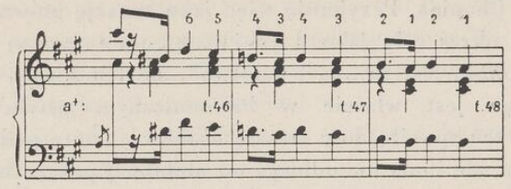
Najciekawszy jest t. 10 okresu (a t. 42 tekstu), gdzie spotyka się $Z_2^{\frown}$ głosu górnego z osobliwym zwrotem ornamentalnym (rozszerzonym do kwarty zamiennikiem górnym), wytwarzając jeszcze dziwniejsze zetknięcie. Ale na tym nie koniec: pomiędzy dwa te „piętra" głosów, różnych dzięki zdobnictwu, choć w zasadniczej strukturze parafonicznych, wciskają się harmonizujące ich wyznaczniki funkcyjne. Wytwarzają się nowe dysonansowe zetknięcia aż do zwiększonych prym, a więc wprowadzających maximum „dysonansowości".

Okres zawiera w ostatnich taktach interesującą reminiscencję z Etiudy As, op. 25 nr 1 (prawdopodobnie zaczerpniętą nieświadomie!).

Porównajmy takty 40—42 tej Etiudy z t. 46—48 Mazurka:






Widzimy w obu wypadkach tę samą technikę zdobienia toniki zamiennymi: 6 do 5, 4 do 3, 2 do 1, utrzymywaną na dłuższej przestrzeni.

Melodia zasadnicza przedstawia wycinki motywu chopinowskiego w zasięgu od $a^1$ do $fis^2$ (dla głosu górnego), z wychyleniami do oktawy ($a^2$) i decymy ($cis^3$).

Istnieje wyraźne pokrewieństwo jej konstrukcji z tercjowymi wycinkami melodii okresu C Mazurka 19. Charakterystyczne jest tu opieranie się na 2. i 6. składniku motywu, co jest zresztą nierzadkim zjawiskiem wśród przeróżnych postaci tego motywu. Dodatkowy wdzięk powstaje tu przez to, że postać użytego tu motywu należy do tonacji D (nie A), harmonizacja zaś przebiega w A: stąd i wielka harmoniczna rola ozdobników, które, zwłaszcza przy dyskretnej roli właściwych harmonizujących akordów, rzadkich i wątłych, decydują o tej harmonizacji.

Przebieg harmoniczny jest taki:

A: $D^7$–T–S–T–$D^7$–T–$(D^7)$D–D–S–T–S–T–$D^7$–T....

Okres D (49—64). 16-takt. Tonacja cis-A-E? Budowa: a-b.

Okres ten budzi wątpliwości i co do jego znaczenia w konstrukcji całego tria, i co do przynależności tonalnej. Rozpada się wyraźnie na dwa równe 8-takty, z których pierwszy strukturą swą należy do okresu C i mógłby być traktowany łącznie z tym okresem, jako jego wydłużenie do 24-taktu. Wtedy należało by uznawać jedynie 8-takt b (57—64) za swoisty przykład tria w trio, opartego na D tonacji. Leichtentritt nie podejmuje się widać rozstrzygać tej interpretacji, gdyż ujmuje całość tria jako 3×16 w A, z „wychyleniami do fis i cis". Występują tu również cechy, które pozwalają traktować 8-takt pierwszy jako pewnego rodzaju dalszą przeróbkę okresu C. Oczywiście, że ta interpretacja będzie tu najlepsza, która przedstawi zachodzący stan faktyczny najprościej i w najwłaściwszym „duchu" techniki kom-

pozytorskiej Chopina. Przyjmuję więc jako tonację główną okresu D tonację E, a okres cały jako d o m i n a n t o w e trio w trio A-dur. Wprawdzie toniki jest tu „na lekarstwo", ale ten sposób planowania harmonicznego jest właśnie w harmonicznym „stylu" Chopina. Powstanie w ten sposób, dość zresztą osobliwa, „nuta pedałowa" pod koniec okresu, ale i ona nie odbiega od ulubionej przez Chopina „nieokreśloności" tonacyjnej.

Układ harmoniczny będzie więc:

E: $T_{VI}$–$(D^7)T_{VI}$–$T_{VI}$–$D_{III}$–S–T–$(D^7)$D–D–$S_{II}$–$T_{VI}$–$S_{II}$–$T_{VI}$–D–T–$D_{VII}$–T–$D^{7}_{VII}$–T–$D_{VII}$

5

.....

3-krotnie

(rodzaj nuty pedałowej D!)

Jak widzimy, układ ten zawiera i oznaczone przez Leichtentritta zboczenia do cis i fis, a w całości daje plastyczny obraz harmonicznego charakteru tego kapryśnego, „pedałowego" okresu przed repryzą.

Poprzednik okresu przynosi w stosunku do okresu C złagodzenie zetknięć wynikłych ze spotkań zamienników z przerzutowymi mordentami, gdyż zamienniki już się tu nie pojawiają, jako czynnik melodiotwórczy, a spotkania zachodzą jedynie pomiędzy mordentami zwykłymi i przerzutowymi. Za to pojawia się w t. 50 w głosie głównym przednutka górna do mordentowego wychylenia, zaś jednocześnie zamiennikowa przednutka podwójna do tegoż dźwięku parafonicznego głosu dolnego. Wytwarza się inne niezwykłe zetknięcie: dwu r ó ż n y c h ozdobników, swoisty „poliornamentalizm"! Jeśli motyw pierwszego 8-taktu traktować w jego całości, jako motyw chopinowski od $e^1$ do $cis^2$ (podobne jest jego p o ł o ż e n i e tonalne do p o ł o ż e n i a analogicznego motywu w C), to znowu pojawia się jego stabilizacja na $fis^1$ w 2 ostatnich taktach zdania z wychyleniami jakby mordentowego trylu. Następnik przynosi wyraźny motyw chopinowski z wycinkami tercji, ustawiony dwugłosowo i symetrycznie:

$a^1$-$fis^1$-$e^1$-$cis^1$ w górnym (nie licząc ozdobników i dźwięków przejściowych),

Fis-a-cis-e w dolnym głosie.

Genetyczne pochodzenie tego układu melodycznego z okresu C — oczywiste.



Swoista, jak nazwaliśmy, nuta pedałowa t. 62—64 w uporczywości swego powtarzania przypomina analogiczne w tej uporczywości, chociaż całkowicie różne harmonicznie, zjawisko powtarzania jednotaktu w Mazurku 21 (por. analizę).

Poczynając od taktu 65 Mazurek powtarza do końca bez żadnej zmiany okresy C, A i B.

Tak więc Mazurek-„kopciuszek" przedstawia wiele zastanawiającego materiału do rozważań. Jest on znowu „unikatem" w swym rodzaju. Wielka surowość harmonizacji okresu A, wspaniała „wiolonczelowa" kantylena w basie okresu B i jego metryczno-rytmiczna konstrukcja, nasuwająca tyle wątpliwości, które nie ujmują w niczym temu okresowi własnego wdzięku, jedynego wśród mazurków oraz tego nieuchwytnego, a zawsze nowego „chopinowskiego" czaru, wreszcie niezwykła struktura tria i jego przepięknych fałszów — oto wiązanka kwiatów, z którymi w ręku idzie w świat budząc zachwyty, w towarzystwie tylu innych mazurków i ta mazurkowa „królewna"...

## 51

## MAZUREK a-moll

Poświęcony „à son ami Emile Gaillard".

Powstał prawdopodobnie w r. 1840 [1]). Sztychowany po raz pierwszy w r. 1842, w Paryżu u wydawcy Chabal (Editeur de Musique, Boulevard des Italiens, 10). W Niemczech wydany w r. 1855, w lipcu, w Berlinie u Ed. Bote u. G. Bock. Oznaczenie w wielu wydaniach jako „Oeuvre posthume" — jest błędne.

Taktów drukowanych i wykonywanych 131.

Układ formalny:

Część I:

| | | | |
|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: t. 16 | tonacja | a |
| (17—32) | $B^1$: t. 16 | „ | C |
| (33—40) | $A^2$: t. 8 | „ | a |
| | t. 40 | | |

[1]) Por. Jachimecki „Chopin", 59; Bronarski „Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard" (Kwartalnik Muzyczny, Rok VI, nr 21—22, styczeń-czerwiec 1948 r.). Praca Bronarskiego ustala definitywnie okres powstania i pierwsze wydania Mazurka.

Część II:

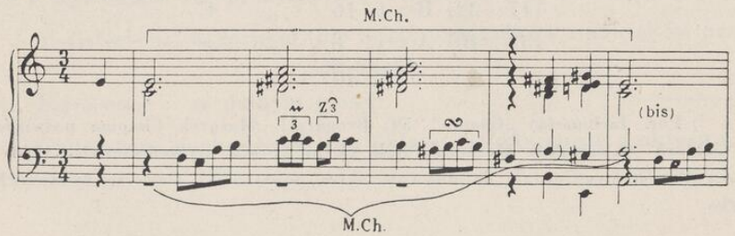
(41—76) C : t. 36 tonacja A
t. 76

Część III:

(77—92) $A^3$: t. 16 tonacja a
(93—108) $B^2$: t. 16 „ C
(109—131) K : t. 23 „ a
razem t. 131

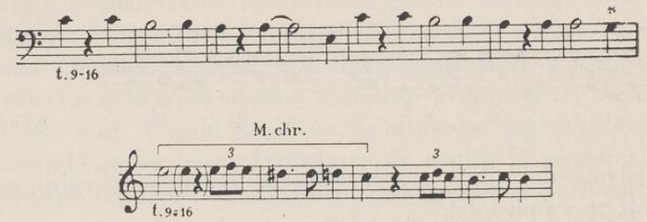
O k r e s A (1—16). 16-takt. Tonacja a. Budowa: a-a-b-b'.

Rozwój melodyki tego okresu wyznacza motyw chopinowski w swej głównej postaci, umieszczony w basie. Rozpoczyna się typowo od 6. składnika motywu, forma więc jego jest: 6, 5, 8, 9, 10. Składnik 10. zdobią mordent górny i $Z_3^{\frown}$. Motyw rozwija się dalej, wykazując tendencję wytworzenia fali powrotnej. Nie powstaje jednak ona jako regularny powrót do punktu wyjścia. Składnik 9. ulega ozdobieniu obiegnikiem (t. 3), po czym motyw przeskakuje na składnik 6., który pod działaniem czynnika harmonicznego ulega alteracji (fis) i motyw rozwiewa się w powrotnej kadencji do a-moll. Ale zastanawiające podwojenie dźwięku prowadzącego gis, w akordzie $D^7$ na ostatniej ćwiartce t. 4, nasuwa możliwość interpretacji, że motyw główny przechodzi przez to gis do a w akordzie $T^-$ taktu 5. Ta interpretacja ma jeszcze i tę dogodność, że melodia ma charakter wybitnie „tenorowy" ze względu na regestr, w którym jest umieszczona; do b a s u, który pauzuje na początku zdania, należałyby więc dźwięki H-E-A (półnuta z punktem). Należy zwrócić od razu uwagę na to, że melodia sopranu: $e^1$-$a^1$-$h^1$ jest rozwiewającym się wycinkiem motywu chopinowskiego, osobliwym a u g m e n t a t i o wobec melodii basu, a wtedy tak interpretować cały 4-takt (w sopranie występuje rzadkie prowadzenie tercji dominanty nie na prymę, ale na kwintę toniki; usprawiedliwia ten pochód normalne poprowadzenie tegoż gis w g ł ó w n y m głosie):

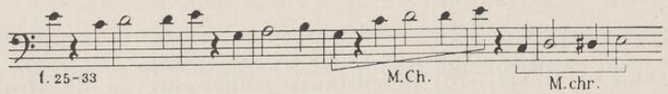





Powiedzieliśmy wyżej, że motyw główny objawia tendencję wytworzenia fali powrotnej. Tendencję tę realizuje następnik. W t. 8 tenorowe gis „skacze" na $c^1$, podczas gdy sopranowe $gis^1$ rozwiązuje się na $e^2$. Od tego $c^1$, przy akompaniamencie pustych kwint równoległych, opada motyw chopinowski w tenorze do wyjściowego 5. składnika e, i to dwukrotnie. Motyw ten „kontrapunktuje" sopran tercjami z triolą zdobniczą, zwaną przez Wójcikównę [1]) „typową triolą w odbitkach motywu".




O k r e s B (17—32) jest przeniesieniem okresu A z a do C. Przy tej trawestacji główny motyw chopinowski otrzymuje formę mollową ($es^1$ t. 18 i 22), a w następniku występuje nowa postać tegoż motywu, już całkowicie durowa:




od g do $e^1$, dominujące następstwo g-c-d-e.

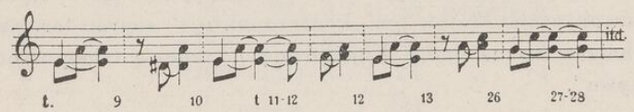
Chromatyzowana końcówka tego motywu jest odwróceniem motywu sopranu t. 9—11.

Cały okres B jest w strukturze identyczny z okresem A. Z okresu A ulega powtórzeniu tylko 8-takt, całość więc części pierwszej przedstawia jednorodny wielki okres 40-taktowy. Czynnik harmoniczny wpływa na upostaciowanie t. 33, odmienne od t. 1 i 17. Zdanie rozpoczyna $D^7$ w miejsce $T^-$ (wzgl. T).

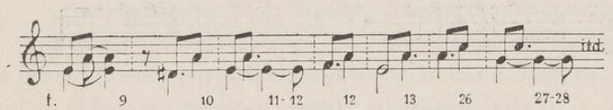
W opracowaniu tej części daje się dostrzec pewna jakby szkicowość, niekiedy brak konsekwencji (kto wie, czy nie ma tu błędów ze strony tekstu podawanego przez wydawców?).

[1]) Wójcikówna „Melodyka Chopina", 175

Odnosi się to zwłaszcza do następników obu okresów A i B. Polimelodyczne zjawiska w głosach środkowych nie są podane jasno i zrozumiale. Występuje tu kilka różnych zapisów tych samych niewątpliwie faktów:




(w wydaniu G. i W.)

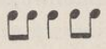



(znacznie konsekwentniej w wydaniu Klindwortha)

Jedynie dokładnie przeprowadzone studium rękopisu mogłoby wyjaśnić te wątpliwości.

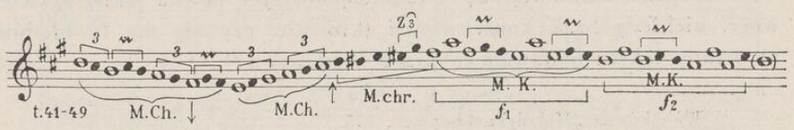
Do podobieństw losu i konstrukcji, zauważonych przez Bronarskiego (por. analizę Mazurka 50), należy jeszcze dodać, że plan harmoniczny obu tych Mazurków jest identyczny. Polega on na przeniesieniu zdania głównego z a do C z zachowaniem wszystkich szczegółów struktury.

Część II

Okres C (41—76) przedstawia jednorodny co do struktury, izorytmiczny, oparty na układzie  36-takt, złożony z 16- i 20-taktu. Ten ostatni dzieli się na 12-takt więcej końcowy 8-takt, spełniający rolę jakby dominantowego pedału przed repryzą.

Okres $C^1$ (41—56) — to 16-takt o budowie a-b-a′-c.

Zdania a i b, po wyeliminowaniu elementu zdobniczego (dźwięków przejściowych i mordentów), okazują piękne krzyżowania wycinków motywu chopinowskiego:






Oczywiście podany obraz jest genetyczny. Składają się nań: dwa motywy chopinowskie w dół i w górę, przechodzące w chromatyzowany łącznik (M. Chr.), po którym pojawia się motyw kotwiczy (M. K.) w dwu fazach (sekwens tercjowy, zdobiony mordentami).

Oczywiście, że czynniki rytmiczny i harmoniczny przekształcają tę konstrukcję melodyczną w żywy, tętniący z szerokim rozmachem obraz mazurkowy.

Harmonizacja tego okresu polega na subtelnym jakby znakowaniu jedynie wyznaczników funkcyjnych głosem basu, tu lub ówdzie uzupełnianym pełniejszymi akordami! Bronarski [1]) zwraca uwagę na wrażliwość Chopina na piękność brzmienia, gdy bowiem w powtórzeniu zdań a i b w oktawie wyższej charakter brzmienia tej części klawiatury jest inny, Chopin harmonizuje, używając już akordów gęstszych. Szeroki zasięg basu, dochodzący do contra E, wypełnia za to w początkach tej części tę względną pustkę w akompaniamencie.

Zdanie a′ (49—52) wprowadza drobną różnicę w harmonizacji, a toczek chromatyzowany w jego końcówce rozwija się dalej w zdaniu c, przechodzi od $gis^2$ w gamę Cis-dur, sięga do $gis^3$ (poprzedzonego $Z\frac{\frown}{3}$) i opada znowu do $cis^3$. To wychylenie do Cis nazywa Bronarski sprawiającym „bardzo piękne wrażenie“ [2]).

Po powtórzeniu zdań a, b i a′ (t. 57—68) okresu $C^1$ spotykamy wydłużający go 8-takt o charakterze kadencyjnym, harmonicznie wyznaczonym przez przebieg $S^6$-$D^6_4$-$D^7$, rodzaj dominantowej nuty pedałowej. Melodyka układa się w sekwens opadających motywów chopinowskich, w zasięgach $fis^2$-$d^3$, $d^2$-$h^2$, $h^1$-$gis^2$ (ten ostatni przechodzi w przenośną falę oktawową, zbudowaną ze składników akordu $D^9$ i przejściowych, podaną dwugłosowo i zakończoną $Z\frac{\frown}{1}$). Słusznie podkreśla Bronarski (l. c.) mistrzowskie przygotowanie repryzy.

Harmoniczne zjawiska w tym trio proste i nie wymagające specjalnego studium.

Zwrócić należy jedynie uwagę [3]) na „niezwykły szereg akordów, rozpoczynających harmonizację“, a mianowicie następstwa: $S^6_3$-$D^7_3$-S-$D^7_{5\ 3-1}$ (w t. 41—43 i anal. 57—59).

---

[1]) Bronarski l. c. 445

[2]) Bronarski „Mazurek... itd.“ (l. c. 72)

[3]) Dokonał tego Bronarski. „Harmonika“, 162

W tej strukturze brzmią one prześlicznie. Płynność, z jaką pojawia się zboczenie do Cis (w t. 53), wynika z następującego połączenia:

A: $T^{5<6}_{7}\ ^{6<7}_{7<8}$ (a–cis–e(eis, fis, fisis, gis)

Cis: $D^{6}_{4}$.... (gis–cis–eis–gis

Powrót do A daje połączenie: (t. 56—57)

Cis: T ..... (cis-gis-eis)

A : $S^{6}_{1}$..... (h - a -fis) .. D itd.

Część III

W repryzie przebiegają okresy $A^3$ i $B^2$ bez zmian, dosłownie (t. 77—108). Następuje koda. Ma ona taktów 23 (faktycznie, biorąc pod uwagę fermatę taktu 131, jest to taktów 24). Dzieli się na dwa równe odcinki 12-taktowe. Pierwszy rozwija konstrukcje okresu B, lokalizując je do zasięgu motywu chopinowskiego $e^1$-$c^2$ i wymieniając następstwa kadencyjne funkcji D-T. Najciekawsze harmonicznie zjawisko przynosi końcówka, powtarzająca 3-krotnie ugrupowany rytmicznie mazurkowo, jako ♩. ♪♩ , motyw tercji $a^1$–$c^2$, harmonizowany T—-S—$^7$ (analogia z zakończeniem Mazurka 27) [1]).

Drugi odcinek prócz „ekstatycznego“ (jak go nazywa Bronarski) trylu na $a^1$, przynosi istotnie „tragiczne“ zmaganie się tercji (a dalej jej przewrotu seksty) z zamiennikami: $Z^{\frown}_{1}$ dla górnego, $Z^{\frown}_{3}$ dla dolnego głosu (przy sekstach odwrotnie $Z^{\frown}_{3}$ i $Z^{\frown}_{1}$ ). Jak wiadomo, powstające w tych wypadkach ukośne brzmienia (dis–d) są niewątpliwie jedną ze składowych, a „ponurych“ sił wypadkowej ogólnie smętnego nastroju tego zakończenia. Napięcie jego słabnie jednak ku końcowi. Motyw tej tercji a–c, o której mówiłem wyżej w połączeniu T-S, odwraca się na c–a (t. 128 i 130). Tryl kończy się wprawdzie wzlotem fali oktawowej do $a^3$, ale ostatnie arpeggiando akordu tonicznego,

[1]) Bronarski „Mazurek... itd.“, str. 72. Nie rozumiem, dlaczego autor mówi tu o następstwie odwrotnym $S^7$-T i o powrocie do „o k t a w y t o n i k i“? Połączenia t. 118—120 w y c h o d z ą z toniki do subdominanty, nie odwrotnie. W t. 121 to połączenie zmienia się w pedał toniczny. Rzecz prosta, że następujące na mocnych częściach taktów toniki wyładowują napięcia $S^7$, lecz konstrukcyjnie brak następstwa S—T. Motyw tercji a-c także wychodzi z a.



zwyczajem chopinowskim, zatrzymuje się na tercji. A więc i tu jeszcze... ostatnia kropla jakiejś nieutulonej goryczy!

Jest to jedyny dłuższy tryl w mazurkach Chopina i pod tym względem Mazurek 51 jest unikatem [1]).

Piękne jest określenie Bronarskiego, że „mało jest w literaturze muzycznej przykładów tak bezbrzeżnej melancholii“ jak w tej kodzie Mazurka. Mówi Bronarski o „ostatnim mazurze“, po którym ogarnia tancerza „przeczucie śmierci“.

Taką czy inną może tu być subiektywna wizja ogarniająca słuchacza lub wykonawcę tego Mazurka, lub tak czy inaczej usiłować on będzie wypowiedzieć swe wrażenie, można powiedzieć obiektywnie, co następuje.

Nie jest to, jak wiemy, ani ostatni Mazurek, skomponowany przez Chopina (gdyż jest nim Mazurek f-moll 49), ani też ostatni z wydanych. „Wypadkowo“, zanim nowe, kompletne wydanie mazurków Chopina zbierze wszystkie je razem (a więc włączy tu i rozproszone w różnych formach publikacji mazurki od 52 do 58 włącznie), w rozpowszechnionych wydaniach mazurków ten jest ostatni. Za taki uważa go większość grających. Wiemy także, że powszechnie stosowany układ mazurków od pierwszego fis-moll do ostatniego a-moll nie odpowiada kolejności ich powstawania. Ale, gdy po ulotnieniu się tego „smętnego“ trylu p o z o r n i e „ostatniego“ Mazurka, powrócimy na początkowe fis mazurka „pierwszego“ i rozpoczniemy myślą przebiegać cały ten „różaniec“ lub realizować go w dźwięku fortepianu, dojdziemy z pewnością do tego pełnego kornego podziwu przekonania, że wszelkie p o d o b i e ń s t w a pomiędzy tymi 51 „ziarnami cudownego różańca“ są błahe, drobne, bez znaczenia.

We wszystkich wypowiada się ten sam... Chopin! Ale każdy z nich jest sam-swój, sobie-pan! Nie wiem, czy jest w literaturze muzycznej,

[1]) W mazurkach spotykamy tu i ówdzie mordentowe tryle; niekiedy, jak np. w Mazurku 47, są one ważnymi elementami struktury. Nigdzie jednak nie wypełniają nawet jednego taktu. Są elementami czysto zdobniczymi; Bronarski zestawia je w przypisie 7 str. 72 cytowanego artykułu z trylami w innych utworach Chopina i Beethovena, doszukując się pewnych analogii w ich użyciu. Nie pisząc monografii, lecz tylko analizy poszczególnych mazurków, muszę wiele porównań zostawiać na uboczu, by nie przekraczać oznaczonych granic i metod postępowania.

prócz może obu ksiąg „Das Wohltemperierte Klavier“ Jana Sebastiana Bacha, jakieś trzecie, równe tym dwu lub chociażby podobne zjawisko! Chyba 24 Preludia, ale także... Fryderyka Chopina!

## 52

## MAZUREK B-dur

Wydany w Warszawie w r. 1825 razem z Mazurkiem G-dur (55). W wydaniu Jana Kleczyńskiego (Geb. i Wolffa) oznaczony jako nr 52 [1]).

Wobec wątpliwości co do autentyczności układu poszczególnych jednostek formy, którymi są tu 4 różne 8-takty, można powiedzieć, że „Mazurek ma drukowanych różnych taktów 32 (33, 2. volta!), z których przez repetowanie i D. C. al Fine można ułożyć całość jako 96-takt:

[1]) Jachimecki „Fryderyk Chopin“, Kraków 1927, str. 47 mówi, że Mazurki 52 i 55 wyszły „w tym roku (1825) w sztychu warszawskim w małym formacie“. Tenże autor w pracy „Chopin. Rys życia i twórczości“ (Warszawa 1949, Instytut Wydawniczy „Sztuka“, str. 158) twierdzi, że „ukazały się w druku w małym formacie i w skromniutkiej szacie“. Szkoda, że Jachimecki nie podaje dokładniejszego opisu warszawskiego wydania tych Mazurków; raz mówi o ich sztychu, raz o ich druku. A miał je prawdopodobnie w ręku, skoro stwierdza ich mały format i skromniutką szatę. Opieński w chronologicznym spisie dzieł Chopina („Chopin“, wyd. drugie. Książnica-Atlas 1925, str. 153) podaje Mazurki G-dur i B-dur (Mazur kulawy), powtarza rok 1825, jako rok ich powstania i cytuje wydanie Geb. i Wolffa. Wprowadza błąd, gdyż nazwa „Mazur kulawy“ odnosi się do Mazurka G-dur (nie B-dur). Hedley („Chopin“, London 1947, str. 187) podaje jako datę ich publikacji rok 1902 (a więc rok wydania Breitkopfa i Härtla). Mazurek B-dur pojawił się także (razem z Fugą a-moll) pod tytułem „Nieznane utwory Fryderyka Chopina“, Warszawa 1899, nakładem Redakcji „Wędrowca“, a przejrzał go i opalcował Jan Łusakowski. Nadał mu następujący układ formalny: $A_8+B_{16}+C_{16}+D_{16}+A_8+B_{16}$, czyli 80 taktów: $I_{24}+II_{32}+III(I)_{24}$ (a więc dokładną symetryczną formę trzyczęściową). W tekście liczne różnice z innymi wydaniami. Mazurek rozpoczyna się przedtaktową triolą $f^1$-$b^1$-$c^2$ w miejsce taktowej przednutki $f^1$; powstaje wprawdzie przez to typowy wycinek chopinowskiego motywu, ale autentyczność tego zwrotu — wątpliwa. Liczne inne wątpliwości co do tekstów mazurków usunie niewątpliwie dopiero wydanie „Chopin. Dzieła wszystkie“ pod redakcją Paderewskiego itd., przygotowywane przez Instytut Fryderyka Chopina i Polskie Wydawnictwo Muzyczne.



Układ formalny:

Część I:

:‖ (1— 8) $A^1$: t. 16 tonacja B
:‖ (9—16) $B^1$: t. 16 „ B
t. 32

Część II:

:‖(17—24) C : t. 16 tonacja g
:‖(25—32) D : t. 16 „ B
t. 64

Część III:

:‖ (1— 8) $A^2$: t. 16 tonacja B
:‖ (9—16) $B^2$: t. 16 „ B
t. 96

Podkreślam, że układ ten jest tylko możliwy, nie autentyczny.

Część I

Okres A (:‖ 1—8). 16-takt. Tonacja B. Budowa: 4a.

Zdanie a. Niezmiernie ciekawy jest fakt, że ten niewątpliwie pierwszy Mazurek, skomponowany przez 15-letniego Chopina, opiera się na melodyce, wysnutej z motywu chopinowskiego! I to we wszystkich czterech jego składowych strukturach melodycznych. Mamy tu motyw chopinowski toniczny w jego podstawowym wycinku, rozszerzony do zasięgu nony przez skrzyżowanie z subdominantowym (przyszła typowa struktura, np. motywu Ballady As-dur!). Zasięg ten obejmuje przeto nonę $f^1$-$g^2$. Jak wiemy, z tego skrzyżowania wynikają, jako wspólne dla obu motywów dźwięki $b^1$-$d^2$ (w B-dur), kompletują zaś cały układ dwie tercje: $f^1$-$a^1$ i $es^2$-$g^2$. Tymi wspólnymi dźwiękami rozpoczyna Chopin Mazurek, ale przejściowe $c^2$ alteruje, wprowadzając zwiększoną sekundę $cis^2$. Bronarski (l. c. 73) mówi o niej jako o rzadkości (w gamie majorowej). Podstawowym motywem tego okresu jest ta nieregularna fala powrotna ($d^2$-$b^1$-$cis^2$-$d^2$), po której bezpośrednio występuje niealterowane $c^2$, jako centrum osobliwego, symetrycznie działającego wahadła: $c^2$-$e^2$-$g^2$ (t. 2) i $c^2$-$a^1$-$f^1$ (t. 4). W tym górnym wychyleniu wahadła pojawia się kwarta lidyjska, alteracja $es^2$ na $e^2$. Należy stwierdzić, że wywołana jest działa-

niem czynnika harmonicznego; sprowadza ją harmonizacja, opierająca przebieg T-($D^7$)D-$D^7$ na pedale dominantowym f. W porównaniu np. z Mazurkiem F-dur (48) występuje tu ta kwarta lidyjska mniej plastycznie. Faktura 4-głosowa. W alcie wahadłowy ruch: $d^1$-$cis^1$-$d^1$-$e^1$-$f^1$-$es^1$(!)-$d^1$.

Okres B (:‖ 9—16). 16-takt. Tonacja B. Budowa: a-a′-a-a″.

Melodyka przedstawia pełne skrzyżowanie motywów chopinowskich, wypełnionych przejściowymi. O ile w okresie A alteracja wystąpiła w motywie subdominantowym ($es^2$-$e^2$), w tym okresie pojawia się w tonicznym ($b^1$-$h^1$). Zasięg oczywiście ten sam: $f^1$-$g^2$. Harmonizacja nieco bogatsza: T-($VII^7$)$S_{II}$-S-$S^{-6}$-$D^{7-9}$.

Okres B (:‖ 9—16). 16-takt. Tonacja B. Budowa: a-a′-a-a′.

Melodyka — toż samo skrzyżowanie chopinowskiego motywu tonicznego z subdominantowym (dolnym), wskutek czego powstaje zasięg decymy: $g^2$-$b^3$. Użyte motywy opadające. Zamiennik $Z_3^{\cup}$ ($f^3$-$d^3$ do $es^3$) w t. 2 okresu i symetrycznych taktach. Wersja Łusakowskiego podaje taką melodię basowych dźwięków akompaniamentu: G-B-c-es-d-d-G-G. W takcie 5 okresu wg. tego wydania niewątpliwy błąd: w żadnym wypadku melodyczne $b^3$ nie może być akompaniowane B! Musi tu być G. Jeśli ta wersja jest autentyczna, to mamy tu motyw chopinowski także w tych basowych dźwiękach! W innych wydaniach G-c-d-G powtarzane [1]). Harmonizacja: T—-$S^{-6}$-$D^7$-T—.

Okres D (:‖ 25—32, 33). 16-takt. Tonacja B. Budowa: a-a′-a-a′.

Okres powraca do B-dur i dawnego zasięgu ($f^1$-$g^2$) i rozwija powrotną falę niepełną ($g^2$-$f^1$-$d^2$-$f^1$) wypełnioną szczelnie przejściowymi. Występują tu alteracje: w zdaniach a — $e^2$-$es^2$ (stricte $f^2$-$fes^2$!), w zdaniach a′ — $c^2$-$cis^2$. Harmonizacja najprostsza: $D^7$-T-$D^7$-T. Wskazane wyżej alteracje, rozłożone symetrycznie, nadają przebiegowi melodii znacznej spoistości.

Mazurek, jako pierwszy Mazurek Chopina, wskazuje od razu na ten kierunek, w jakim miała pójść u Chopina stylizacja mazurka,

[1]) Jachimecki l. c. 1949, str. 159 mówi, że w dalszym przebiegu Mazurka zatracają się typowo ludowe rysy na korzyść raczej miejskich w swoim zabarwieniu motywów. Autor tych słów nie podaje konkretnie na czym mają polegać te „miejskie“ zabarwienia; w tym okresie także występuje w t. 4 okresu ten sam motyw $b^1$-$cis^2$-$d^2$, w następnym znowu alteracje, a więc dalszy przebieg Mazurka nie dowodzi tego twierdzenia.



doprowadzić go do genialnego odbicia ludowej twórczości i stworzenia nieśmiertelnego cyklu arcydzieł. Jak to wykazuje analiza mazurków, po raz pierwszy tu ściśle, zwłaszcza co do struktury melodycznej, przeprowadzona, głównymi środkami, odbitymi przez Chopina w tej stylizacji są niewyczerpane skrzyżowania motywów chopinowskich, ich wycinków i form rozwojowych oraz zużytkowanie na ich tle innych osobliwości ludowej konstrukcji i struktury, przede wszystkim melodycznej. Ponieważ sam motyw chopinowski jest także strukturą ludową [1]), więc to odbicie jest realne i pełne. Widzimy w tych analizach, że innego rodzaju struktury melodyczne, jak np. motywy wahadłowe, sekundowe itp. są obok motywu chopinowskiego i jego skrzyżowań wielokrotnie użyte. Ale oparcie całej struktury melodii na motywie chopinowskim w tym pierwszym Mazurku jest zadziwiające i... zachwycające!

## 53

## MAZUREK D-dur

Wydany w r. 1902 u Breitkopfa i Härtla. Tom XIII, nr 6 i 7 w dwu redakcjach (Supplement „Bisher unveröffentliche Werke“): 6 Mazurka D-dur 1829—1830, 7 Mazurka D-dur. Dieselbe umgearbeitet 1832. W wydaniu Gebethnera i Wolffa t. V, nr 53. Wydany także jako nr 1 w „Echo Musicale“, Varsovie, pt. „Trois Mazourkas et Adagio (Nocturn „Reminiscence“) par Frédéric Chopin“ [2]).

[1]) Por. J. Miketta „Szkice chopinologiczne“ I, Motyw chopinowski, Kwartalnik Muzyczny 1949. Zesz. 26—27.

[2]) Jachimecki „Chopin“, 1927, str. 50 pisze o najwcześniejszych mazurkach: — „słabiej od tych dwóch (czyli G-dur i B-dur) dobrze uformowanych wypadł trzeci z najwcześniejszych Mazurków Chopina, D-dur (nr 53 wyd. Geb. i Wolff). Chopin zdawał sobie sprawę z zachodzących w nim błędów w prozodii tekstu muzycznego i po kilku latach przerobił go (w r. 1832), ale nawet mimo korekty nie zdołał doprowadzić tej kompozycji do wartości odpowiadającej swemu talentowi“. Trudno odgadnąć na czym polegać mają błędy w „prozodii“? Jak widać z analizy, Mazurek zawiera wiele bardzo ciekawego materiału do obserwacji tego, co nazywa Paschałow „asymilacją form kulturalnych muzycznych z formami polskich tańców ludowych“ i o której twierdzi, że „udała mu się znakomicie w mazurkach dzięki mozaikowej manierze ich pisania...“ (l. c. 56). Mozaika tego Mazurka składa się z najdrobniejszych, ale drogich kamyków, nawet jednotaktowych.

Taktów drukowanych 51, wykonywanych 58.

Układ formalny:

Część I:

:‖(1—8, 9) $A^1$: t. 16 tonacja D
(10—19) B : t. 10 „ A
(20—27) $A^2$: t. 8 „ D
t. 34

Część II:

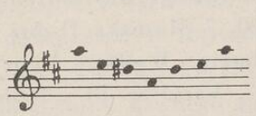
(28—43) C : t. 16 tonacja G
t. 50

Część III:

(44—51) $A^3$: t. 8 tonacja D
t. 58

Część I (:‖1—8, 9). 16-takt. Tonacja D. Budowa: a-b-a-b.

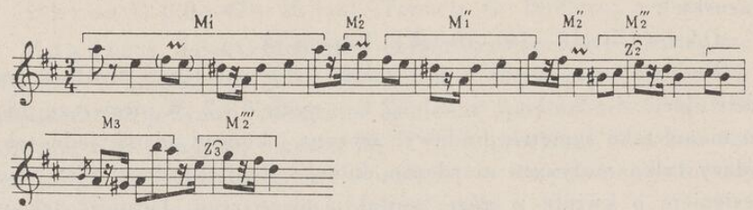
Zdanie a. Główna fraza melodyczna przedstawia ciekawy przykład motywu o budowie dwukierunkowej fali powrotnej. Oto ona:



Takie następstwo dwu kwart po sobie spotykamy w dwu postaciach u Chopina: wychodzące z toniki lub dominanty; tu mamy postać dominantową, a charakteryzuje ją przy tym użycie drugiej kwarty zwiększonej, przez co powstaje podwyższenie 4 stopnia gamy dur. Ozdobione jest $e^2$ mordentem, wrośniętym w melodię nie jako triola, lecz jako 2 ósemki. Drugim elementem struktury jest motyw tercji (lub kwarty w dół). Złączony jest z motywem rytmicznym  i albo nasila go na wartości dłuższej mordentem istotnym (jak w t. 3 i 5), albo poprzedza go zamiennikiem (jak w t. 5—6 oraz 7—8). Trzecim wreszcie motywem jest obiegnikowy, który zużytkował przy tym manierę przerzutu.



Oto ich zestawienie:




$M_1$ ozdobiony mordentem ($e^2$-$fis^2$-$e^2$); $M_1$ — fala powrotna, której przebieg zamiast kwarty rozpoczyna toczek. Powrót fali sięga wyżej (do $g^2$ zamiast $fis^2$). Można by także traktować całość jako falę wychodzącą z $e^2$ (a wtedy $fis^2$ byłoby tylko zdobniczą zamienną). To $e^2$ razem z $g^2$ można by wtedy uważać za $Z_3^{\frown}$ do odbitki $fis^2$ $M_2$. Ale ta koncepcja jest sztuczna. $M_2$ rozszerza się do kwarty w postaci drugiej, zaś w 3- i 4-tej poprzedzony jest zamiennikami górnymi: $Z_2^{\frown}$ — przed małą tercją motywu, $Z_3^{\frown}$ — przed wielką. Typowa mazurkowa końcówka! $M_3$ — centrum melodyczne $a^1$. Obiegnik dolny poprzedza przednutka $h^1$ wybiegająca ze składnika akordowego VII stopnia, poprzedzającego $D^7$, samego ozdobionego zamienną. Pisownia wadliwa: akord jest gis-h-d-f (nie eis!). To $f^1$ nie rozwiązuje się na $e^1$, gdyż akord $D^7$ jest niepełny. Jedynie gis i $d^1$ rozwiązują się poprzez odrzucone do basu A — na a i $cis^1$. Obiegnik rozwinięty przerzutem $h^1$ na $h^2$ do oktawy górnej.

Harmonizacja: $D^7 .. S^{6}_{1} .. D^{7\,9} .. S^{6}_{1} .. D^7 .. (\overset{\bullet}{D}{}^{7}_{3} ..) II .. (VII^7) D^7 .. T$

Uwaga Bronarskiego, że „jeśli lidyjska kwarta ma akord, to jest to alterowana forma subdominanty“ [1]) sprawdza się tu całkowicie. Użycie motywu obiegnikowego, jako czynnika melodiotwórczego, uważa M. Ottich za „świadomy, narodowo wyczuty twórczy czyn Chopina“ [2]) i twierdzi, że „spotyka się on mniej więcej od roku 1832

[1]) Bronarski 56

[2]) M. Ottich 52: „Diese national empfundene Gliederung des Doppelschlages begegnet bei Chopin etwa von 1832 an. Zum erstenmal taucht sie in der nachgelassenen Mazurka in D-dur (1832, Ges. Ausg. Bd XIII, nr 7) auf... Diese Besonderheit noch ebensowenig zu finden ist, wie in den fünf vorangehenden Kompositionen der Gattung (Mazurka G-dur und B-dur von 1825, op. 68/2 a-moll aus dem Jahre 1827, op. 68/3 F-dur von 1830). Selbst in der obengenannten Mazurka nr 7 ist der Gebrauch dieser Floskel noch sehr sparsam (in jedem Teil nur einen Takt

w jego twórczości oraz, że występuje po raz pierwszy właśnie w tym Mazurku".

Okres B (10—19). 10-takt. Tonacja A.

Budowa tego 10-taktu jest taka: 1+3+3+1+2. Możliwe jest także ujęcie: 1+2+1+2 + 2.1+2.1, w ogóle 8+2. W pierwszym ujęciu mamy taką symetrię budowy: zaczyna i kończy zdanie jednotakt, będący tylko motywem mordentu dolnego, trójtakt drugi jest przeniesieniem o kwintę w górę trójtaktu pierwszego; łączność taktów 2, 3 i 4 w całość (względnie taktów 5, 6 i 7) uzasadnia się tym, że napięcie harmoniczne t. 3 ($VII^7$ na nucie pedałowej tonicznej) rozwiązuje się w t. 4 i dzięki motywowi rytmicznemu z półnutą melodia „osiada" na tym takcie na dłużej. Wtedy końcowy efekt zdania, powtórzenie dwu ostatnich taktów metodą „echa" jest tym bardziej usprawiedliwione, że melodia osiąga swą kulminację w t. 7 zdania, takt 8 jest już echem, a tancerz powtarza (o nim trzeba tu myśleć i jego widzieć!) szczytowy swój hołupiec, jakby dla nacieszenia się jego oryginalnością, czy też popisania się jego swoistą gracją.

Konstrukcja melodii wykazuje, że składa się ona z 3 motywów: falowego ($h^1$-$cis^2$-$d^2$-$cis^2$-$h^1$), motywu dwu tercji w górę, przedzielonych tercją (w analogii i w ruchu przeciwnym do głównego motywu zdania A, w którym mamy 2 kwarty w dół, przedzielone sekundą) i wreszcie motywu mordentu dolnego, na którym realizują się wyżej zacytowane jednotakty. W szczytowych punktach motywu falowego podnieca do zmiany kierunku ruchu rzeczywisty mordent zdobniczy. Czy w taktach 4 i 7 nie powinny być w alcie, równolegle do sopranu, mordenty dolne półtonowe, a więc $his^1$ i $fisis^2$? Można sądzić, że tak. Brak rękopisu nie pozwala nic powiedzieć definitywnego od strony kompozytora. Logika domagałaby się jednak tego; w taktach poprzednich kwinty akordów dominantowych wtrąconych (względnie tercje ich wyznacznika $VII^7$) mogą nie być alterowane; co innego, gdy są składnikami mordentu.

Zdanie $A^2$ jest niezmienionym powtórzeniem połówki okresu $A^1$.

lang), dafür in nr 8 der Ges. Aus. (XIII Bd.), die ein Jahr später komponiert ist, um so häufiger. Im späteren Schaffen Chopins ist die triolenartige Ausdeutung des Doppelschlages nicht nur für die Mazurken, sondern für alle Werke, sobald er nationale Gedanken zum Ausdruck bringen will, bedeutend" (podkreślenia nasze).



Część II Trio

Okres C (28—43). 16-takt. Tonacja G. Budowa: a-b-a-c.

Zdanie a. 4-takt. Melodyka czysto ornamentalna. Centra melodyczne — najprostsze składniki akordu tonicznego: $d^2$, $h^1$, $d^2$, $g^2$. Ozdobienie ich przynosi: szczególne zamienne „porzucone" ($c^2$-$e^2$ t. 1), które nie rozwiązują się nigdzie, $M_2''''$ (por. przykład), mordent rzeczywisty górny i dolny, wpojony w melodię — wszystko na jednostajnym akompaniamencie i jednej funkcji toniki.

Zdanie b wprowadza „quasi progresję" (fraza t. 32—33) i pewne urozmaicenie harmoniczne ($D^7$)VI-$D^7$, motyw toczka i wreszcie znowu końcówkowy motyw $M_2''''$. Zdanie a przynosi przy dosłownym powtórzeniu efekt przeniesienia drugiej frazy o oktawę wyżej.

Zdanie c jest tworem najgorszym, beztreściwym, o charakterze kadencji. Zawiesza się na $e^7$, które prowadzi na końcu tylko do $D^7$. Chromatyzowana gama, której rytmiczne motywy mazurkowe usiłują nadać pewien charakter mazura, przybiera w drugiej połowie sekstowe akordy, także opadające. Cała ta kadencja jest jakby pierwszym nieudolnym szkicem do tych arcydzieł kadencji, jakie stworzył Chopin później, wypełniając przestrzenie pomiędzy poszczególnymi częściami swych utworów wstawkami o bogatych wartościach i zawsze oryginalnych pomysłach (chociażby kadencje w środkowych częściach obu Koncertów, kadencja w Preludium cis-moll op. 45 itp.).

Zdanie $A^3$ powtarza $A^1$ bez zmian.

## 54

## MAZUREK C-dur

Wydany w supplemencie t. XIII, nr 8, wyd. Breitkopfa i Härtla, także u Gebethnera i Wolffa „Oeuvres de Fr. Chopin. Nouvelle édition revue, corrigée et doigtée par Jean Kleczyński. V, nr 54". Pochodzi z r. 1833.

Taktów drukowanych 58, wykonywanych 136.

Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—16) | $A^1$: | t. 16 | tonacja | C |
| (17—32) | $B^1$: | t. 16 | „ | G |
| (33—40) | $A^2$: | t. 8 | „ | C |
| :‖(17—32) | $B^2$: | t. 16 | „ | G |
| :‖(33—40) | $A^3$: | t. 8 | „ | C |
| | | t. 80 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (41—56) | C : | t. 16 | tonacja | F |
| | | t. 96 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| :‖ (1—16) | $A^4$: | t. 16 | tonacja | C |
| :‖(17—32) | $B^3$: | t. 16 | „ | G |
| :‖(33—40) | $A^5$: | t. 8 | „ | C |
| | | t. 136 | | |

Część I

Okres A (1—16). 16-takt. Tonacja C. Budowa: a-b-c-c'.

Zdanie a (1—4). Zasięg melodii oktawa $g^1$-$g^2$. Motyw frazy pierwszej falujący w kwarcie $g^1$-$c^2$, motyw drugiej nabiera rozpędu, sięga do seksty $e^2$ wycinkiem chopinowskiego motywu, powraca na $c^2$ i harmonicznym motywem figurowanej toniki poprzez zwiększoną kwartę $fis^2$ osiąga górną kulminację na $g^2$. Wystąpienie tej lidyjskiej kwarty charakteryzuje początkowe mazurki Chopina [1]). Czy są one asymilacją ludowej muzyki, czy też, jak chce Jachimecki [2]), „szczęśliwym zastosowaniem rzeczy, praktykowanych przed nim (Chopinem) przez innych kompozytorów warszawskich" — trudno rozstrzygnąć. Faktem jest użycie ich właśnie wtedy. Całe zdanie oparte na tonice. Faktura głosowa nieuporządkowana, pierwszy takt 4-głosowy, następne 5-głosowe. Wystąpienie w t. 1 w tenorze fis nie mówi wyraźnie o użyciu tu tego dźwięku jako alteracji subdominanty. Na tonice c opiera się tu wprawdzie akord fis-$c^1$, harmonizujący $a^1$ sopranu, ale to $a^1$ może być uważane za zamienną do $g^1$, podobnie jak fis za zamienną do g, ma tu więc to fis charakter zdobniczy, w melodii w t. 4 jako

[1]) Bronarski 54

[2]) Jachimecki „Chopin", 1927, 49—50.



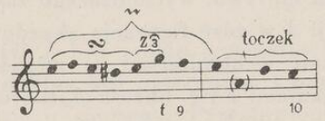
$fis^2$ jest istotnie lidyjską kwartą (w sensie pochodu melodycznego). Akompaniament szeroki, akordowy.

Zdanie b (5—8) jest melodyczną strukturą jednocentryczną typu zdobniczego; głównym centrum $g^2$. Z niego wybiega motyw kotwiczy t. 5, jako rozwój dolnego mordentu (fis), dalej zeń idzie ozdobienie górnego mordentu t. 6 chromatyzacją $gis^2$, wreszcie to $g^2$ jest grzbietem wychodzącej dwukierunkowej fali powrotnej motywu t. 7—8. Tak rodziły się u Chopina typowe dlań, ale ludowe końcówki!

Struktura akompaniamentu frazy pierwszej przeciąga z poprzedniego traktowania szeroko rozstawione akordy, trafił się w nich i łatwy do uniknięcia błąd równoległych oktaw $fis^1$-$fis^2$ .. $g^1$-$g^2$ pomiędzy t. 5 i 6. Harmonizacja niewyraźna: wobec jasnego potraktowania w t. 7 dominanty 7 do dominanty, wprowadzenie w t. 6 sekstowego przewrotu akordu g-moll wskazywałoby na chęć tonikalizowania tej D kadencją $\overset{6}{S}$ .. $D^7$. Ale oczekiwany akord $a^7$ „ulotnił" się wraz ze znikającym głosem altu, tak że powstała niepewność. W tym stanie rzeczy zresztą niemożliwe byłoby podwajanie septymy g, a stoi ona twardo jako półnuta $g^1$... Zdanie kończy się przy tym na 2-ej ćwiartce t. 8 i zatrzymuje się na dominancie w C-dur, gdyż alterowanie jej i dodanie septymy w końcówce należy już do konstrukcji harmonicznych zdania następującego.

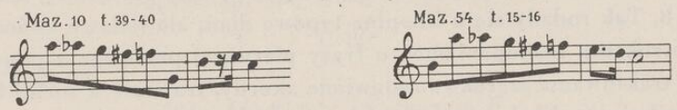
Zdania c i c' należą do najbardziej udanych zdań okresu. Frazy rozpoczynają triole mordentowe, które w tym Mazurku wchodzą jakby w swą przyszłą rolę jednego z najważniejszych czynników formotwórczych melodyki mazurków Chopina.

Triole wiążą się z zamiennikiem łańcuchowo, tworząc tak typowy dla Chopina zwrot (t. 9 i 13). Melodia frazy pierwszej jest po prostu toczkiem w dół: $e^2$-$d^2$-$c^2$




a jego pierwszy dźwięk jest ozdobiony „piętrowo" mordentem górnym, którego górna sekunda ma zamiennik, a początek obiegnik. Tutaj widać już, jak prześwieca Chopinowi przyszła, genialna jego technika ornamentalnej melodii!

Melodia frazy drugiej składa się z toczka w górę (dźwięki $h^1$-$c^2$-$d^2$ t. 11), rozpoczętego znowu obiegnikiem. Zamyka ją motyw główny pierwszej frazy. Czyż nie przeczuwamy tu przyszłej wspaniałej melodii Mazurka 17 (t. 63 nast.)? Wreszcie fraza czwarta przynosi, jako końcówka okresu, chromatyzowany motyw zamknięty toczkiem. Jest to t e n s a m motyw, który pojawi się jeszcze w t. 39 Mazurka 10:




Uwaga: dla ułatwienia porównania transponowano z Es-dur do C-dur. Porównać także wypowiedzi w analizie Mazurka 10.

Harmonizacja tych zdań wykazuje także już przyszły zwyczaj chopinowskiego „wmodulowywania się w tonację". Tonika pojawia się tylko w końcówce zdań.

Układ taki: $(S^{-6}\,..\,D^7)II\,..\,S^{-6}\,..\,D\,..\,T$

lub: $(S^{-6}\,..\,D^7)DD\,..\qquad D^7$

Ciekawe równoległe septymy $g^1$-$f^2$ .. $f^1$-$e^2$ w t. 9—10, skok a-As w t. 10 i 14 w basie oraz „waltorniowe" opracowanie t. 16 w sopranie i alcie.

O k r e s B (17—32). 16-takt. Tonacja G. Budowa: a′-a″-a‴-a⁗.

Struktura wszystkich 4-taktów okresu w zasadzie ta sama, drobne warianty w melodii, harmonicznie uboga (D-T) z jedynym urozmaiceniem w końcówce a″ $(VII^7)D$. Tamże ukośne brzmienie cis basu z $c^2$ altu! Końcówka okresu przynosi ten sam chromatyzowany motyw, co w okresie A, tylko rytmizowany 2+3. Pewne podobieństwo z kwintolą Mazurka 1 (t. 24), wprowadzoną tu bardziej prymitywnie.

Warianty melodyczne sprowadzają się do drobnych zmian w odbitkach i końcówkach motywu, wychodzącego zasadniczo z powtarzanej dominanty tonacji d w górę figuracją akordową w zasięgu seksty, ozdobioną mordentami wchłonionymi w melodię lub zamiennymi. W porównaniu ze zdaniami c i c′ okresu A, nierównie mniej ciekawy okres.

C z ę ś ć II T r i o

O k r e s C (41—56). 16-takt. Tonacja F. Budowa: a+a′.

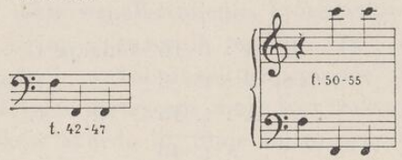
Przy swej wielkiej prostocie okres ten jest jednym z najciekawszych pomysłów, zawartych w pierwszych mazurkach, a może nawet



i w ogóle wśród mazurków. Melodyka taka: rozpoczyna motyw seksty w swym pełnym diatonicznym przebiegu od $c^2$ do $a^2$, po którym następuje falowanie 2 centrów melodycznych $c^3$ i $a^2$. Te centra są zdobione na przemian $Z^{\frown}_4$ i triolą-toczkiem, tworzącą z centrem $c^3$ obiegnik, lub $Z^{\frown}_3$ przy centrze $a^2$.

Harmoniczna prostota $D^7$-T wyraża się dla motywu pierwszego w szerokich akordach, podobnie jak w A, i opiera się na swoistym b a s s o o s t i n a t o.

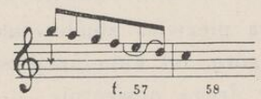
Dwugłos tenoru i altu rozwiązuje także, jak gdyby w takimże falowaniu ostinatowym, kwartę zwiększoną w $D^7$ na sekstę w T. Wytwarza się pewien oryginalny nastrój całości tego śpiewu mazurkowego w wysokim regestrze z kwartetowym potraktowaniem struktury. Zjawisko to potęguje się w następniku. Basetlowa kwinta akompaniamentu rozszerza się tu o trzy oktawy, tworząc niezwykły akompaniament dla tejże melodii, przeniesionej o oktawę. Brzmią trzy różne regestry fortepianu i wytwarza się k o l o r y t całości, którego nie powstydziłby się niejeden „modernista"! Poszukiwania współczesnych kompozytorów w kierunku wzbogacenia kolorystycznych możliwości fortepianu jakże bliskie są tego chopinowskiego „przeczucia"! Oto owe osobliwe ostinata:




Końcówka poprzednika (t. 48) wprowadza $DD^7$, a melodia zwrotu ozdabia centrum $g^2$ triolą-toczkiem i mordentem. Motyw opada do $c^2$ figuracją akordową.

C z ę ś ć III

Powtórzenie części I bez zmian i repetowania poszczególnych zdań. Końcówka przed Fine jest przerzutem i przestawieniem opadającego motywu o zasięgu septymy. Przestawienie daje mazurkową końcówkę: 2-3-1.



Spośród mazurków niewydanych za życia, prócz 49-tego, ten Mazurek uważam za najciekawszy. Jest jakby kondensacją s t y l u chopinowskich mazurków, jaki miał się wyjawić w późniejszej twórczości Fryderyka Chopina w tylu arcydziełach.

## 55

## MAZUREK G-dur

Wydany w Warszawie w r. 1825 u A. Brzeziny. Gebethner i Wolff, nr 55. Breitkopf u. Härtel, Band XIII, nr 1. Wydany także, jako nr 3 z tytułem „Mazur kulawy" w „Trios Mazourkas et Adagio (Nokturn „Reminiscence") par Fr. Chopin Varsovie". „Echo Musicale". Grand Thèâtre. Lemberg, chez M. Jakubowski et Zadurowicz. Prix 40 cop.

Taktów drukowanych 25, wykonywanych 96 (?).

Układ formalny:

Część I:

:‖ (1— 8) A¹: t. 16 tonacja G
(9—16) B¹: t. 8 „ H (e?)
? :‖ A²: t. 16 „ G
t. 40

Część II:

:‖(17—24, 25) C : t. 16 tonacja C
t. 56

Część III:

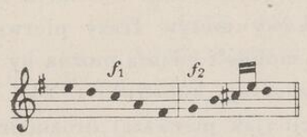
:‖ A², B², A³: t. 40 tonacja G, H(e?), G
t. 96

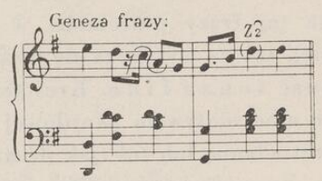
O k r e s A:‖ (1—8). 16-takt. Tonacja G. Budowa: a-a-a-a.

Zasięg nony. Fraza pierwsza zbudowana z motywu gamowego w zasięgu septymy w górę, od kulminacji wychodzi fala powrotna dwukierunkowa. Fraza druga odwrotnie — sięga septymy w dół



i przedstawia również falę dwukierunkową, ale nieregularną i ozdabia swój powrót na szczyt fali $Z_2^{\wedge}$. Cis², będące s k ł a d n i k i e m tego zamiennika, traktowane jest przeważnie jako lidyjska kwarta [1]). Czysto zdobniczy charakter tego zamiennika pozwalałby na wyłączenie go, jak to zwykle czynić należy, z zasadniczej linii melodycznej. Obraz istotny dwu faz nieregularnej fali powrotnej, usuwając przestawienie w pierwszej, a wydzielając zamiennik w drugiej fazie, byłby:




W końcówce (t. 8) triola akordowa, rzadki, bodajże jedyny, wypadek jej użycia w mazurkach Chopina.

Z d a n i e B (9—16). 8-takt. Tonacja e (H). Budowa: a-a-a-a.

Wątpliwość co do tonacji zdania polega na tym, że nie pojawia się ani razu żadne takie współbrzmienie, które wskazywałoby w tym zespole współbrzmień na wyznacznik tonalny. Całe zdanie opiera się na akordzie h+, jedynie w kulminacji pojawia się akord ais⁷, który z uwagi na swe położenie metryczne może być traktowany jako 3 zamienne do składników akordu h⁷. Staje się to przy tym w towarzystwie równoległych oktaw pomiędzy basem i sopranem. Mamy więc całe zdanie na jednym tylko wyznaczniku, akordzie h+, którego kwalifikacja w stosunku do G-dur mówi tylko, że jest on alterowanym III st. Bronarski omawia szerzej tę sprawę [2]), porównuje do zdania B Mazurka 1 i stwierdza, że w Mazurku 1 mamy do czynienia z rozwiązaniem ostatecznym przy powrocie części pierwszej, tu zaś jest przeskok do zasadniczego G-dur. Ignorabimus! Fraza składa się z gamowego wycinka seksty i falowego motywu w tymże kierunku, złożonego ze składników akordu.

---

[1]) Bronarski 56

[2]) Bronarski 23, ods. 2

Część III: C. Powtórzenie A B A (?).

Okres C (17—24, 25). 16-takt. Tonacja C. Budowa: a-a′-a-a′.

Zdanie a. Triole-toczki, idąc jak gdyby progresyjnie w dół, rozbudowują pierwszą frazę w zasięgu seksty. Motywy rytmiczne sprawiają, że w pierwszej fazie toczek-triola wyprzedza, w drugiej następuje po centrum melodycznym ($c^3$ i $e^2$), trzecie centrum $g^2$ zdobi chromatyzacja. Fraza druga przeciwstawia motywowi akordowemu gamowy, punkt zwrotny podniecony trylem, a faza druga tej frazy przechodzi w początkowy motyw frazy pierwszej (triolę), tak że wytwarza się perpetuum mobile i zdania można by repetować senza fine. Kres temu wyznaczają końcówki t. 24 i 25, które albo motywem akordowej figuracji (jak pierwsza) urozmaicają powrót zdania, lub też (jak druga) zamykają okres ostatecznie. Zasięg nony. Równoległe oktawy w t. 17—18!

Brak autentycznych wskazówek co do układu całości tektoniki okresowej Mazurka. O ile przyjąć najczęstszy układ repetowania części pierwszej bez powtórzeń wypadało by uznać tu układ 40+16+24 = 80 taktów, stosując formułę ściśle symetryczną — 40+16+40 = 96 taktów.

Myślę, że słuszną jest zasadnicza tendencja do powtarzania jednostek tektonicznych w mazurkach, wynikająca z wielokrotnego powtarzania tych jednostek we wzorach ludowych; przemawia ona za zastosowaniem w wykonaniu estradowym Mazurka tej szerszej, symetrycznej formuły.

## 56

## MAZUREK B-dur

Rękopis reprodukowany w fotokopii w wydawnictwie: „Lamus", Lwów r. 1909, II Wiosna. Redaktor Michał Pawlikowski MCMIX, Nakładem A. Altenberga, str. 259. Komentarzy brak, zaznaczono jedynie, że rękopis jest własnością Muzeum F. Jasieńskiego w Krakowie [1]). Ręką Chopina: „Mazur, dedié à M-elle Alexandrine Wołowska par F. Chopin Paris 24/6 832" (oczywiście 1832).



Taktów drukowanych 34, wykonywanych 68.

Układ formalny:

Część I:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (1—4) | W: | t. 4 | tonacja | B (?) |
| :‖(5—12, 13) | $A^1$: | t. 16 | „ | B |
| :‖(14—17) | B : | t. 8 | „ | F |
| (18—25, 26) | $A^2$: | t. 16 | „ | B |
| | | t. 44 | | |

Część II:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (27—34) | C : | t. 8 | tonacja | Es |
| | | t. 52 | | |

Część III:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| :‖(5—12) | $A^3$: | t. 16 | tonacja | B |
| | | t. 68 | | |

Część I

Wstęp. Składa się z powtarzanej oktawy f-$f^1$ na bardziej urozmaiconym rytmicznie motywie od najprostszego w mazurkach wstępu, izorytmicznego wstępu do Mazurka 9 C-dur. Oczywiście tonację utworu wyjaśnia dopiero okres A.

Okres A :‖ (5—12, 13). 16-takt. Tonacja B. Budowa: a-b-a-b.

Melodyka oparta na motywie chopinowskim w zasięgu typowym ($f^1$-$d^2$), rozszerzonym w dół do oktawy. Dzięki wystąpieniu zamiennej $g^2$ w t. 8 i 10 zasięg rozszerza się do ulubionej przez Chopina nony. Charakterystyczna, rzadsza w mazurkach triola-toczek. Harmonizacja elementarna T-$D^7$-T.

---

[1]) Według informacji, udzielonych mi przez Dyrekcję Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, rękopis Chopina znajduje się prawdopodobnie nadal w zbiorach F. Jasieńskiego, wcielonych obecnie do Muzeum Narodowego w Krakowie. Zbiory Jasieńskiego nie są do chwili obecnej uporządkowane i dostępne, zapoznanie się więc z tym rękopisem okazało się niemożliwe.

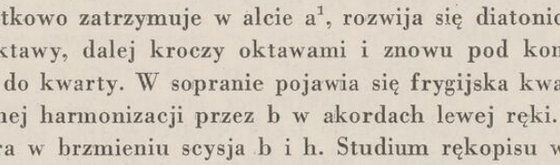
Okres B :‖ (14—17). 8-takt. Budowa: a-a. Stonikalizowana dominanta F.

Rodzaj nuty pedałowej na F-f. Melodia, potraktowana dwugłosowo, początkowo zatrzymuje w alcie $a^1$, rozwija się diatonicznie aż do zasięgu oktawy, dalej kroczy oktawami i znowu pod koniec zdania zwęża się do kwarty. W sopranie pojawia się frygijska kwarta h przy jednoczesnej harmonizacji przez b w akordach lewej ręki. Wytwarza się przykra w brzmieniu scysja b i h. Studium rękopisu w fotokopii nie budzi wątpliwości, że ta harmonizacja jest oryginalna.

Strukturze tego zdania nie można przyznać przemyślenia i logiki. Kryje się tu jakaś szkicowość lub zagadka. Gdyby w t. 16 i 17 sopranowe $h^2$ zostało poprowadzone np. na $c^3$ można by tu mówić o zetknięciu się dwu zamiennych: b do a w akordzie akompaniamentu oraz h do akordowego c. Prowadzenie $h^2$ na $g^2$ wyklucza powyższą interpretację. Sytuację poprawia zamienna $g^2$ do $f^2$ na końcu zdania.

Okres C (27—34). 8-takt. Tonacja Es. Budowa: a-a'.

Oparty na pedale tonicznym Es-es. Wyjaśnia się tu chociaż częściowo, omówiona powyżej zagadka. Motyw $c^3$-$h^2$-$g^2$ (t. 17) staje się głównym motywem struktury melodycznej. Harmonizacja wyjaśnia rolę składników tego motywu, przeniesionego o małą tercję w górę i harmonizowanego w Es. $Es^3$ i $b^2$ są składnikami akordowymi, $d^2$ oderwaną zamienną. Przez analogię wsteczną można by traktować w t. 17 strukturę harmoniczną tak: w B-dur mielibyśmy tu $S^6$ opartą o pedałowe f, a $h^2$ byłaby oderwaną zamienną (w analogii do $d^2$ t. 27). Ale w okresie C pojawia się jeszcze ciekawsza konstrukcja. Następnik tego małego okresu (t. 31—34) przynosi dwugłosowe opracowanie melodii, przy czym powstaje rodzaj swobodnego kanonu i to w augmentacji. Przedstawmy strukturę t. 31—34 tak:




a spostrzeżemy, że $M_1$ jest imitowany w oktawie i augmentatio (przy rytmicznym rozdrobnieniu), zaś $M_2$ — w tercji. Struktura więc tego 4-taktu nie jest wypadkową i szkicową, lecz przemyślaną i „polifonizowaną". Mordent i przednutka dodają poprzednikowi energii i mazurkowego charakteru.



57

## MAZUREK As-dur

Autograf z podpisem Chopina i datą Paryż 1834 znajduje się w muzycznym albumie Marii Szymanowskiej [1]), przechowywanym w Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu. Odnaleziony przez Marię Mirską w r. 1930 i wydany przez Gebethnera i Wolffa jako G. 6905. W. Na ostatniej stronicy wydania fotokopia autografu [2]).

Taktów drukowanych 57, wykonywanych 73 (74).

Układ formalny:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Wstęp: | (1— 4) | $W^1$ | : t. 4 | tonacja | As |
| :‖ | (5—20) | $A^{1,2}$ | : t. 32 | „ | As |
| | (21—28) | B | : t. 8 | „ | c-As |
| | (29—44) | $A^3$ | : t. 16 | „ | As |
| | (45—52) | K | : t. 8 | „ | As |
| | | $W^2$ | : t. 5(6) | „ | As |
| | | t. 73(74) | | | |

Wstęp. W (1—4). 4-takt. Tonacja As.

Wśród dominantowych 4-taktowych wstępów do mazurków wstęp do omawianego Mazurka jest jednym z najprostszych. Składa się z jednogłosowej fali stojącej, 7-fazowej, rozwiniętej z ornamentalnego zwrotu $Z_3^{\frown}$ do dominanty tonacji, a 7 faza wprowadza $Z_4^{\frown}$; to $des^2$ (zamiast $d^2$) podkreśla tym silniej dominantowe znaczenie powtarzanego dźwięku $es^2$. Układ fali powoduje pewną chwiejność metryczną wyrażającą się w tym, że triole skłaniałyby do ujmowania ca-

[1]) Maria Szymanowska, słynna pianistka początków XIX w. (1795—1831). Album nosi tytuł „Album Musical". Czystopis sporządzony ręką Chopina mieści się na dwu stronicach kartki małego formatu. Na pierwszej stronicy u góry z lewej strony widnieje tytuł utworu: „Mazur", z prawej data: „Paryż 1834", pod rękopisem podpis: „F. F. Chopin" (cytowane z przedmowy Marii Mirskiej na egzemplarzach wydania Geb. i Wolffa). Por. także notatkę Marii Mirskiej w „Wiadomościach Literackich" z dn. 30. XI. 1930 r.

[2]) Recenzja L. Bronarskiego w art. „Nowe Chopiniana" (Kwartalnik Muzyczny, Rok 1931, zesz. XII—XIII, str. 401—403) oraz uwagi w pracy „Harmonika Chopina", str. 3, 51, 105.

łości konstrukcji w takcie raczej $^2/_4$, gdyby nie regulowały tej niepewności odpowiednio rozkładane przez wykonawcę akcenty taktu trzyćwierciowego.

O k r e s $A^{1,2}$ (5—20), repetowany 16-takt, składa się z 2 stereotypowych 8-taktów o harmonicznym planie T-D-T. Główny motyw — to motyw chopinowski w postaci zasięgu $as^1$-$f^2$, z którego materiału dźwiękowego wybrał Chopin jako element melodycznej struktury cząstkowy motyw powrotny tercji (c-as-c) i rozwinął z niego sekwens tonalny, uzupełniając go w górę albo zmiennymi wychyleniami (kwarty t. 5, sekundy t. 6 i 8), albo zdobiąc mordentem (t. 7 i 9). Sekwens ten ma 6 faz, a alterowanie składników wzoru melodycznego sekwensu wytworzyło sekwens harmoniczny, o wzorze $D^7$-T, przeprowadzany kolejno przez Des, c, b, As. Pierwszy dwutakt okresu, którego fraza melodyczna przedstawia dwie pierwsze fazy sekwensu melodycznego, n i e n a l e ż y do sekwensu harmonicznego, a podkład harmoniczny ma: T-$T_{VI}$-$S^7_{II}$-D. Ostatnia dwutaktowa fraza poprzednika ma podkład harmoniczny: $D^7 \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \\ 6 \end{smallmatrix} \!\!<\!\!- \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \; 5 <$ ..

W całej tej konstrukcji daje się wydzielić układ 2-4-2, w którym sekwens harmoniczny zajmuje centralne położenie, nie jest to jednakże tak zrównoważona konstrukcja formalna, jaką podziwiamy tak często w ukształtowaniach okresowych innych mazurków. Następnik powtarza struktury i konstrukcję poprzednika, dając w końcowej frazie pełną kadencję, a w D sięgając do wielkiej nony, w czym tkwi z a p o w i e d ź ważnej r o l i tej nony w kodzie.

O k r e s B (21—28). 8-takt. Budowa: 2-4-2 takty.

Małe to „trio" robi wrażenie szkicu, którego pomysły nie rozwinęły się dalej w bardziej interesującą całość. Pierwszy z tych pomysłów, to nowa postać chopinowskiego motywu w c-moll (zasięgu $g^1$-$es^2$). Harmonizacja rozpoczyna się ściśle 4-głosowo, ale urywa się w t. 22, a altowa septyma i tenorowa tercja dominanty nie rozwiązują się wprost, lecz oddzielone są od swego rozwiązania basowym c. W t. 23 zaczyna się snuć sekwens identyczny z sekwensem okresu B Mazurka 19, który na 3. fazie zatrzymuje się (harmonicznie c-Es); kompletuje go do 8-taktu dwutaktowa chromatyzowana gama w dół ($cis^3$ t. 26 jest ortograficznym błędem, może tu być tylko pochód $d^3$-$des^3$ itd.); przebieg harmoniczny tej, jakby kadencyjnej fioritury ($D^7$)D-$D^7$ nie dodaje jej specjalnie głębszego znaczenia.



Dosłowne powtórzenie okresu A (29—44) przechodzi w kodę. Przedstawia ona dość oryginalne zjawisko, choć niejednokrotnie już przez Chopina stosowane: wymianę $D^9$ na $D^{9>}$, rzuconą na hemiolowy układ grupy czteroósemkowej na tle $^3/_4$. Na zakończenie koda powtarza wstęp, rozszerzony do 5 taktów (ze względu na fermatę, postawioną nad ostatnim $as^2$ Mazurka, można tu mówić o rozszerzeniu do 6 taktów). Rozszerzenie to daje falę stojącą o 9 fazach.

Fazy 8 i 9 dają $Z^{\frown}_4$ i $Z^{\frown}_x$, rozszerzony do kwarty. Końcowe $as^2$ zamyka Mazurek, pomimo jego tonicznego znaczenia, jakby pytajnikiem, pozostawionym już bez odpowiedzi.

Bronarski w swej recenzji (l. c.) nazwał Mazurek ten „jakby mozaiką, złożoną z motywów i ustępów już z n a n y c h (co oczywiście nie oznacza, że nie stanowi on zaokrąglonej w sobie, logicznie rozwijającej się całości)". Ale że „ma wiele świeżości, wdzięku i tego „je ne sais quoi", które taki urok nadaje wszystkiemu, co Chopin napisał"...

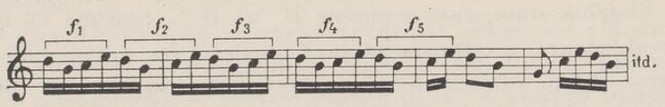
Bronarski spostrzega w tym Mazurku następujące reminiscencje, pochodzące z innych mazurków lub utworów Chopina: z Mazurka 16, „najbliższego naszemu co do formy, tę samą tonację i bardzo podobne w charakterze zakończenie, ale nie mającego wstępu"; Mirska wykazała pokrewieństwo wstępu Mazurka ze wstępem do Walca op. 64 nr 1 (Des), a sekwensu okresu A z okresem B Mazurka 43 oraz sekwensu okresu B z Mazurkiem 19 (por. wyżej). Dalej Bronarski wskazuje na nieomal identyczność t. 7—8 z t. 29—30 Mazurka 7 oraz kody z kodą Mazurka 37 lub z pokrewną wymianą wielkiej i małej nony w Preludium D-dur, w kodzie Walca op. 18 lub Walca op. 64 nr 3 itd.

Stawiam tu „itd." dlatego, że wytykając Chopinowi reminiscencje „z samego siebie", można by wykaz ich jeszcze powiększyć! Np. ostatni frazes Mazurka, zmieniony enharmonicznie na Gis-dur, brzmi identycznie z końcówką okresu $C^2$ Mazurka 32 (t. 91—92) i, mając w słuchu ów Mazurek, chciało by się po odegraniu Mazurka 57, grać dalej... Mazurek 32, od t. 93 poczynając!

Wydając w r. 1926 swe „Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina" Windakiewiczowa nie mogła, rzecz jasna, znać Mazurka, odkrytego przez Mirską w r. 1930. Pisze więc, że „w mazurkach Chopina nie spotykamy wirowego wzoru oberkowego, tak zwanego wiatraka, jednakże w walcach mistrz nasz go zużytkowuje" (str. 21).

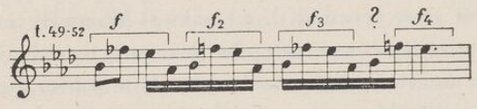
Podany przykład:

O. Kolberg — Mazowsze t. II nr 452




wskazuje, że nie tylko w walcach zużytkował Chopin ten typ „wiatraka". Zużytkował go w tym właśnie Mazurku, urozmaicając go jeszcze alteracyjną zmianą, jakiej wzór ludowy nie posiada:

F. Chopin — Mazurek 57



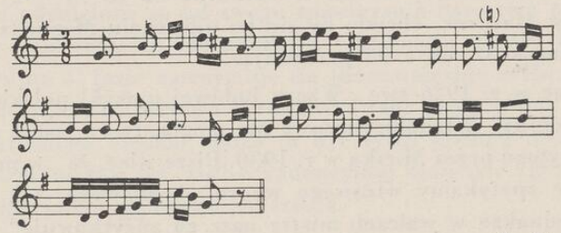

W wykazanych wyżej reminiscencjach istota podobieństwa pomiędzy Mazurkiem 57 i wskazanymi ustępami innych utworów polega przeważnie na technice kompozytorskiej Chopina, opartej, jak widzimy, w tak licznych wypadkach, na włączaniu do struktury melodycznej zamienników, które rozbudowały wstęp i kodę Mazurka, a są czynnikiem struktury np. całej kody Walca op. 64 nr 3, przy czym p r z e r z u t y rozwijają dalej tę technikę w ich typowym właśnie dla stylu Chopina użyciu.

## 58

## MAZUREK G-dur

Wpisany do albumu W. Hanki, slawisty czeskiego, w Pradze dn. 23 sierpnia 1829 r. z tekstem Ignacego Maciejowskiego:

M a z u r:



(F. Chopin)



T e k s t:

1. Jakież kwiaty, jakież wianki
   Splotę na cześć Hanki,
   Co bratniego ludu pieśni
   Zapomnienia wydarł pleśni? — bis

2. Oto śpiewkę polskich błoni
   Przyjmie z naszych dłoni,
   Bo to znane jest przed światem,
   Że Czech zdawna Lecha bratem. — bis

3. Gdy się Czechów dziecię ziębi,
   Gdy ich obcy gnębi,
   Blaskiem zysków się nie łudzisz
   I zwątpiały naród budzisz. — bis

4. Przyjm więc mężu czułe dzięki
   Z uściśnieniem ręki,
   Niech Cię uczci w Czeskiej ziemie
   Nadwiślańskich Słowian plemię! — bis

W Pradze dn. 23 sierpnia 1829 r. (Ignacy Maciejowski)

Historia odnalezienia i sprawdzenia autentyczności tego Mazurka jest następująca:

W umieszczonym w książce Karasowskiego („Fryderyk Chopin. Życie-listy-dzieła", przez Maurycego Karasowskiego (2 tomy), 1822 — pierwsze wydanie ukazało się w niemieckim oryginale w Dreźnie 1877 r.) liście Chopina z Drezna, pisanym pod datą 26 sierpnia 1829 roku do rodziców, znajduje się następujący ustęp:

„...Piorunem, lecz nie bez korzyści, zwiedziliśmy Pragę. Hanka ucieszył się, żem mu dał wiadomość o panu Skarbku. Musieliśmy się w jego książkę, poświęconą odwiedzającym Muzeum praskie, a szczególnie jego względy mającym, wpisać. Jest tam już Brodziński, Morawski itp. Każdy więc z nas ruszył konceptem: jeden wierszem, drugi prozą. Szwejkowski wpisał perorę. Co tu muzykantowi zrobić? Na szczęście, Maciejowskiemu przyszła myśl zrobienia czterech strof ma-

zurka; dorobiłem muzykę i wpisałem się wraz z moim poetą jak tylko można najoryginalniej. Hanka się ucieszył, był to bowiem M a z u r do niego, do jego zasług na polu słowiańszczyzny wystosowany..."

(wg wydania H. Opieńskiego, str. 43 w. 9—18).

Karasowski zaopatruje swój przedruk w odsyłaczu t. I, str. 114, w następujące wyjaśnienie: „W czasopiśmie czeskim „Dalibor" nr 6, za rok 1879, dr O. Hostinský w artykule o Chopinie w Pradze, podaje nutę Mazurka, oto jego brzmienie: (reprodukowane powyżej)". W egzemplarzu pracy Karasowskiego, z którego korzystałem w r. 1944 (w zbiorach Muzycznych Biblioteki Narodowej na ulicy Okólnik), będącego niegdyś własnością Aleksandra Polińskiego (według własnoręcznej sygnatury) w takcie 5 poprawiono ołówkiem cis na c (poprawkę tę wprowadził niewątpliwie P o l i ń s k i).

Bronarski w „Harmonice Chopina" mówi, że „... podobnie też jak w polskich melodiach ludowych, zaznacza się i u Chopina ze starych tonacji najsilniej tonacja l i d y j s k a (str. 53 w. 17—19). A dalej: „...Mazurek z r. 1829, zapisany w albumie Hanki, ma G-dur z c i s w p i e r w s z y c h t a k t a c h".

Wydaje się, że poprawka Polińskiego jest słuszna (p. niżej).

Sprawą tego Mazurka zajął się Henryk Opieński w artykule „Pamiątka po Chopinie w Pradze Czeskiej" (Przegląd Muzyczny, Dwutygodnik, Rok I, Poznań nr 11, z dn. 5 czerwca 1925 r., str. 10—11). Oto, co pisze:

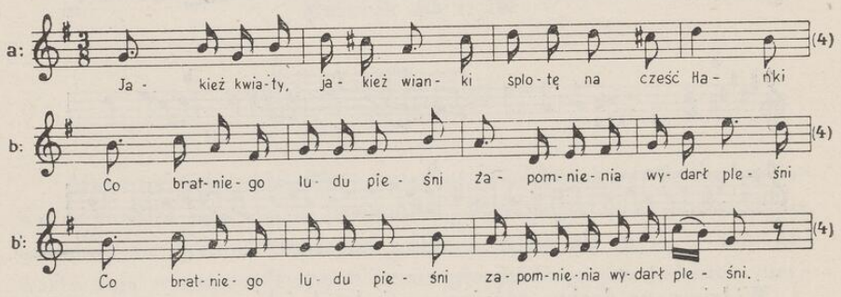
„Pragnąc zobaczyć oryginał owej pamiątki po Chopinie w Muzeum narodowym w Pradze czeskiej — przejrzałem spuściznę po Wacławie Hance. Istotnie w jednym z albumów, małej książeczce (mała oktawa), oprawionej w czerwonego koloru wytłaczaną skórę, znalazłem wierszyk Maciejowskiego a nad bardzo starannym pismem wykaligrafowane przez 19-letniego wówczas młodzieńca nutki. Niestety niewiadomo czy wandalizm introligatora — co jest mało prawdopodobne, bo książeczka wygląda na to, że jest w dawnej oryginalnej oprawie, czy gorszy jeszcze wandalizm jakiegoś amatora autografów sprawił, że tekst muzyki — pisany na dwóch liniach, jest z prawej strony — wraz z podpisem Chopina — u c i ę t y; brakuje mniej więcej dwóch taktów w każdej linii. — Gdyby nie przedruk szczęśliwy w owym dawnym numerze Dalibora bylibyśmy dziś pozbawieni możności zrekonstruowania tej miłej dla nas pamiątki, którą dla przypomnienia poniżej podaję. W piątym takcie poprawiony został, a raczej skasowany krzyżyk przed c, który znajduje się u Karasowskiego — nie wiadomo czy jako błąd drukarski, czy błąd wzięty z Dalibora. Sam temat Mazurka jest świetny i żałować należy, że nie został nigdy przez Chopina zużytkowany..." [1]).



A n a l i z a M a z u r k a.

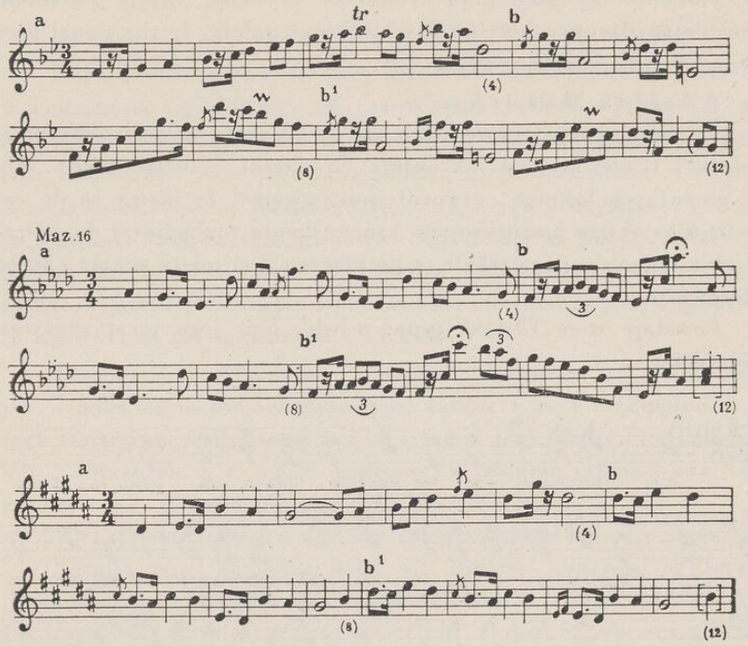
Po usunięciu więc błędnego cis² w t. 5 (co definitywnie ustalił Opieński i niewątpliwie akceptuje Bronarski, mówiąc o cis tylko „w pierwszych taktach" utworu) spostrzegamy, że mamy tu do czynienia z 8-taktem mazurkowym, który Chopin rozbudował do 12-taktu, idąc za wolą autora tekstu, repetującego 3-ci i 4-ty wiersz każdego czterowiersza.

Powstaje więc 12-takt typu: a-b-b'. Oto jego tekst muzyczny i poetycki:




[1]) Hanka Wacław, slawista czeski, ur. 1791 zm. 1861; studiował filozofię w Pradze, prawo w Wiedniu. 1815 roku ogłosił swe „Pieśni" o podkładzie ludowym; ogłosił wiele wydań dawnych pisarzy czeskich, rozgłos ogromny zyskał przez wydanie w r. 1819 tzw. „Rukopisu Královédvorskeho" mającego zawierać oryginalne poematy czeskie z X—XIII w. Już jednak współczesny Hance uczony czeski Dobrovsky podał w wątpliwość autentyczność tych utworów. Późniejsi historycy przychylili się całkowicie do poglądu, że rękopis ten jest utworem samego Hanki (Encyklopedia Trzaski E. M., tom II, str. 426). Opieński pisze więc słusznie, że „nasi turyści (tj. Chopin, Maciejowski i in.) nie mogli wiedzieć wówczas o istotnej wartości tak zwanego rękopisu Królodworskiego, tj. o tym, że owo „wydarcie zapomnianych pieśni" pieśni bratniego ludu było... falsyfikatem. Wacław Hanka reprezentował wówczas istotnie jednego z pierwszych „budzicieli narodu" i takim pozostał mimo wszystko w pamięci potomnych. Pierwsza strofka Maciejowskiego podpisana jest przez Chopina pod nuty, następne trzy strofki wypisane są przez autora wiersza" (l. c.).

12-takty typu a-b-b′ spotykamy w Mazurkach 5, 16 i 22. Zestawmy ich melodie:




Widzimy, że drobne różnice pomiędzy b i b′ polegają:

1) w pierwszym z zestawionych Mazurków, o ile nie brać pod uwagę różnic w taktach 6 i 10 (por. analizę tego Mazurka str. 61—68), na tym, że w końcówce b melodia wzbija się z pomocą przednutki do $d^3$, opadając typowym zwrotem $c^3$-$b^2$-$g^2$ do dominanty $f^2$, podczas gdy w końcówce $b^1$ osiada, zawróciwszy przez $d^2$ (czyli o oktawę niżej) i $f^2$ na tonice $b^2$;

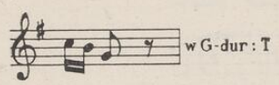
2) w drugim — końcówka $b^1$ w takcie 11 podaje w równych wartościach (ósemkach), uspokojony jak gdyby, główny motyw zdania oraz również prowadzi go do toniki;

3) w trzecim — idealny i jedyny w mazurkach wzór a-b-b′. Występująca w t. 11 podwójna przednutka (mordent) dodaje stanowczości zakończeniu, nie ma zaś znaczenia czynnika formotwórczego.

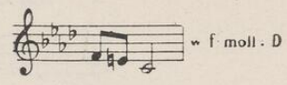


W zestawieniu z powyższymi 12-taktami zdanie, które analizujemy, jest najbliższe 12-taktowi Mazurka 16. Rozbudowuje ono także t. 11 z t. 7. Szerokiej melodii, przebiegającej w t. 7 i 8 całą rozpiętość Mazurka od $d^1$ do $e^2$, przeciwstawia dominantę opisaną układem szesnastek t. 11, podobnie jak w Mazurku 16. Końcówek, bliskich końcówce opisywanego Mazurka, znajduje się sporo w mazurkach Chopina. Przedstawiają one stały zwrot: — kwarta, tercja i prima toniki lub dominanty (dur i moll). Poucza o tym takie np. zestawienie:

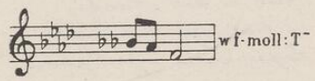
Mazurek 58, t. 8:




Mazurek 40, t. 8:




Mazurek 40, t. 16:



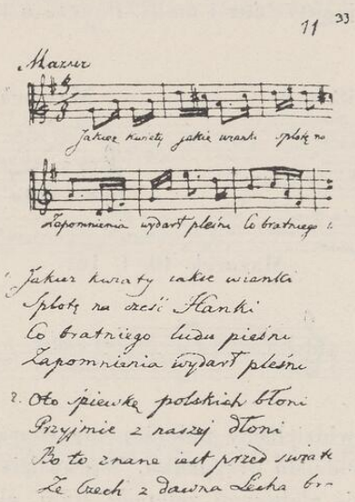

Mazurek, jak widzieliśmy powyżej, ma charakter okolicznościowy, a powstał jako dzieło przypadku. Wprawdzie tekst poetycki nie odznacza się jakimiś głębszymi zaletami stylu, ale myśli w nim zawarte dają wyraz serdecznych uczuć przejeżdżających polskich turystów dla narodu czeskiego, składanych symbolicznie na ręce przedstawiciela czeskiej nauki. Pamiątka ta jest zarówno droga dla nas jak i Czechów, a osoba Chopina dodaje tej pamiątce wartości. Autor tej pracy rzucił myśl, by Mazurek ten, którego ze względu na okolicznościowy tekst i brak autentycznego akompaniamentu trudno zaliczyć zarówno do fortepianowych mazurków Chopina jak i do jego pieśni, posłużył, jako „hymn przyjaźni polsko-czeskiej", po opracowaniu go na chór lub na głos z akompaniamentem fortepianu. Mógłby być wtedy wykonywany na uroczystościach, zjazdach, jako hasło tej przyjaźni [1]). Tekst powinien zużytkować niektóre zwroty z poezji Ignacego Maciejowskiego, jak np. zdanie:

[1]) Por. art. Janusza Miketty „Hymn bratniej przyjaźni" („Ruch Muzyczny", marzec 1949, nr 5—6, str. 17).

„Bo to znane jest przed światem,
Że Czech zdawna Lecha bratem".

Resztę tekstu należało by zaktualizować.

Oto reprodukcja karty 11 albumu Wacława Hanki w Czeskim Muzeum w Pradze:




Zdobycie fotokopii tej karty Albumu zawdzięczam uprzejmości p. Jarosława Shánela, pianisty czeskiego. Zwraca tu uwagę wykaligrafowanie przez Chopina liter i nut, przy zachowaniu wszystkich typowych cech jego pisma. Zależało mu w tym wypadku na czytelnym i graficznie pięknym zapisie!

# UZUPEŁNIENIA

## I. TONACJE MAZURKÓW

58 zanalizowanych Mazurków Fryderyka Chopina przedstawia następujący układ użytych w nich g ł ó w n y c h tonacji utworu:

| | | |
|---|---|---|
| Mazurki w dur: | | |
| C-dur | 9, 15, 24, 34, 44, 46, 54 | 7 Mazurków |
| G-dur | 30, 42, 55, 58 | 4 Mazurki |
| D-dur | 23, 53 | 2 Mazurki |
| E-dur | 3 | 1 Mazurek |
| H-dur | 28, 33, 39 | 3 Mazurki |
| F-dur | 48 | 1 Mazurek |
| B-dur | 5, 10, 52, 56 | 4 Mazurki |
| As-dur | 8, 12, 16, 29, 31, 37, 57 | 7 Mazurków |
| Des-dur | 20 | 1 Mazurek |
| | | 30 Mazurków |
| Mazurki w moll: | | |
| a-moll | 6, 13, 36, 45, 47, 50, 51 | 7 Mazurków |
| e-moll | 11, 27 | 2 Mazurki |
| h-moll | 19, 25 | 2 Mazurki |
| fis-moll | 1, 38 | 2 Mazurki |
| cis-moll | 2, 21, 26, 32, 41 | 5 Mazurków |
| gis-moll | 22 | 1 Mazurek |
| g-moll | 14, 43 | 2 Mazurki |
| c-moll | 18, 35 | 2 Mazurki |
| f-moll | 7, 40, 49 | 3 Mazurki |
| b-moll | 17 | 1 Mazurek |
| es-moll | 4 | 1 Mazurek |
| | | 28 Mazurków |

Przeważa ilościowo mazurek w dur. Krzyżykowych tonacji 29, bemolowych 22, oraz 7 w C-dur. Absolutna przewaga krzyżykowych.

Jeśli ograniczymy się na tonacjach dur do Fis-dur i Ges-dur oraz odpowiednich moll do dis-moll i es-moll, to stwierdzimy, że Chopin napisał Mazurki we wszystkich tonacjach dur i moll, z w y j ą t k i e m: A-dur, Fis-dur, Es-dur, Ges-dur oraz d-moll, dis-moll.

Stopień zainteresowania Chopina daną tonacją przedstawia następujące zestawienie:

Chopin napisał:

| | | | |
|---|---|---|---|
| po 7 Mazurków | w tonacjach | C-dur, As-dur i a-moll | 21 |
| 5 Mazurków | w tonacji | cis-moll | 5 |
| po 4 Mazurki | w tonacjach | G-dur i B-dur | 8 |
| po 3 Mazurki | „ | H-dur i f-moll | 6 |
| po 2 Mazurki | „ | D-dur, e-moll, h-moll, fis-moll, g-moll, c-moll | 12 |
| po 1 Mazurku | „ | E-dur, F-dur, Des-dur, gis-moll, b-moll, es-moll | 6 |
| | | | 58 |

Można uznać za ulubione w Mazurkach tonacje: C-dur, a-moll i As-dur, a więc tonacje w pokrewieństwie tercjowym.

## II. CHRONOLOGIA MAZURKÓW

Dopóki nie zostaną wykonane dwie prace z rodzaju chopinograficznych, a mianowicie:

1) źródłowe zestawienie zachowanych rękopisów Chopina, rozproszonych w różnych bibliotekach, zbiorach lub będących w prywatnym posiadaniu,

2) źródłowe opracowanie chronologii wszystkich utworów Chopina [1]),

dopóty praca chopinologa, zamierzającego podejść do twórczości Chopina analitycznie lub syntetycznie, skazana jest z góry w wielu wypadkach na wyniki przybliżone.

Bez takich prac zasadniczych przeważa powtarzanie pewnych danych kolejno przez każdego z następnych badaczy danego zagadnienia, zaczerpniętych z prac poprzedników i to często bez możności ich sprawdzenia.

Wobec całkowitej niemożności zbadania przez autora tej pracy rękopisów, zwłaszcza przechowywanych w zbiorach zagranicznych, a przy braku odpowiednich publikacji, podana poniżej chronologia Mazurków Chopina ma nadal charakter prowizoryczny; jest ona zestawieniem, wynikłym z krytycznego przejrzenia danych, zaczerpniętych z prac Karasowskiego, Hoesicka, Opieńskiego, Jachimeckiego, Hunekera, Bronarskiego, Egerta i Hedleya, rozproszonych w ich pracach o Chopinie.

| Rok powstania | | | | | Rok wydania |
|---|---|---|---|---|---|
| (Cyfry w nawiasach oznaczają numerację Mazurków w kolejności przyjętej w tych analizach) | | | | | |
| 1824 | Mazurek, dedykowany W. Kolbergowi | | | | ? |
| 1825 | Mazurek | a-moll | op. 17 nr 4 | (13) pierwszy szkic | 1834 |

[1]) Nie ulega chyba wątpliwości, że obowiązek zorganizowania tych prac i opublikowania ich wyników spoczywa na Instytucie Fryderyka Chopina.



| Rok powstania | | | | Rok wydania |
|---|---|---|---|---|
| 1825 | Mazurek | B-dur | (52) | 1825<br>1902 |
| 1825 | Mazurek | G-dur | (55) | 1825<br>1902 |

## ERRATA DO „ANALIZ MAZURKÓW“

str. 20 w. 13–12 od dołu powinno być: „Łatwo zauważyć, że $Z_1^{\frown}$ jest odwróceniem $Z_1^{\smile}, Z_2^{\frown} - Z_3^{\smile}, Z_3^{\frown} - Z_2^{\smile}$ i $Z_4^{\frown} - Z_4^{\smile}$“.

str. 241 od góry dopisać w układzie formalnym:
przy okresie C –„tonacja G–e–h“
przy okresie $B^5$–„tonacja H–Dis(Es)–H“
przy okresie $A^5$–„tonacja H“

str. 243 odsyłacz [1]) do przypisu przenieść z w. 11 od góry na koniec tekstu w. 3 od góry

str. 277 w. 13 od góry opuszczono w zamienniku znak $^{\frown}$; ma być $Z_4^{\frown}$

„ w. 14 od góry zamiast „fazę“ ma być „falę“

str. 419 w. 9 od dołu jest „$a^2–h^2–c^2–h^2–a^2$“ ma być „$a^1–h^1–c^2–h^1–a^1$ w drugim wypadku).“

„ w. 7 od dołu jest „$c^2$“, ma być „$c^1$“.

Dodać do Uzupełnienia I „Tonacje mazurków“ str. 461 w. 5 od dołu: Jeżeli odliczyć od 29 „krzyżykowych“ mazurków 7 Mazurków a-moll, to otrzymamy równowagę tonacji krzyżykowych i bemolowych (po 22 mazurki w każdej z tych grup), przy 14 mazurkach (C-dur i a-moll) w tonacjach bezkrzyżykowych i bezbemo-lowych.

Stopień zainteresowania Chopina daną tonacją przedstawia następujące zestawienie:

Chopin napisał:

po 7 Mazurków w tonacjach C-dur, As-dur i a-moll 21



| Rok powstania | | | | | Rok wydania |
|---|---|---|---|---|---|
| 1825 | Mazurek | B-dur | | (52) | 1825<br>1902 |
| 1825 | Mazurek | G-dur | | (55) | 1825<br>1902 |
| 1827 | Mazurek | a-moll | op. 68 nr 2 | (47) | 1855 |
| 1829 | Mazurek | D-dur | (zmieniony 1832 r.) | (53) | 1902 |
| 1829<br>23. VIII | Mazurek | G-dur | (w albumie Hanki) | (58) | 1877 |
| 1829—30 | Mazurek | F-dur | op. 69 nr 3 | (48) | 1855 |
| 1829—30 | Mazurek | C-dur | op. 68 nr 1 | (46) | 1855 |
| 1830—31 | Mazurek | fis-moll | op. 6 nr 1 | (1) | 1832 |
| | Mazurek | cis-moll | op. 6 nr 2 | (2) | |
| | Mazurek | E-dur | op. 6 nr 3 | (3) | |
| | Mazurek | es-moll | op. 6 nr 4 | (4) | |
| | Mazurek | B-dur | op. 7 nr 1 | (5) | |
| | Mazurek | a-moll | op. 7 nr 2 | (6) | |
| | Mazurek | f-moll | op. 7 nr 3 | (7) | |
| | Mazurek | As-dur | op. 7 nr 4 | (8) | |
| | Mazurek | C-dur | op. 7 nr 5 | (9) | |
| 1832<br>24. VI | Mazurek | B-dur | à A. Wołowska | (56) | 1909 |
| 1832—33 | Mazurek | B-dur | op. 17 nr 1 | (10) | 1834 |
| | Mazurek | e-moll | op. 17 nr 2 | (11) | |
| | Mazurek | As-dur | op. 17 nr 3 | (12) | |
| | Mazurek | a-moll | op. 17 nr 4 | (13) | |
| 1833 | Mazurek | C-dur | | (54) | 1902 |
| 1834—35 | Mazurek | g-moll | op. 24 nr 1 | (14) | 1835 |
| | Mazurek | C-dur | op. 24 nr 2 | (15) | |
| | Mazurek | As-dur | op. 24 nr 3 | (16) | |
| | Mazurek | b-moll | op. 24 nr 4 | (17) | |
| 1834 | Mazurek | As-dur | z albumu Szymanowskiej | (57) | 1930 |
| 1835 | Mazurek | G-dur | op. 67 nr 1<br>à M. Młokosiewiczowa | (42) | 1855 |
| 1835 | Mazurek | C-dur | op. 67 nr 3<br>à M. Hoffman | (44) | 1855 |

| Rok powstania | | | | | Rok wydania |
|---|---|---|---|---|---|
| 1836—37 | Mazurek | c-moll | op. 30 nr 1 | (18) | 1837 |
| | Mazurek | h-moll | op. 30 nr 2 | (19) | |
| | Mazurek | Des-dur | op. 30 nr 3 | (20) | |
| | Mazurek | cis-moll | op. 30 nr 4 | (21) | |
| 1837—38 | Mazurek | gis-moll | op. 33 nr 1 | (22) | 1838 |
| | Mazurek | D-dur | op. 33 nr 2 | (23) | |
| | Mazurek | C-dur | op. 33 nr 3 | (24) | |
| | Mazurek | h-moll | op. 33 nr 4 | (25) | |
| 1838 28. XI | Mazurek | e-moll | op. 41 nr 2 | (27) | 1840 |
| 1839 | Mazurek | cis-moll | op. 41 nr 1 | (26) | 1840 |
| | Mazurek | H-dur | op. 41 nr 3 | (28) | |
| | Mazurek | As-dur | op. 41 nr 4 | (29) | |
| 1840 | Mazurek | a-moll | („Notre temps") | (50) | 1842 |
| 1841 | Mazurek | a-moll | à E. Gaillard | (51) | 1841 |
| 1841 | Mazurek | G-dur | op. 50 nr 1 | (30) | 1842 |
| | Mazurek | As-dur | op. 50 nr 2 | (31) | |
| | Mazurek | cis-moll | op. 50 nr 3 | (32) | |
| 1843 | Mazurek | H-dur | op. 56 nr 1 | (33) | 1844 |
| | Mazurek | C-dur | op. 56 nr 2 | (34) | |
| | Mazurek | c-moll | op. 56 nr 3 | (35) | |
| 1845 | Mazurek | a-moll | op. 59 nr 1 | (36) | 1846 |
| | Mazurek | As-dur | op. 59 nr 2 | (37) | |
| | Mazurek | fis-moll | op. 59 nr 3 | (38) | |
| 1846 | Mazurek | H-dur | op. 63 nr 1 | (39) | 1847 |
| | Mazurek | f-moll | op. 63 nr 2 | (40) | |
| | Mazurek | cis-moll | op. 63 nr 3 | (41) | |
| 1846 | Mazurek | a-moll | op. 67 nr 4 | (45) | 1855 |
| 1849 | Mazurek | g-moll | op. 67 nr 2 | (43) | 1855 |
| 1849 | Mazurek | f-moll | op. 68 nr 4 | (49) | 1855 |

## III. RĘKOPISY MAZURKÓW

Źródłowe i pełne zestawienie znanych rękopisów mazurków oraz ich pierwszych wydań znajdzie się w tomie X wydania „Chopin. Dzieła wszystkie" pod redakcją I. J. Paderewskiego, L. Bronarskiego i J. Turczyńskiego, publikowanego obecnie przez Instytut Fryderyka Chopina i Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa-Kraków. Komentarze do mazurków zawierających się w tym właśnie tomie



nie są jeszcze ostatecznie zredagowane i autor tej pracy nie mógł ich wykorzystać. Wobec tego podaje na tym miejscu fragmentaryczne wiadomości o tych niektórych rękopisach, o których mógł zebrać pewne informacje. Zawdzięcza je m. in. uprzejmości p. Bronisława E. Sydowa z Instytutu Fr. Chopina oraz p. B. Mońkiewiczówny, kustosza Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu, którym składa na tym miejscu podziękowanie za okazaną pomoc.

**Mazurek cis-moll op. 6 nr 2** (2). Pierwopis znajduje się nadal w Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu. Reprodukowany ostatnio w pracy Marii Mirskiej „Szlakiem Chopina" na str. 113.

**Mazurki op. 7.** Rękopis mi nieznany (?). Pierwsze wydanie z dedykacją Chopina „à mon ami Franchomme" znajdowało się w zbiorach R. E. André w Paryżu. Według informacji p. B. Mońkiewiczówny R. E. André nie żyje. Tymczasem nie wiadomo, co stało się z tym rękopisem; czynione są poszukiwania u pozostałej rodziny.

**Mazurek f-moll op. 7 nr 3** (7). Rękopis znajdował się w zbiorach Ludwika Gurckhausa w Lipsku. Reprodukowany w pracy: Friedrich Niecks „Friedrich Chopin als Mensch und Musiker", deutsch von W. Langhans 1889. Los tego rękopisu nie jest mi znany.

**Mazurki op. 24.** Rękopis był w posiadaniu Biblioteki Narodowej w Warszawie[1]) z zakupu Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w r. 1937 od Breitkopfa i Haertla w Lipsku tzw. „Teki chopinowskiej". Tytuł tego rękopisu brzmiał:

„4 Mazourkas pour le piano-forte dédiés à Monsieur le Comte de Perthuis par F. F. Chopin".

**Mazurek As-dur op. 24 nr 3** (16). Rękopis z dedykacją: „à Mme Linde 22 Sept. 1835 Dresde F. F. Chopin" znajdował się w r. 1939 w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Według informacji p. Br. E. Sydowa na razie (?) zaginął. Reprodukowany w pracy L. Binentala „Chopin" 1930, jako repr. nr 49.

**Mazurki op. 30.** Rękopis (z wyjątkiem strony tytułowej) — w posiadaniu Biblioteki Narodowej w Warszawie (j. wyżej), zatytułowany:

Quatre Mazourkas pour le Piano par Fred. Chopin op. 30 (Manuscrit original)".

---

[1]) Wszystkie rękopisy Chopina, należące do tej „Teki" i znajdujące się w Bibliotece Narodowej w Warszawie zostały przed władzami niemieckimi zabezpieczone podczas okupacji. Wywiezione z Polski znajdują się p r a w d o p o d o b n i e w... Kanadzie! Na pismo moje, skierowane w dn. 16 marca 1949 r. do Departamentu Nauki Ministerstwa Oświaty, zawierające prośbę o u r z ę d o w e stwierdzenie, gdzie znajdują się te rękopisy, nie otrzymałem odpowiedzi do chwili oddania tych uwag do druku, czyli do dn. 1 sierpnia 1949 r. Wiadomo powszechnie, że czynione są ze strony Rządu Rz. P. starania o zwrot wywiezionych zabytków sztuki i zatrzymanych w Kanadzie. Por. Maria Mirska „Szlakiem Chopina", str. 143—147.

**Mazurki op. 33.** Rękopis, jak wyżej. Tytuł:

„4 Mazourkas pour le Piano dédiés à Mlle Rose Mostowska par Chopin op. 33".

**Mazurki op. 41.** Kopia, jak wyżej. Tytuł:

„4 Mazourkas pour le Piano-Forte dédiés à Mr Etienne Witwicki par F. Chopin".

**Mazurek cis-moll op. 50 nr 3** (32). Rękopis w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. Reprodukowany w Kalendarzu I. K. C. r. 1936 str. 129.

**Mazurki op. 56.** Rękopis w Bibliotece Narodowej w Warszawie, jak wyżej. Zatytułowany:

„3 Mazourkas pour le Piano-Forte, dédiés à Mademoiselle C. Maberly par F. Chopin Oeuv. 56".

**Mazurek C-dur op. 56 nr 2** (34) reprodukowany w pracy M. Mirskiej „Szlakiem Chopina", str. 146.

**Mazurek H-dur op. 63 nr 1** (39). Rękopis-szkic znajduje się w Paryżu w „Bibliothèque du Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique", jako Ms. 112. Sygnowany: „F. Chopin Nohant 1846".

**Mazurek B-dur** (56). Rękopis w Muzeum F. Jasieńskiego w posiadaniu Muzeum Narodowego w Krakowie. Reprodukowany w „Lamusie" oraz ostatnio w pracy Marii Mirskiej „Szlakiem Chopina", str. 134. Por. analizę na str. 446—449 w pracy: J. Miketta „Mazurki Chopina".

**Mazurek As-dur** (57). Rękopis w posiadaniu Polskiej Akademii Umiejętności w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Por. Katalog rękopisów Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu — opracował Adam Lewak. Kraków 1931 str. 175 poz. 973. Rps. z r. 1810—1830 (?). Czytamy tam: „Album oprawny w skórę żółtą, złoconą, z klamrą, na której znajduje się litera „A" i dwie litery, kart 164. Maria Szymanowska — „Album musical"—". Odkryty i reprodukowany przez Marię Mirską w wydaniu Gebethnera i Wolffa nr 6905 na ostatniej stronie wydania Mazurka. Nie wiadomo, w jaki sposób znalazł się w albumie Marii Szymanowskiej, gdyż nie mógł być jej ofiarowany przez Chopina. Nosi bowiem datę „Paris 1834", Szymanowska zaś zmarła w r. 1831.

**Mazurek G-dur** (58), poświęcony W. Hance. Rękopis na str. 11 albumu pamiątkowego, przechowywanego w Czeskim Muzeum w Pradze. Pierwszy zwrócił uwagę na ten pamiątkowy rękopis M. Karasowski w pracy: „Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe" w r. 1877. Czytelników czeskich poinformował o niej dr O. Hostinský w r. 1879 w artykule w nr 6 czeskiego czasopisma muzycznego „Dalibor" pt. „Chopin v Praze v roku 1829". Pisze tam m. in.: „Stranka 11. obsahuje milou relikvii po Chopinovi. Jemnými a elegantními ale přece určitými tahy napsala tam ruka jeho". Po tych słowach następuje reprodukcja tekstu nutowego i słownego. Por. reprodukcję na str. 458 pracy: J. Miketta „Mazurki Chopina".



## IV. NAJWAŻNIEJSZE CYTATY Z NIEKTÓRYCH WYKORZYSTANYCH PRAC


Binental Leopold: „Chopin" — w 120-tą rocznicę urodzin — Dokumenty i pamiątki. Warszawa, Nakład Drukarni Wł. Łazarskiego 1930: — 141.

Bronarski Ludwik: „Harmonika Chopina", Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1935: — 21, 36, 43, 47, 53, 55, 57, 59, 60, 67, 69, 76, 81, 92, 96, 100, 102, 114, 124, 134, 136, 145, 153, 296, 298, 304, 308, 318, 320, 322, 326, 328, 330, 333, 335, 336, 338, 339, 340, 344, 345, 346, 352, 353, 360, 565, 368, 370, 373, 378, 380, 387, 394, 398, 407, 411, 418, 429, 437, 440, 445; 449, 454.

— „W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Fryderyka Chopina", Kwartalnik Muzyczny nr 1, 1928: — 393.

— „Melodyka Chopina" recenzja z pracy dr Bronisławy Wójcik-Keuprulian „Melodyka Chopina", Kwartalnik Muzyczny nr 9, 1930: — 56, 146.

— „Akord Chopinowski", Kwartalnik Muzyczny nr 12—13, 1931: — 296.

— „Nowe Chopiniana" recenzja z wydanego przez M. Mirską Mazurka As-dur Fr. Chopina. Kwartalnik Muzyczny nr 12—13, 1931: — 41, 94, 126, 449, 451.

— Recenzja z „The Oxford Original Edition of Frédéric Chopin", Polski Rocznik Muzykologiczny, Warszawa 1935: — 102.

— Recenzja z E. Ganche „Voyages avec Frédéric Chopin", Polski Rocznik Muzykologiczny, Warszawa 1935: — 308.

— Etudes sur Chopin", Lausanne 1944: — 50.

— „Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard „Kwartalnik Muzyczny nr 21—22, 1948: — 300, 416, 417, 425, 429, 430.

Chybiński Adolf: Korespondencja prywatna: — 34.

Drzewiecki Zbigniew: Korespondencja prywatna: — 227, 308.

Egert Paul: „Friedrich Chopin", Potsdam 1936: — 320, 385, 406.

Ganche Edouard: „Voyages avec Frédéric Chopin", Paris 1934: — 393.

Hedley Arthur: „Chopin", London 1947: — 432.

Huneker James: „Chopin — Człowiek i artysta" tłumaczenie J. Bandrowskiego, Lwów/Poznań 1922: — 126, 317.

Jachimecki Zdzisław: „Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości", Kraków 1927: — 31, 43, 63, 125, 126, 295, 318, 425, 432, 435, 440.

— „Chopin. Rys życia i twórczości", Warszawa 1949: — 432, 434.

Karasowski Maurycy: „Fryderyk Chopin. Życie — listy — dzieła", Warszawa 1882: — 31, 94, 126, 317, 372, 381, 385, 390, 392, 399, 402, 406.

Kleczyński Jan: „Chopin w celniejszych swoich utworach", Warszawa 1886: — 32, 42, 94, 128.

Leichtentritt Hugo: „Analyse der Chopin'schen Klavierwerke" Band I, Berlin 1921: — 32, 42, 49, 62, 77, 83, 85, 100, 103, 108, 139, 290, 293, 298, 317, 333, 336, 364, 421.

Mirska Maria: „Szlakiem Chopina", W. Galster i S-ka Warszawa 1949: — 465, 466.

Opieński Henryk: „Chopin", Lwów-Warszawa 1925: — 31, 432.

Ottich Maria: „Chopins Klavierornamentik", Wolfenbüttel-Berlin 1938: — 42, 43, 78, 130, 416, 437.

Paschałow Wiaczesław: „Chopin i polskaja narodnaja muzyka", Moskwa 1941: — 414, 416, 435.
Windakiewiczowa Helena: „Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryd. Chopina", Kraków P. A. U. 1926: — 33, 37, 43, 49, 53, 76, 81, 92, 95, 125, 127, 134, 136, 139, 293, 324, 363, 384, 451.
Wójcikówna Bronisława: „O polifonii Chopina". Kwartalnik Muzyczny nr 3, 1929: — 57.
Wójcikówna-Keuprulian Bronisława: „Melodyka Chopina", Lwów 1930: — 43, 47, 56, 63, 68, 108, 118, 132, 134, 146, 318, 375, 384, 413, 421, 427.
— „Wariacje i technika wariacyjna Chopina", Kwartalnik Muzyczny nr 12—13, 1931: — 118.

*

**Mazurek Fis-dur**

W analizach moich pominąłem Mazurka Fis-dur, wykonywanego niekiedy publicznie, jako utwór Fryderyka Chopina, i uważanego za taki przez niektórych chopinografów. W ostatnich czasach wykonała go na recitalu Chopinowskim w dn. 8 kwietnia 1948 r. w Poznaniu p. Maria Mirska; został odegrany także przez p. Ryszarda Baksta w dn. 3 kwietnia 1949 r. w Warszawie w programie XIV-go koncertu z cyklu „Żywe wydanie dzieł Fryderyka Chopina", zorganizowanego przez Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego 1949. Ponieważ wykonanie tego Mazurka, jako utworu Fryderyka Chopina, na tym właśnie koncercie, jako akceptowanym przez Komitet, może wpływać na dalsze ustalanie się przekonania o autentyczności tego utworu — należy zwrócić uwagę na to, że utwór ten jest całą pewnością — nieautentyczny. Poucza o tym uwaga Klindwortha, który przedrukował go w swym wydaniu, ale zaopatrzył następującym oświadczeniem:

„Die Aufnahme dieser Mazourka wird von der Verlagshandlung verlangt. Für uns unterliegt es keinem Zweifel, dass dieselbe nicht von unserem Chopin componiert sein kann — sie wird daher auch, ohne Correctur, so gegeben, wie sie sich in der Wiener Original-Ausgabe vorfindet" [1]). Niecks w pracy: „Fr. Chopin as a Man and Musician, Londyn, t. II, 3-e wyd., str. 237 udowodnił, że autorem tego Mazurka jest niejaki Charles Mayer [2]). Pomimo tych stwierdzeń oraz dla usunięcia wszelkich wątpliwości, zwłaszcza że Mazurek przedstawia pewne cechy stylistyczne Chopina, doskonale podrobione, najbardziej przekonać może ścisła, stylometryczna analiza tego utworu. Znajdzie ją czytelnik tej pracy w artykule J. Miketty pt. „O nieautentyczności Mazurka Fis-dur, uchodzącego za utwór Fryderyka Chopina", w zeszycie 28 Kwartalnika Muzycznego z r. 1949.

[1]) tłum.: „Włączenie tego Mazurka (do całego zbioru) zostało spowodowane wymaganiami wydawcy. Dla nas nie ulega wątpliwości, że Mazurek nie może być kompozycją naszego Chopina — został więc tak reprodukowany, bez żadnej poprawki, jak podaje go oryginalne wydanie wiedeńskie".

[2]) Wskazanie mi tych cytat zawdzięczam wielkiej uprzejmości dra Ludwika Bronarskiego.

# SPIS TREŚCI

strona

Słowo wstępne Redakcji . . . . . 11
Wstęp do analizy Mazurków . . . . . 15

Analizy Mazurków:
1. Mazurek fis-moll op. 6 nr 1 . . . . . 31
2. Mazurek cis-moll op. 6 nr 2 . . . . . 41
3. Mazurek E-dur op. 6 nr 3 . . . . . 48
4. Mazurek es-moll op. 6 nr 4 . . . . . 56
5. Mazurek B-dur op. 7 nr 1 . . . . . 61
6. Mazurek a-moll op. 7 nr 2 . . . . . 68
7. Mazurek f-moll op. 7 nr 3 . . . . . 77
8. Mazurek As-dur op. 7 nr 4 . . . . . 85
9. Mazurek C-dur op. 7 nr 5 . . . . . 92
10. Mazurek B-dur op. 17 nr 1 . . . . . 94
11. Mazurek e-moll op. 17 nr 2 . . . . . 99
12. Mazurek As-dur op. 17 nr 3 . . . . . 107
13. Mazurek a-moll op. 17 nr 4 . . . . . 114
14. Mazurek g-moll op. 24 nr 1 . . . . . 126
15. Mazurek C-dur op. 24 nr 2 . . . . . 133
16. Mazurek As-dur op. 24 nr 3 . . . . . 141
17. Mazurek b-moll op. 24 nr 4 . . . . . 146
18. Mazurek c-moll op. 30 nr 1 . . . . . 160
19. Mazurek h-moll op. 30 nr 2 . . . . . 169
20. Mazurek Des-dur op. 30 nr 3 . . . . . 176
21. Mazurek cis-moll op. 30 nr 4 . . . . . 185
22. Mazurek gis-moll op. 33 nr 1 . . . . . 196
23. Mazurek D-dur op. 33 nr 2 . . . . . 199
24. Mazurek C-dur op. 33 nr 3 . . . . . 204
25. Mazurek h-moll op. 33 nr 4 . . . . . 209
26. Mazurek cis-moll op. 41 nr 1 . . . . . 219
27. Mazurek e-moll op. 41 nr 2 . . . . . 232
28. Mazurek H-dur op. 41 nr 3 . . . . . 240

strona

29. Mazurek As-dur op. 41 nr 4 . . . . . 245
30. Mazurek G-dur op. 50 nr 1 . . . . . 251
31. Mazurek As-dur op. 50 nr 2 . . . . . 259
32. Mazurek cis-moll op. 50 nr 3 . . . . . 265
33. Mazurek H-dur op. 56 nr 1 . . . . . 284
34. Mazurek C-dur op. 56 nr 2 . . . . . 294
35. Mazurek c-moll op. 56 nr 3 . . . . . 301
36. Mazurek a-moll op. 59 nr 1 . . . . . 317
37. Mazurek As-dur op. 59 nr 2 . . . . . 332
38. Mazurek fis-moll op. 59 nr 3 . . . . . 344
39. Mazurek H-dur op. 63 nr 1 . . . . . 358
40. Mazurek f-moll op. 63 nr 2 . . . . . 367
41. Mazurek cis-moll op. 63 nr 3 . . . . . 372
42. Mazurek G-dur op. 67 nr 1 . . . . . 381
43. Mazurek g-moll op. 67 nr 2 . . . . . 385
44. Mazurek C-dur op. 67 nr 3 . . . . . 390
45. Mazurek a-moll op. 67 nr 4 . . . . . 392
46. Mazurek C-dur op. 68 nr 1 . . . . . 399
47. Mazurek a-moll op. 68 nr 2 . . . . . 402
48. Mazurek F-dur op. 68 nr 3 . . . . . 406
49. Mazurek f-moll op. 68 nr 4 . . . . . 410
50. Mazurek a-moll („Notre temps“) . . . . . 416
51. Mazurek a-moll (à E. Gaillard) . . . . . 425
52. Mazurek B-dur (1825) . . . . . 432
53. Mazurek D-dur (1832) . . . . . 435
54. Mazurek C-dur (1833) . . . . . 439
55. Mazurek G-dur (Mazur kulawy) . . . . . 444
56. Mazurek B-dur (à A. Wołowska) . . . . . 446
57. Mazurek As-dur (z albumu M. Szymanowskiej) . . 449
58. Mazurek G-dur (dedykowany W. Hance) . . . 452

Uzupełnienia:

I. Tonacje Mazurków . . . . . 461
II. Chronologia Mazurków . . . . . 462
III. Rękopisy Mazurków . . . . . 464
IV. Najważniejsze cytaty z niektórych wykorzystanych prac . . . . . 467

Spis treści . . . . . 469


Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.


F R Y D E R Y K  C H O P I N

D Z I E Ł A  W S Z Y S T K I E

POD REDAKCJĄ

I. J. PADEREWSKIEGO, L. BRONARSKIEGO I J. TURCZYŃSKIEGO

*I PRELUDIA • VI SONATY*

*II ETIUDY • VII NOKTURNY*

*III BALLADY • VIII POLONEZY*

*IV IMPROMPTUS • IX WALCE*

*V SCHERZA • X MAZURKI*

*XI FANTAZJA, BARKAROLA, BERCEUSE*

*XII 3 RONDA i RONDO NA 2 FORTEPIANY*

*XIII ALLEGRO DE CONCERT, WARIACJE, BOLERO, TARANTELLA, ECOSSAISES, MARCHE FUNEBRE*

*XIV KONCERTY OP. 11 i 21*

*XV UTWORY NA FORTEPIAN Z ORKIESTRĄ OP. 2, 13, 14, 22*

*XVI UTWORY KAMERALNE • XVII PIEŚNI*

*XVIII RÓŻNE DROBNE UTWORY*

*XIX — XX PARTYTURY ORKIESTROWE*

*XXI — XXVI GŁOSY ORKIESTROWE*

*WYDANIA Z TEKSTAMI POLSKIM, FRANCUSKIM ANGIELSKIM, ROSYJSKIM*

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

411
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

ANALIZY I OBJAŚNIENIA
DZIEŁ WSZYSTKICH
FRYDERYKA CHOPINA

I

JANUSZ MIKETTA

# MAZURKI CHOPINA

POLSKIE WYDAWNICTW