JANUSZ MIKETTA

ZE STUDIÓW NAD MELODYKĄ FRYDERYKA CHOPINA

(SZKICE CHOPINOLOGICZNE)

ODBITKA
Z „KWARTALNIKA MUZYCZNEGO"
Nr 26—27 1949

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

I.F.435

435
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

sygn. 435
akc. Kor. 1848

Instytutowi Fryderyka Chopina
do zbiorów
Autor
Kraków 2 XII 1949 r.

Profesorowi Doktorowi
Adolfowi Chybińskiemu
z wyrazami najwyższej czci

I

Motyw Chopinowski

Robert Schumann pisał w recenzji z r. 1838 w związku z pojawieniem się w druku Impromptu As-dur op. 29 Fryderyka Chopina:

„Chopin nie może już nic napisać, aby nie musiało się wykrzyknąć po siódmym, ósmym takcie: to jest jego! Nazwano to manierą, jakoby nie postępował on naprzód. Trzeba być jednak wdzięczniejszym. Czyż nie jest to wciąż ta sama oryginalna siła, która zaświeciła tak cudownie już w pierwszych jego utworach, wytrącając nas w pierwszej chwili z równowagi, ale później zachwycając? I skoro dał on już cały szereg dzieł najbardziej wyszukanych i rozumiemy go łatwiej, to czyż możemy żądać od niego czegoś więcej? Czyż nie było by to ganieniem drzewa, że co rok przynosi nam te same owoce? Nigdy jednak nie są one te same, w smaku i pokroju są wciąż najróżnorodniejsze..." [1])

[1]) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. Leipzig Br. i H. 1891, 4 Auflage, II b. 134. „Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im siebenten, achten Takte ausrufen müsste: „das ist von ihm!" Man hat das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick auch verwirrt gemacht, später euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlengt ihr auf einmal anders? Das hiesse einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieselben Früchte wiederbringt. Es sind aber bei ihm nicht einmal dieselben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geschmack und Wuchs die verschiedenartigsten..."

Wypowiedź powyższa, zawierająca subiektywnie powszechnie stwierdzaną prawdę, która w ciągu całego stulecia, dzielącego nas od chwili jej zredagowania, nie tylko nie zestarzała się, ale świeci pełnym blaskiem, musi opierać się na realnych faktach, których wykrycie i zobrazowanie jest celem chopinologii, wiedzy o dziele, a przede wszystkim o stylu Fryderyka Chopina. Studia chopinologiczne, rozwijające się w szybkim tempie, zwłaszcza od początków tego stulecia, zbliżają nas powoli do wykrycia tych wszystkich podstawowych elementów muzycznej formy utworów Chopina, które drobiazgowo analizowane i porządkowane umożliwią kiedyś ostateczną redakcję określenia jego stylu. Z współdziałania tych elementarnych czynników złożyć się dopiero może i orientacja naukowa co do oryginalności utworów Chopina, syntetycznie dostrzeganej od razu. Wyjaśnić się może dopiero wtedy, które z tych czynników formy i jak dalece decydują o osobliwości stylu Fryderyka Chopina.

Wśród tych czynników na pierwszy plan wysuwają się oczywiście czynniki melodii i harmonii. Pomimo wielkiej różnorodności form metro-rytmicznych, szerokiego zasięgu zjawisk agogicznych i dynamicznych, nie wydaje się możliwym stwierdzenie całkowicie nowych, nieznanych przedtem postaci i zestawień pośród tych czynników. Fakt oryginalności chopinowskiego stylu polegać będzie raczej na współdziałaniu czynnika melodycznego z harmonicznym na szerokim tle kolorystyki, niewątpliwie oryginalnej, odkrywczej, stanowiącej epokę w dziejach — kolorystyki „chopinowskiego" fortepianu.

Nic więc dziwnego, że najważniejsze prace chopinologiczne zwróciły się przede wszystkim do badań melodyki Chopina, zwłaszcza jej rodzajowej cechy, ornamentyki. Prace dr Bronisławy Wójcik-Keuprulianowej [2]) nad melodyką Chopina opublikowane w r. 1930, a uzupełnione w r. 1938 dysertacją doktorską Marii Ottich [3]), wreszcie inne obserwacje nad melodyką Chopina, rozsiane w pracach innych chopinologów, skierowały się przede wszystkim w kierunku badań ornamentalizmu melodyki Chopina i nie doprowadziły do wykrycia zasadniczych struktur (lub zasadniczej struktury) tej melodii, które usprawiedliwiałyby określenie ich w całości (lub częściowo), jako jeśli nie całkowicie oryginalne, to

[2]) B. Wójcik-Keuprulian. „Melodyka Chopina", Lwów 1930, Nakład K. S. Jakubowskiego.

[3]) M. Ottich: „Chopins Klavierornamentik". Wolfenbüttel 1938. G. Kallmayer.

w każdym razie dla Chopina typowe. Ornamentalizm bowiem jest niewątpliwie ważną i typową dla melodyki Chopina cechą, ale jest przecież cechą do pewnego stopnia zewnętrzną. Chopinowski ozdobnik, w swym przepięknym, wielorakim i różnorodnym kształcie zdobi zawsze jakąś melodię podstawową, zasadniczą. O oryginalności decyduje tu nie tylko ornamentalizm, tajemnica uroku tej melodii kryć się musi także w tych podstawowych strukturach melodycznych, jakie pozostają po usunięciu pierwiastka zdobniczego. Na czym więc ta oryginalność polega?

Zanim zagłębimy się w badanie form podstawowej melodyki chopinowskiej, zauważmy, że w dziedzinie badania zjawisk harmonicznych posunęliśmy się w chopinologii polskiej znacznie naprzód. Decydujące i, śmiało można powiedzieć, epokowe znaczenie mają wyniki badań dra Ludwika Bronarskiego [4]); dzięki systematycznemu zbadaniu wszystkich przebiegów harmonicznych, zinwentaryzowaniu i porównaniu wszystkich zjawisk harmonicznych u Chopina, a wyodrębnieniu typowych przebiegów, Bronarski nie tylko zobrazował harmoniczne fakty u Chopina w pełnym jasności i plastyki układzie, ale wykrył ten szczególny element harmoniki Chopina, który nazwał Akordem Chopinowskim i który reprezentuje główny dowód oryginalności harmoniki Chopina [5]).

Powróćmy więc do zagadnień melodyki Chopina. W szkicu „O typowych postaciach melodii Chopina" [6]), Bronisława Wójcik-Keuprulian twierdzi z całą słusznością, że „badanie typowości w melodyce Chopina przebiec musi trzy etapy:

[4]) L. Bronarski. „Harmonika Chopina", Warszawa 1935, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

[5]) L. Bronarski. „Harmonika Chopina", str. 118. „Wątpię, aby przed Chopinem można było wykazać równie niezwykły, śmiały i pięknie brzmiący akord". Pisząc te słowa Bronarski ma na myśli akordy t. 19 i 27 Mazurka op. 63, nr 2. Mimochodem zaznaczam, że identyczny akord, tylko w figuracji, znajduje się w „7 Wariacjach" K. M. Webera op. 7, w taktach 40—50, Var. VII. Ale i w postaci współbrzmienia znajduje się ten akord u Webera, mianowicie w Allegro feroce Sonaty fortepianowej d-moll op. 49, w t. 108, 113 i 118. Ponieważ te same akordy pojawiają się symetrycznie w reekspozycji (t. 233, 264, 249 i 274), nie można mówić o wypadkowości ich użycia, tworzą bowiem niewątpliwie zupełnie świadomą dla tego kompozytora formę harmoniczną Nie zmienia to zresztą wcale słuszności wyodrębnienia tego akordu u Chopina, jako jednej z typowych form jego harmoniki.

[6]) B. Wójcikówna. „O typowych postaciach melodii Chopina". Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie nr 1, nr 4, Lwów 1926, oraz przedruk tejże, „Chopin", Warszawa 1933.

1) wyszukanie i opisanie typowych zwrotów melodycznych na początku, wewnątrz i na końcu pewnych całości tworzących melodię;
2) ustalenie typowego rozwoju melodii;
3) określenie typowych postaci, czyli typów melodii, które wynikają jako konsekwencja z istnienia pewnych zwrotów typowych i pewnego typowego procesu rozwoju melodii".

Zrezygnowawszy w tym szkicu z „wyszczególnienia typowych zwrotów melodycznych i charakteryzowania typowych procesów rozwoju melodii", autorka wyróżniła u Chopina trzy typy meliczne. Jeden z nich nazwała pierwotnie ornamentalnym, drugi — akordowym, trzeci — gamowym. Podawszy kilka przykładów tych typów melodii, Wójcikówna wyróżnia pewne cechy wspólne. Są nimi według niej w melodii akordowej tony akordowe, w gamowej zazwyczaj pryma lub kwinta, w ornamentalnej — jeden ton lub interwał.

W tym przedstawieniu nie widzimy wcale, jakie mianowicie i w jakim układzie (następstwie) dźwięki akordowe (składniki akordu) pojawiają się jako typowe w strukturach melodycznych Chopina, typu akordowego. Jeżeli tylko dominowanie prymy lub kwinty miałoby być cechą melodyki gamowej u Chopina, to nie odróżnilibyśmy nigdy tej melodyki np. od melodyki Mozarta, gdyż w całym tym okresie stylu dur-moll panują jednakowe prawa kształtowania się melodyki pod działaniem czynnika harmonicznego z centralizacją w tonice wzgl. dominancie (np. w pewnych układach, archizujących melodykę pod wpływem tonacji kościelnych).

Więcej materiału obserwacyjnego zgromadziła Wójcikówna w swej „Melodyce Chopina". Dwa rozdziały (IV i V, str. 215—249) zatytułowane „Linia melodyczna Chopina" i „Typy melodyki Chopina" mają znaczenie podstawowe, ale w dziedzinie ornamentyki. Podane tu wyniki wyczerpujących badań nad ornamentyką mają zastosowania dla każdego z wyłonionych ogólnie typów melodyki Chopina, gdyż ornamentalnemu zdobnictwu poddaje Chopin zarówno podstawowe układy akordowej, gamowej jak i pierwotnie ornamentalnej melodii, jako zjawisko stałe, tworzące ogólną cechę jego melodyki.

Jeśli więc zamierzamy wyłonić podstawowe typy melodyki, to musimy pierwiastek ornamentalny chwilowo usunąć z pola widzenia i rozpatrywać je niezależnie od pierwotnego lub wtórnego zja-

wiska zdobnictwa. Autorka podzieliła wprawdzie motywy ze względu na materiał na: a) czyste, b) gamowe i ornamentalne, zaś ze względu na opracowanie na: ornamentalne i figuratywne (str. 220—221), ale nie wyszukała form (typów) motywów gamowych, akordowych i ornamentalnych, pisząc dosłownie, że tłumaczą się same (str. 220 w. 13).

W ten sposób niezmiernie cenna praca Wójcikówny, dając podstawowe wiadomości o organizacji czynnika ornamentalnego u Chopina, nie rozwiązuje sprawy podstawowych struktur melodycznych u Chopina.

1.

Geneza, postać i rozwój pewnego motywu.

Wśród wielu motywów pochodzenia harmonicznego zwróćmy uwagę na motyw, wynikający z 4-głosowego układu trójdźwięku w pozycji tercji. Struktura jego jest: 1—5—8—10; nie może być inna przy tym założeniu i przerzut tercji trójdźwięku o oktawę w górę jest naturalną konsekwencją układu. Najprostszym zjawiskiem melodycznym, wynikającym z tego układu, jest oczywiście następstwo tychże dźwięków w dowolnym układzie metrorytmicznym. Już w klasycznej literaturze fortepianowej rozwinął się ten układ, jako akompaniament. Rozważmy jego wystąpienie np. u Beethovena w Sonacie op. 81a („Les Adieux"). W Allegro spotykamy układy:

1) 1—3—10—3 w t. 7
2) 1—4—10—3 w t. 6, 10
3) 1—5—10—5 w t. 5, 9
4) 1—6—10—6 w t. 11, 12
5) 1—5—12—6 w t. 8

Są to fale powrotne o zasięgu decymy; obok nich spotykamy i rozszerzony zasięg do duodecymy (układ 5), a raz jeden tylko zasięg oktawy: 1—2—8—2 w t. 8. W Koncercie Es-dur Beethovena mamy w t. 40 od końca części I nieśmiałe wprowadzenie figuracji $\frac{10}{5}$ 1—5—8—10 i form pochodnych, w solo części III układ 1—12—$\frac{8}{5}$ oraz układy 1—5—10—5, 1—6—10—5 itp. w innych partiach utworu.

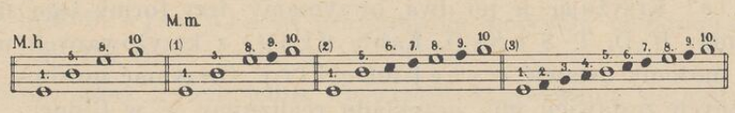
O ile u Beethovena stwierdzamy jedynie s p o r a d y c z n e występowanie tych układów, to u Webera ustalają się one jako c z ę s t a już forma akompaniamentu. Tak np. w Allegro moderato Sonaty As-dur op. 39, napisanej jesienią 1816 roku (Chopin ma wtedy siódmy rok życia!), znajdujemy formy akordowe, a także melodyczne, akompaniamentowe tegoż typu: akordowe w t. 48, 50, 52, 56, 58, niekompletne fale powrotne w t. 84, 87 (1—5—7—10—12—10 bis) lub w t. 85, 86 (1—4—6—8—11—8 bis). Zjawiają się i fale wielokierunkowe typu kotwiczego, jak np. w t. 91 (1—8—3—8—6—8—3—8—6—8—3—8 bis) lub w t. 92 (1—10—5—10—7—10—5—10—7—10—5—10 bis). Wszystko to są formy rozwojowe akompaniamentu, rozszerzonego już poza zasięg oktawy. Typowy układ główny, podstawowy (1—5—8—10—8—5) znajdziemy także u Webera, i to wielokrotnie. Np. w „7 Wariacjach op. 7" z r. 1807 na temat Bianchi'ego „Vien que Dorina bella" Var. VII Polacca, t. 40—41, mamy:



(Zastanawiająca analogia układu z Etiudą As-dur op. 25, nr 1!) Po tej dygresji, koniecznej zresztą dla stwierdzenia, że rozwój akordowej melodyki okresu klasyków wiedeńskich, operującej początkowo b e z p o ś r e d n i m n a s t ę p s t w e m składników akordowych, czego n i e z l i c z o n e przykłady mamy w melodyce Haydna, Mozarta i Beethovena (chociażby początkowy motyw Sonaty f-moll op. 2, nr 1!), poszedł w kierunku stopniowego rozszerzania motywów przez opuszczanie składników i doprowadził do struktur melodycznych analogicznych do szerokiego, rozległego układu form akordowych. Zjawisko to w okresie wczesno-romantycznym (Schubert, Weber) jest już w pełnym rozwoju i Chopin zastał te formy niewątpliwie gotowe. Zobaczymy poniżej jak je potrafił zużytkować. Wróćmy więc do rozważanego motywu.

Pierwszym stadium jego naturalnego m e l o d y c z n e g o rozwoju będzie w y p e ł n i a n i e „przestrzeni" pomiędzy jego składni-

kami dźwiękami p r z e j ś c i o w y m i. Zauważmy, że pomiędzy 1—5 mamy możność wprowadzenia t r z e c h dźwięków przejściowych, pomiędzy 5—8 d w u, pomiędzy 8—10 j e d n e g o. R o z w o j o w e więc formy tego motywu ułożą się w odwrotnej kolejności. Oto one:



M. h. — motyw czysto harmoniczny; M. m. — motywy melodyczne: (1) i (2) mieszane — harmoniczno-meodyczne, (3) — motyw c z y s t o melodyczny.

Jeżeli teraz chociażby powierzchownie zastanowimy się nad typami melodyki Chopina, to niewątpliwie od razu spostrzeżemy, że wśród różnorodnych typów tej melodyki przyznać wypadnie przewagę, dzięki c z ę s t o ś c i występowania, motywowi mieszanemu, harmoniczno-melodycznemu typu (1). Dla pierwszej orientacji w tym zjawisku wystarczy zacytować te utwory, w których struktura melodyczna opiera się nieomal c a ł k o w i c i e na tym motywie, jak np. Etiudy op. 10, 8 i 12, gdzie fale powrotne jedno- lub wielofazowe ilustrują to zjawisko najprościej i najplastyczniej!

Dla ułatwienia więc zrozumienia biegu dalszych rozważań i pozostawiając ich u z a s a d n i e n i e do dalszego ciągu tego szkicu, podam od razu określenie:

M o t y w e m c h o p i n o w s k i m będę nazywał już stale motyw melodyczny o strukturze 1—5—8—9—10 w formie opartej na trójdźwięku dur lub moll, ewentualnie ulegający w pewnych przypadkach alteracji jednego z jego składników.

W y c i n k i e m motywu chopinowskiego będę nazywał postać (1) z o p u s z c z e n i e m składnika (1) (a więc prymy realizowanego tu motywu harmonicznego); zawsze pryma ta jest domyślną, choć nie pojawia się realnie.

Czynnikami rozwoju dalszych form tego chopinowskiego motywu lub jego wycinka są:

1) opuszczenie składników,
2) przestawianie składników.

Zobaczymy poniżej jak ze stosowania tych dwu rozwojowych praw powstają niezliczone postacie melodycznych struktur Chopina.

Wymienione wyżej prawa są prawami pochodzenia m e l o d y c z n e g o. Ale w strukturze melodycznych form Chopina, pochod-

nych z motywu chopinowskiego, działa inne jeszcze prawo, pochodzenia harmonicznego. W każdej tonacji rozporządzamy przede wszystkim trzema funkcjami, trzema głównymi ich wyznacznikami: T, D, S. Mamy więc do rozporządzenia trzy motywy chopinowskie główne. Zorientujmy się, co powstaje z ich krzyżowania? Krzyżując je po dwa, otrzymamy trzy formy tego skrzyżowania: T-D, T-S i S-D. Każdy drugi z krzyżowanych motywów możemy ustawić wyżej lub niżej. Otrzymać musimy więc 6 różnych zestawień (dla przykładu realizujmy je w C-dur):

1)	c . . . . . e^1	(T)	
	g . . . . . h^1	(D)	zasięg kwartdecymy
2)	c . . . . . e^1	(T)	
	G . . . . . h	(D)	zasięg tercdecymy
3)	c . . . . . e^1	(T)	
	f . . . . . a^1	(S)	zasięg tercdecymy
4)	c . . . . . e^1	(T)	
	F . . . . . a	(S)	zasięg kwartdecymy
5)	f . . . . . a^1	(S)	
	g . . . . . h^1	(D)	zasięg undecymy
6)	f . . . . . a^1	(S)	
	G . . . . . h	(D)	zasięg sekstdecymy

Ze skrzyżowania więc pełnych motywów harmonicznych otrzymamy zasięgi powyżej decymy aż do sekstdecymy (należy zauważyć brak duodecymy i kwintdecymy!).

Ale, jak przekonamy się poniżej, większość motywów chopinowskich, pochodnych z motywu chopinowskiego powstaje ze skrzyżowania nie pełnych motywów harmonicznych, ale ich wycinków (1) bez prymy. Zasięgiem ich jest seksta. Zestawmy podobnie skrzyżowania tych wycinków. Otrzymamy:

1)	g . . . . e^1	(T)	
	d^1. . . . h^1	(D)	zasięg decymy
2)	g . . . . e^1	(T)	
	d . . . . h	(D)	zasięg nony
3)	g . . . . e^1	(T)	
	c^1. . . . a^1	(S)	zasięg nony
4)	g . . . . e^1	(T)	
	c . . . . a	(S)	zasięg decymy
5)	c . . . . a	(S)	
	d . . . . h	(D)	zasięg septymy
6)	c . . . . a	(S)	
	D . . . . H	(D)	zasięg duodecymy

W zestawieniu tym pojawia się zasięg nony, wynikający ze skrzyżowania T-S i T-D. Zasięg ten, to zasięg niezmiernie licznych melodii Chopina.

W toku analiz i rozważań konkretnych przykładów przekonamy się, że istotnie w wypadku występowania tego zasięgu w strukturze melodii ujawnia się krzyżowanie motywów chopinowskich: T z S lub T z D.

Stwierdźmy jeszcze jedną właściwość krzyżowania się motywów w wypadku zasięgu nony. Jeżeli weźmiemy pod uwagę i wyłonimy dźwięki wspólne dla obu tych układów, otrzymamy:

g–a–h–(c^1–d^1–e^1)–f^1–g^1–a^1 . . . . . T z S

d–e–f–(g–a–h)–c^1–d^1–e^1 . . . . . T z D

Opuśćmy dźwięki środkowe w każdej z grup po trzy dźwięki, a otrzymamy taki układ tercji:

g . h–c^1 . e^1–f^1 . a^1 oraz d . f–g . h–c^1 . e^1

Zanotujmy tymczasem w pamięci te układy!

Przejdźmy teraz do rozpatrzenia zjawiska jakiegokolwiek opuszczenia i przestawienia składników w pewnym wycinku M. Ch. (dla skrócenia tak będę już stale oznaczać motyw chopinowski).

Np. weźmy wycinek toniczny, opuśćmy składnik 7 i przestawmy 6 z 5. Otrzymamy układ: 6—5—8—9—10.

Zrealizujmy go w f-moll. Otrzymamy motyw Impromptu As-dur op. 29, t. 51—54:



Mamy tu jeszcze „złagodzoną" formę tego przestawienia, gdyż des^2 (6 składnik motywu) może być traktowane także jako mordentowe wychylenie od c^2, odbitki motywu (z taktu 50)! Widzimy tu także jak w t. 53 wariacyjna forma tegoż motywu wprowadza wypełnienie

go wszystkimi składnikami z alteracją 6 i 7 (gama melodyczna!). Ale w innym z wielkiej ilości podobnych przykładów, np. w t. 35 i 36 Mazurka op. 41, nr 2:



widzimy jak odbywa się to przestawienie, tworząc tu piękną nieregularną falę powrotną w zasięgu M. Ch. tonicznego (opuszczony składnik ais[1] we wzbiegającej fazie tej fali).

Podane przykłady tymczasem ilustrują wybrane ad hoc zjawiska przestawiania oraz opuszczania składników wycinków M. Ch. Wystarczają dla okazania słuszności wypowiedzianych wyżej teoretycznych omówień i wyprowadzonych określeń. Przejdźmy teraz do naszkicowania kilku związanych z nimi zagadnień. Jednym z nich jest zagadnienie występowania motywu chopinowskiego przed Chopinem. Rzecz jasna, p o j a w i a ł się on od samego początku kształtowania się melodyki dur-moll. Interesujący przykład M. Ch. u Bacha spotykamy np. w temacie Fugi h-moll [7]), tym bardziej ciekawy, że pochodzący od Tomasso Albinoni'ego (1674—1745):



Zastanawia tu podobieństwo nie tylko tonacji i formy początku tematu do Preludium h-moll Chopina, ale zwłaszcza wypełnienie odcinka 8—5 powrotnej fazy motywu chromatyzowanym toczkiem, przechodzącego w diatoniczny, co jest częstym zjawiskiem w rozwojowych formach tego motywu u Chopina. Najpopularniejszym przykładem M. Ch. u Beethovena będzie z pewnością motyw Ronda Sonaty Patetycznej op. 13, a u Schuberta w Trio Menueta z op. 78, gdzie widzimy jak z formy typowego wycinka moll rodzi się forma dur i rozszerza do zasięgu duodecymy:



Uświadomienie sobie tego faktu, że struktury motywów, identyczne lub bliskie M. Ch., spotykało się przed Chopinem, ma na celu jedynie usunięcie w tej sprawie jakichkolwiek wątpliwości. Natomiast systematyczna analiza tego motywu u Chopina dowodzi, że Chopin podjąwszy operowanie tym motywem jako n a j b l i ż s z y m dla jego melodycznej koncepcji twórczej i konsekwentnie wiążącym się z jego ulubioną formą akordu w pozycji tercji, poddał ten motyw rozwojowi i osiągnął jego dalsze formy, nieznane kompozytorom, poprzedzającym go lub współczesnym mu.

2

M o t y w c h o p i n o w s k i w k o m p o z y c j a c h C h o p i n a

W granicach tego szkicu, jako pierwszego rzutu rozwojowych form M. Ch. i najogólniejszego obrazu rozpowszechnienia tych form w całej twórczości Chopina, mieścić się może jedynie najbardziej niekompletne, wyrywkowe nieomal przedstawienie. Praca, która mogłaby rościć pretensje do w y c z e r p a n i a tego zagadnienia, mogłaby powstać dopiero po kolejnym przestudiowaniu występowania tych zjawisk we wszystkich grupach utworów Chopina; powinna być więc rozdzielona pomiędzy chopinologów i w zestawieniu osiągniętych w poszczególnych grupach rezultatów szukać dopiero decydujących rozwiązań. Pragnę więc tu z całym naciskiem podkreślić h i p o t e t y c z n ą rolę, jaką jedynie mogę nadawać temu mojemu szkicowi. Szkic mój w s k a z u j e jedynie na zagadnienie i szuka pierwszych jego rozwiązań. Rozpocząć mogę od próby roz-

[7]) Étidion Peters nr 214/8855: „Fuga ô vero thema Albinoninum elaboratum et ad Clavicembalum applicatum per Joa. Bast. Bachium". Bach napisał 3 fugi na tematy Albinoni'ego (A-dur, f-moll i cytowaną h-moll).

wiązania pierwszego nasuwającego się pytania: czy M. Ch. pojawił się w strukturze melodycznej Chopina od razu, jako pewna cecha, charakteryzująca jego twórczość, od samego jej zarania? Okazuje się że tak!

Już w p i e r w s z e j znanej kompozycji Fr. Chopina pojawia się motyw chopinowski. W Polonezie g-moll z r. 1817 spotykamy w t. 17—22 (wg. wydania Jachimeckiego) M. Ch., wyposażony ornamentalnie. Po usunięciu przerzutu do oktawy wielkiej i wyodrębnieniu elementu zdobniczego otrzymamy pełny, opadający M. Ch.:



Motyw ten zawiera charakterystyczny wycinek tercji pomiędzy składnikami 8 i 6 (por. Mazurek op. 17, nr 4, t. 61—62!). Trzecie powtórzenie dolnego odcinka motywu l o c o, końcowe b^1 (t. 22) uzupełnia typowy, k o ń c ó w k o w y motyw polonezowy, rozwinięty z mordentu dolnego i zamiennikowej fali powrotnej:



W drugim, pochodzącym z tegoż roku 1817, Polonezie B-dur, występuje t e n s a m M. Ch. w tejże tonacji B-dur i w tymże zasięgu b^1-d^3 z tą różnicą, że przedstawia już dalszą, r o z w o j o w ą f o r m ę: jednokierunkowa postać motywu z Poloneza g-moll otrzymuje tu postać nieregularnej fali powrotnej:



Przy powtórzeniu M. Ch. w t. 17—20 dolna jego część (5—1) zostaje wypełniona ornamentalnie (podobnie jak w M. Ch. Poloneza g-moll) i zakończona końcówką polonezową, rozwiniętą (odwrotnie!) z mordentu górnego i rozszerzonego zamiennika:



w formie rytmicznej:



Formy akompaniamentu przedstawiają w obu tych pierwszych kompozycjach Chopina układy wąskie, figuracje „mozartowskie" (np. t. 27—29 Poloneza g-moll) lub basy Albertiego (t. 1—4 Poloneza B-dur). Wyjątek stanowią t. 23—26 i 35—37 Poloneza g-moll, w których spotykamy układy:

$$1\ldots\ \begin{matrix}10\\8\\5\end{matrix}\ i\ 1\ldots\ \begin{matrix}14\\10\\8\end{matrix}$$

Są to najprostsze akompaniamenty, akordowe, oparte o strukturę: 1—5—8—10 i 1—8—10—14.

Dopiero w Polonezie As-dur, poświęconym Wojciechowi Żywnemu dnia 23 kwietnia 1821 r., a więc w 4 lata później, młody kompozytor użył figuracji akompaniamentu, opartej na M. Ch. $1-5-\frac{10}{8}-5$ i jej rozwojowej formie $1-8-\frac{14}{12}-8$. Pierwszą z nich zużytkował dla T, drugą dla D^7. Tymi figuracjami akordowymi zharmonizował ciekawą postać M. Ch. Są to takty 13—16:

(O oktawę niżej od oryginału)



Spostrzegamy tu wychylenie 5—4—3, rzadkie w p ó ź n i e j s z y c h formach rozwojowych M. Ch., oraz przestawienie składników motywu 9—7—8 (wywołane działaniem harmonizacji). Motyw ten ulega dalej sekwensowemu przesunięciu w dół o cały ton (z Es do Des), znika „chopinowski" akompaniament, a wychylenie 5–3 otrzymuje bujniejsze wyposażenie ornamentalne:



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Zasadnicza struktura motywu nie ulega zmianie. W Trio tego Poloneza występuje ciekawe zjawisko figurowania M. Ch. w górnym głosie przy jednoczesnym pojawieniu się „klasycznego" chopinowskiego akompaniamentu: fala stojąca o fazie zbudowanej z przestawienia składników (10—7—8—5) rozwija się w falę przenośną akordową z dolnymi zamiennymi (faz tych jest 3):



Kompletuje ją przerzutowa triola i odcinek 5—8, wypełniony przejściowymi składnikami pełnego M. Ch.

W Polonezie gis moll z r. 1822 zarówno w okresie A (t. 5—12) jak i B (t. 13—19) znajdziemy interesujący materiał dla obserwacji r o z b u d o w y s t r u k t u r M. Ch. Jeżeli usuniemy c a ł k o w i c i e element figuracyjny i zdobniczy otrzymamy dla okresu A taką melodię (zlikwidowane zostały i przerzuty):



Zasięgiem jej jest septyma. Z podanego wyżej zestawienia skrzyżowań M. Ch. widzimy, że zasięg ten powstaje jedynie przy krzyżowaniu M. Ch. S. z M. Ch. D. W i e l k a septyma (ais—gis) powstaje, gdy użyjemy D^{+}, m a ł a gdy D^{-}. Widzimy, że mamy tu małą septymę, a więc D^{-}. M a t e r i a ł dźwiękowy przedstawia układ: ais-cisis-dis-e-fis-fisis-gis. W j a k i e j tonacji odbywa się skrzyżowanie? Niewątpliwie w Ais. Jeżeli weźmiemy pod uwagę układ S^{-} i S^{+} oraz D^{-} powinniśmy otrzymać taki materiał dźwiękowy wycinków:

S^{-}: ais . . dis eis fis
S^{-}: ais . . dis eis fisis
D^{-}: his . . eis fisis gis
netto (!) ais (h? his? — cis? cisis?) dis eis fis fisis gis.

Różni się od materiału f a k t y c z n e g o (nie licząc przejściowych lub his, których w ogóle brak lub z a r ó w n o m o ż l i w e g o

przejściowego cis lub cisis) tylko pojawieniem się e zamiast eis. Skąd to powstało? Otóż Chopin nie od razu wprowadza skrzyżowanie M. Ch.. w Ais (w stosunku do gis-moll jest to (D) D), ale początek motywu należy do gis-moll i dźwięki fis-e powstają ł ą c z n i e z wprowadzeniem w t. 5 S^{-}_{5} oczywiście w gis-moll!

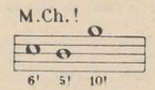
Powyższa analiza [8]) ma na celu okazanie pewnej metody odszukiwania genezy m e l o d y c z n e j motywów w odróżnieniu od ich roli harmonicznej, często bardzo od niej niezależnej!

Drugi okres B Poloneza podaje w najprostszej formie wycinek M. Ch. T., tylko w skomplikowanej szacie zdobniczej. Oto ten motyw i jego analityczny obraz:





Przerzućmy się w tej chwili naszych rozważań do... o s t a t n i e g o znanego utworu Chopina. Jest nim Mazurek f-moll. Jeżeli u s u n i ę m y całą ornamentykę oraz w y e l i m i n u j e m y (na chwilę!) wyraźnie h a r m o n i c z n e działania całego przecudownego splotu przemian alteracyjnych, otrzymamy we w z o r z e rozpoczynającego utwór sekwensu n a s t ę p u j ą c y ekstrakt m e l o d y c z n y; ten sam, który w genialnej formie kończy w t. 274—276 Finału Sonaty h-moll: [9])



[8]) Inne szczegóły, związane z pierwszymi polonezami Chopina znajdzie czytelnik w pracy J. Miketty: „Polonezy Chopina", Tom II „Analiz i objaśnień dzieł wszystkich Fryderyka Chopina" pod Redakcją prof. dra Adolfa Chybińskiego.

[9]) Szczegółową analizę Mazurka podaje T. I w. w. Analiz.

Zaryzykuję twierdzenie, poparte zresztą podanymi wyżej faktami: twórczość Chopina oparła się na wyżej określonych formach motywu chopinowskiego, podstawowych i rozwojowych, ich skrzyżowaniach, rozszerzeniach i przekształceniach spowodowanych działaniem innych czynników formy. Tworzy jednak podstawową formę melodyki Chopina, nie jedyna, ale najbardziej w jego twórczości rozpowszechnioną. Zaczęła się i skończyła na motywie chopinowskim!

Po tym orientacyjnym wstępie należało by systematycznie okazać występowanie M. Ch. kolejno we wszystkich utworach Chopina, najlepiej w chronologicznym ich następstwie, a dopiero później przedstawić systematykę form rozwojowych. Oczywiście przekracza to wszelkie granice tego szkicu, tym bardziej, że konieczna byłaby i statystyka wystąpień pewnych form, by uznać je za najczęstsze, wyłonić zaś szczególne i rzadkie. Mogę tu przyjąć jedynie plan pobieżnego zwrócenia uwagi na nieliczne, i to w najbardziej charakterystycznych postaciach.

Zacznę od mazurków. Mimochodem muszę zwrócić uwagę, chwilowo bez szerszych dowodów, na fakt występowania i to dość szerokiego M. Ch. w strukturach ludowych. By już nie czerpać wciąż z Kolberga, tego niezastąpionego tymczasem w całej jego rozciągłości skarbca muzyki ludowej polskiej, zacytujmy np. z muzyki Kurpiowskiej (terenu tak bliskiego Mazowszu i także niewątpliwie działającego na Chopina!) taki przykład, zanotowany przez ks. Władysława Skierkowskiego w pracy „Puszcza Kurpiowska w Pieśni“ (Tom I, str. 14); jest to wzór pieśni w czasie „Zrankozin“ (Zrękowin): nr 1 Charciabałda 14. IX. 1922 r.



Mamy tu 12-takt typu a-b-b^1-a^1, złożony z 3-taktowych fraz. Zaciekawiające są następujące formy jego struktury melodycznej; podstawa — M. Ch. T.:

1) nieregularna fala powrotna M. Ch., frazy a: c^1-f^1-a^1-f^1- (e^1) c^4,

2) fala powrotna rozszerzonego do oktawy M. Ch., ozdobiona zamiennikiem (fraza b):

$$\underset{\smile Z_3}{f^1\text{-}a^1\text{-}c^2\text{-}a^1\text{-}b^1\text{-}a^1\text{-}f^1}$$

właściwy zasięg frazy — kwarta(!)

3) fala powrotna rozszerzonego M. Ch. do undecymy, ozdobiona zamiennikiem (fraza b^1):

$$\underset{\smile Z_3}{c^1\text{-}a^1\text{-}c^2\text{-}a^1\text{-}b^1\text{-}a^1\text{-}c^1}$$

właściwy zasięg frazy — septyma(!)

4) jednokierunkowa fraza końcówki (a^1), w której g^1 jest elementem zdobniczym, gdyż jest wychyleniem mordentu dolnego na a^1; treść tworzy więc wycinek a^1-f^1-e^1-c^1 (złożony z 2 tercji, typowo chopinowski motyw mazurkowy!). Poprowadzenie dźwięku prowadzącego na V st. tonacji, to szczegół nie tylko charakteryzujący tę pieśń, ale i struktury mazurkowe Chopina.

Następna notata z tejże pracy przynosi inne rozwinięcie M. Ch.: nr 2 Czarnia 16. VIII. 1922 r.



Mamy tu 14-takt typu a-b-c-d, złożony z 4+3+4+3 taktów. Jego struktura melodyczna podstawowa jest:



Spostrzegamy zcentralizowanie melodii na f (w odróżnieniu od wzoru wyżej rozpatrzonego); c jest wobec b nieregularną fazą sekwensu, a motyw d jest typem końcówek w strukturach Chopina.

We wszystkich rozpatrzonych przykładach brak 9 składnika M. Ch. Oto przykład z jego użyciem:
nr 4 Czarnia 18. VIII. 1922 r.



Układ: a-b-a (4+4+2)

(a) sekwens rozszerza M. Ch. do 11

(b) sekwens rozszerza M. Ch. do 12

(c) mordent dolny a^1-g^1-a^1 wprowadza zmianę w końcowej fazie powtarzanego motywu a.

Nb. nr 51 (str. 43) różni się tylko zmianą w t. 9 a^1-g^1-h^1 na a^1-g^1-a^1-h^1.

Powstaje ciekawa symetria: a^1-$\begin{matrix} h^1 \uparrow \\ g^1 \end{matrix}$ i a^1-$\begin{matrix} h^1 \downarrow \\ g^1 \end{matrix}$.

Ta dygresja w dziedzinę zagadnienia podstaw folkloru u Chopina miała tylko na celu poparcie wypowiedzianego twierdzenia o istnieniu M. Ch. w muzyce ludowej, z której on genetycznie pochodzi i ułatwić może orientację w formach tego motywu, pojawiających się w mazurkach.

Najczęściej występującą formą jest niewątpliwie wycinek 5—10, zarówno w górę jak i w dół, pełny oraz z opuszczeniem jednego (lub kilku) ze składników; powstają więc wtedy w tym wycinku wycinki tercjowe. Oto klasyczne okazy:

1) wycinek pełny w dół:

Mazurek h-moll op. 30 nr 2, t. 1—8



2) wycinek pełny w górę:

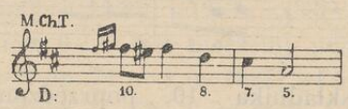
Mazurek C-dur op. 56 nr 2, t. 53—55



Rozszerzenie wycinka do duodecymy następuje tu pod działaniem czynnika ornamentalnego: powstaje do e^2 zamiennik, którego pierwszy składnik fis^2 jest ozdobiony łańcuchowo mordentem górnym; c^2 zdobi mordent w mordencie. Pełnemu wycinkowi M. Ch. w górę odpowiada tu opadająca fala powrotna, ale zbudowana z tegoż wycinka z wycinkami tercji pomiędzy 10—8 i 8—6.

3) wycinki niepełne w dół:

a) z opuszczeniem składnika 9 i 6,
Mazurek h-moll op. 30 nr 2, t. 33—34



Mazurek dostarcza ciekawego materiału dla obserwacji różnej harmonizacji tej samej struktury melodycznej! (Por. analizę w pracy J. Miketty „Mazurki Chopina")

b) z opuszczeniem składnika 8,
Mazurek e-moll op. 17 nr 2, t. 25—26



c) z opuszczeniem składnika 7,
Mazurek a-moll op. 17 nr 4, t. 61—62



d) z opuszczeniem składnika 6,
Mazurek E-dur op. 6 nr 3, t. 5—6



4) wycinki niepełne w górę:

a) z opuszczeniem składników 6 i 7
(wielka ilość przykładów, układ najbardziej typowy nie tylko dla mazurków),

Mazurek fis-moll op. 59 nr 3, t. 1—2



Melodia r o z p o c z y n a snuć z M. Ch. T. falę przenośną oktawową, ale ją p r z e r y w a na drugiej niepełnej fazie. P o m i ę d z y fazami element zdobniczy: $Z\widehat{\ }_1$ i mordent górny!

Inne przykłady: Mazurki cis-moll op. 63 nr 3, t. 20—21, gis-moll op. 33 nr 1, t. 21—22.

b) z opuszczeniem 7, ale jednoczesnym p r z e s t a w i e n i e m składników 5 i 6.

Mazurek a-moll (à mon ami E. Gaillard), t. 1—2



Powtórzenie składnika 10, poprzedzone ozdobieniem $Z\widehat{\ }_3$ i mordentem górnym.

Inne przykłady: Mazurek e-moll op. 41 nr 2, t. 35—36, Mazurek gis-moll op. 33 nr 1, t. 1—2 (odbitka dis^1 n i e n a l e ż y do motywu, por. t. 43!)

c) z opuszczeniem składnika 6,

Mazurek D-dur op. 33 nr 2, t. 1—2



Wychylenie do g^2 jest rezultatem działania czynnika ornamentalnego; wprowadza je mordent górny, powracające fis^2 zdobi d r u g i mordent pod postacią przednutki podwójnej. Najciekawsza z form rozwojowych tego motywu, to zakończenie Mazurka, t. 135—136. Ulega tu alteracji 8 składnik M. Ch. S.; motyw uzupełniony motywem sekundowym cis^4-d^4, czynnym w tym Mazurku, jako

cząstkowy motyw, organizujący melodię w okresie C (t. 65—72). Kadencja plagalna(!) na tle pedałowej kwinty tonicznej (por. analizę moją l. c.).

Inny przykład: Mazurek c-moll op. 30 nr 1, t. 1—2. Rozwija się tu niepełna fala powrotna.

Przykłady powyższe ilustrują wymownie występowanie M. Ch. w mazurkach. Dodać do tego mogę na tym miejscu, że chociaż w wielu wypadkach głównym czynnikiem, organizującym melodię j e d n y c h okresów niektórych mazurków, są motywy wahadłowe ornamentalne, a więc np. obiegnikowe itp., to i w tych mazurkach w i n n y c h okresach występują te lub owe rozwojowe formy motywów chopinowskich. Szczegóły podaje moja analiza mazurków (l. c.).

Można więc wypowiedzieć twierdzenie: m e l o d y k a m a z u r k ó w C h o p i n a j e s t p r z e p e ł n i o n a s t r u k t u r a m i m o t y w u c h o p i n o w s k i e g o.

Widzieliśmy już, że w pierwszych polonezach Chopina występują M. Ch. w formach prostych i rozwojowych. Nie mając możności rozwinięcia pełniejszego obrazu struktur melodycznych polonezowych, opartych na M. Ch. zacytuję tylko niektóre, najważniejsze: w Polonezie b-moli (r. 1826), w Trio t. 36—39, mamy M. Ch. T.; wycinek z opuszczeniem 6 i 7 (nie bierzemy pod uwagę ornamentacji); w Polonezie d-moll op. 71 nr 1 (r. 1827) g ł ó w n y temat (t. 5—8) przedstawia pełny wycinek M. Ch. T. w moll, z upiększeniem składnika 5 mordentem dolnym i $Z\widehat{\ }_2$ w $Z\widehat{\ }_1$. Polonez B-dur op. 71 nr 2 (r. 1828) — główny temat (t. 9—12) przynosi M. Ch. T., rozwinięty do sekstdecymy działaniem nieregularnego sekstensu. W Polonezie Ges-dur (r. 1829), w Trio t. 58—60, nieregularna fala powrotna z M. Ch. T. (rozszerzonego do duodecymy); wycinek w dół z opuszczeniem 7 (bez des!), dwie fazy fali przenośnej oktawowej, faza odwrotna w górę z opuszczeniem 6—7. Jest to forma wycinka identyczna z cytowaną wyżej z Mazurka a-moll op. 17 nr 4. Polonez f-moll op. 71 nr 3 (r. 1829) daje w głównym temacie (t. 5—8) przepiękny okaz M. Ch. pełnego (z opuszczeniem 9), w okresie C (t. 73—80) skrzyżowanie M. Ch. w typowym zasięgu nony. Także w Polonezie wiolonczelowym op. 3 (r. 1829), którego Chopin niezbyt wysoko cenił [10]) w najbardziej „wirtuozowskim okresie (t. 26—41) pojawił się

[10]) określił go w liście do Tytusa Woyciechowskiego z dnia 14. XI. 1829. „Nic nie ma prócz błyskotek, do salonu, dla dam..."

M. Ch. T. (t. 26—31) w partii wiolonczeli; „czystość“ jego postaci nieco kazi gis t. 28, spowodowane zapewne myślą o urozmaiceniu jego falowania!

Polonez Es-dur z orkiestrą op. 22 (1830—31?) rozpoczyna swój główny motyw (t. 17 Solo) decymą M. Ch. T. i, po figuracyjnym wypełnieniu w dół wycinka, rozwija w górę (t. 18) typowy wycinek bez 6 i 7 oraz rozszerza M. Ch. do duodecymy (c^3 jest zamienną!); 4-takt tematu ulega sekwensowi całotonowemu, a więc wprowadza na S (f-moll), co jest, jak wiadomo, cechą przebiegów harmonicznych w polonezach Chopina. Kunsztowne operowanie M. Ch. w Andante spianato, dołączonym później do tego utworu, omówimy poniżej. W następnych „wielkich“ Polonezach waga M. Ch. wzrasta. Polonez cis-moll op. 26 nr 1 (r. 1834—35) przedstawia we wstępie i w głównym okresie M. Ch. w całej jego potędze i sile wyrazu. Następują skrzyżowania M. Ch. T. z M. Ch. S. i M. Ch. S^n ! Trio wprowadza M. Ch. T. w wycinku w dół bez 7 (por. Mazurek a-moll op. 17 nr 4, jak przy Polonezie Ges-dur). W dolnym głosie środkowej części Tria powstają piękne fale powrotne M. Ch. (t. 74) i jego form rozwojowych (t. 72, 75, 77).

Polonez es-moll op. 26 nr 2 (r. 1834—35) w pierwszym okresie 20-taktowym, po wprowadzeniu w tonację świetną, szeroko rozbudowaną 12-taktową kadencję, w której motywikę charakteryzują zamienniki, rozbrzmiewa prześliczną formą M. Ch. T. z alterowanymi składnikami. Okres drugi w głównym temacie operuje M. Ch. T., a w jego rozwoju daje przepyszne postacie M. Ch., w BB (A)-dur i F-dur (t. 30 i 32).

Polonez A-dur op. 40 nr 1 (r. 1838) rozpoczyna „prawzór“ M. Ch.: skok z 8 na 5 i pełny wycinek w górę 5—10; znowu skok z 10 na 8 i powtórzenie skoku 8—5! (w przerzucie dolnym).

Melodyka Poloneza c-moll op. 40 nr 2 (r. 1838—39) przepojona M. Ch. Jeden z najwspanialszych u Chopina przykładów ruchu melodii 1—5—10 i opadu 10—9—8—5! Następuje rozwój M. Ch. do duodecymy i symetryczny opad w końcówce motywu. Przeniesienie M. Ch. do tonacji równoległej (zmiana moll na dur) i skrzyżowania z M. Ch. S., kompletują ten niezwykły przykład operowania M. Ch. W Trio M. Ch. T. ulega chromatyzowanemu rozszerzeniu do zasięgu małej nony (t. 56—58)!

W Polonezie fis-moll op. 44 (r. 1840—41) wystarczy zacytować znowu chociażby główny motyw utworu (t. 9—11) powstały na M. Ch. T. i jego rozwój, a zwrócić uwagę na pojawienie się nowej

formy M. Ch. T. w t. 17—18 i kontrapunktowanie tej jego postaci motywem pierwszym.

Dla Poloneza As-dur op. 53 (r. 1842) należy chociażby taka uwaga, że początkowy, słynny motyw cząstkowy t. 17, owo „tryumfalne“ f^2-es^2-es^2, to końcówka typowego skrzyżowania M. Ch., o której już mówiliśmy wyżej, a okazanie przebiegu i przemian całości M. Ch. w tym okresie Poloneza wykracza poza granice nawet tego przeglądu, pisanego w „telegraficznych skrótach“. Zato z łatwością chyba rozpozna czytelnik w temacie Tria (t. 85—88) najklasyczniejszy M. Ch. T. w jego wspaniałym rozwoju aż do t. 17.

Polonezowi-Fantazji op. 61 (r. 1845—46) musimy nawet na tym miejscu poświęcić więcej słów dlatego, że arcydzieło to jest między innymi szczegółami swej techniki kompozytorskiej, których omówieniu należało by poświęcić najobszerniejsze, specjalne studium, terenem najbardziej skomplikowanego, a świetnego operowania motywem chopinowskim! Już we wstępie pojawiają się jednokierunkowe, przenośne fale oktawowe, utkane z wycinka M. Ch. T., zdobnego $Z_3^{\frown}$ (des-fes do es=10); tamże rozpoczyna się wygotowywać główny motyw Poloneza, zanim pojawi się w t. 32—35 w pełnym swym blasku. Jego struktura polega na rozpoczynaniu melodii od 9 składnika M. Ch. T. w As-dur, a obraz analityczny jest taki [11]):



Skrzyżowanie daje realny zasięg nony es^1-f^2.

Wstęp do Trio (Poco più lento) t. 156—159 przynosi „kontrapunktowanie“ dwu M. Ch. T. w H-dur, w jego typowych wycinkach:



[11]) Numeracja taktów w tym Polonezie jest trudna z uwagi na różne taktowania fal przenośnych; przyjmuję te fale jako 3-takty, wtedy cały Polonez ma 300 taktów.

Następują w głosie dolnym, wskutek działania czynnika harmonicznego, wspaniałe „akompaniamenty-melodie", rozwojowe formy M. Ch. T.:



Nb. Forma druga powstaje z pierwszej w ten sposób, że przemieszcza się toczek 8—9—10 diatonicznie w górę, powstaje więc w t y m s a m y m wzorze następstwo 9—10—11. Por. rozwój tematu z wycinka M. Ch. T. w Walcu Es-dur op. 18, t. 5—7. Wreszcie w ostatniej części utworu od t. 266 cały materiał melodyczny snuje się w typowym zasięgu nony es^1-f^2 na tym samym motywie i rozwija te same nieregularne fale powrotne; np. t. 266—267 są transpozycją t. 160—161 z H do As, z użyciem punktowanego układu rytmicznego itd. Widzimy więc, że w k a ż d y m z polonezów Chopina spotkaliśmy się ze strukturami melodycznymi, powstającymi z M. Ch.

Z typu melodyki etiud Chopina wynika, że elementem konstrukcji ich są różnego rodzaju fale przenośne. Że oparte są one w większości wypadków na strukturze M. Ch., dowodzi nawet najbardziej pobieżne zbadanie w z o r ó w tych fal.

W E t i u d a c h op. 10:

W Etiudzie nr 1 C-dur wzorem tym jest okazowy jakby układ 1—5—8—10; wszystkie następujące po nim wzory są formami rozwojowymi i z łatwością dają się do tego prawzoru sprowadzić. Etiuda nr 5 Ges-dur podaje w głównym motywie ciekawy wycinek M. Ch. bez 7 i 9, ale dalej wyzyskuje cały wycinek (tylko bez 7, na co wpływa z e w n ę t r z n y czynnik struktury melodycznej utworu, „czarne klawisze" dla prawej ręki!). Etiuda nr 8 F-dur — to wielokierunkowe fale przenośne oktawowe i ich rozwojowe formy wycinka M. Ch. T., ostatnie dźwięki jednokierunkowych fal Etiudy nr 11 Es-dur opisują w głównym motywie składniki wycinka M. Ch. T. 8—9—10, przedzielane obiegnikiem na 5 składniku. Cała melodyka Etiudy nr 12 c-moll operuje M. Ch. T. Główny motyw, to wycinek 8—9—10—5—6—5 (t. 10—12), harmonizowany na zmianę 2 i 1-fazowymi falami powrotnymi tegoż wycinka.

W E t i u d a c h op. 25.

Etiuda nr 1 As-dur, to poemat motywu chopinowskiego! Przepaja on c a ł ą melodykę utworu, w postaci różnorodnych jego form rozwojowych jako fale powrotne i przenośne akordowe tworzy cały akompaniament tego arcydzieła.

W Etiudzie nr 5 e-moll główny motyw w formie moll M. Ch. T. w licznych formach rozwojowych koronuje w zakończeniu wspaniała fala przenośna oktawowa wycinka dur od E contra do gis^3.

Ciekawe, że w Etiudzie nr 6 gis-moll, której tercjowa faktura o przewadze pochodów chromatyzowanych zdawałaby się nie wróżyć szerszego stosowania M. Ch., tworzy on nie tylko podstawę zasadniczej melodii akompaniamentu, będącego tu głównym czynnikiem melodycznym (1—5—10), ale wytwarza kunsztowne jego układy: t. 43—46 przynoszą wycinek M. Ch. 1—5—9—10 (bez 8). Jest to ten sam wycinek, który tworzy całą „zgrozę" dramatycznego wybuchu Ballady F-dur op. 38 (Presto con fuoco t. 47, 49 itd.).

W dwu ostatnich f a l o w y c h Etiudach tego op. 25 badanie wykryje z łatwością struktury M. Ch., gdy weźmie się pod uwagę, że zasadniczy motyw Etiudy a-moll, to cząstkowy motyw, oparty o M. Ch. rozszerzony do duodecymy (tercdecymy!): należy traktować e^1-f^1-e^1-c^1-e^1 jako 12—13—12—10—12 M. Ch. T. (pryma A!), albo jako 10—11—10—8—10 M. Ch. także T. (pryma C!, a wtedy i wzory fal przenośnych wyjaśniają swą właściwą genezę. Oparcie głównych fal Etiudy c-moll na M. Ch. (traktując dwugłosowe fale całego utworu jako jedną strukturalną całość) jest oczywiste.

W tym najluźniej podanym wykazie M. Ch. w etiudach falowych, pominąłem Etiudy o charakterze „nokturnowym", jak E-dur, es-moll z op. 10, cis-moll z op. 25. Oto tylko dla tego, że każda z nich rozpatrywana pod kątem „ś l e d z e n i a" motywu chopinowskiego, powinna być tematem oddzielnego obszernego studium. Np. Etiuda cis-moll op. 25! Główny temat w basie (t. 4—7, wstęp ma 3 takty), to opadający wycinek M. Ch. T.; imituje go w sopranie ten sam w swym początku, ale inaczej rozwijany wycinek. Oto obraz analityczny:



Nb. W przykładzie usunięto dla jasności obrazu akompaniament głosów środkowych.

Zaciekawia w tej strukturze zwrot t. 6, w którym pozornie ginie ciągłość motywu: po gis t. 6 następuje ornamentalny zwrot fisis-gis-h-a, zmierzający do gis, ale przechodzi w figurację harmoniczną akordu VII^7, by powrócić w t. 7 w przerzucie do oktawy dolnej. Gis t. 7 i gis t. 6 — to jeden składnik. Całość melodii poprzez cały zwrot ornamentalny przedstawia nieregularną falę powrotną wycinka M. Ch. T.

Zdanie 8-taktowe, t. 32—39 — to prześliczny okaz operowania M. Ch.:



Widzimy tu rzadszy wypadek rozwijania M. Ch. w dół z zastosowaniem przerzutu. Postać I powtarza się 7 razy i wytwarza falę stojącą, przerwaną w t. 34—35 postacią II. Ponieważ całe zdanie jest zwodniczą (w ogólnym planie harmonicznym utworu) pedałową nutą dominantową do repryzy, która wbrew oczekiwaniu powraca do cis-moll, przeto i tej formy II M. Ch. nie należy (ze względu na sekstę cis^2 t. 35) traktować jako T^{-6} w E-dur, ale jako (S^{-6}) D, czyli że jest to M. Ch. (S^-)D.

Trzeba niestety zrezygnować z dalszego czerpania z materiału „dowodowego", jaki przedstawiają w bardzo licznych wypadkach etiudy i najpowierzchowniej chociażby omówić np. impromtus.

Impromptu As-dur op. 29 rozpościera swój główny motyw jako ornamentalnie rozwinięty M. Ch. T. w obu głosach:



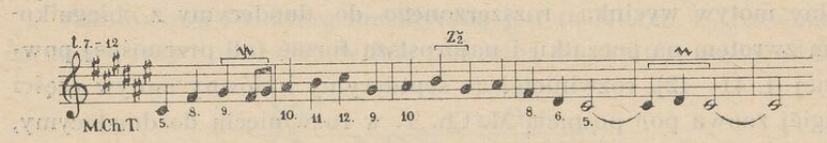
Nb. W pisowni koniecznie fes^2 (nie e^2!)

Przy rozważaniu w § 1 teoretycznych podstaw M. Ch., braliśmy tylko pod uwagę krzyżowania M. Ch. opartych na głównych wyznacznikach T, D, S. Z tych skrzyżowań nie wynikał zasięg oktawy. Pojawi się on, gdy skrzyżujemy wycinki M. Ch. w pokrewieństwie tercji. Główny motyw środkowej części omawianego Impromptu As-dur, podaje to właśnie skrzyżowanie:



Po wyczerpaniu snucia z tego skrzyżowania następują omówione już wyżej postacie M. Ch. T. Widzimy, że cała melodyka tego utworu rozwija się z M. Ch.

Impromptu Fis-dur op. 36 przynosi w głównym temacie czarującą formę M. Ch. T.:



Temat powstaje z rozszerzenia M. Ch. T. do duodecymy i jest nieregularną falą powrotną. Drugi okres utworu, to znowu M. Ch. T., przedstawiający regularną falę powrotną z wycinka, utkwioną w całości nieregularnej fali powrotnej:



Impromptu Ges-dur op. 51 w głównym motywie rozwija M. Ch. T., który omawiam poniżej (por. szkic o „Zamienniku" itd.). Część środkowa wykazuje formę następstwa wycinków M. Ch. T.

i M. Ch. D., skąd powstaje szeroki zasięg tej wspaniałej, opadającej melodii (kwartdecymowy F-es[1]):



Pełny przebieg M. Ch. T! daje t. 56.

Impromptu-Fantaisie cis-moll, op. 66 (powstałe ok. r. 1834?) może być uważane za stadium M. Ch. *in statu nascendi*. Kto wie, czy ta właśnie „laboratoryjna" prostota użytych w nim struktur M. Ch., wobec tylu innych, o wiele zawilszych i kunsztowniejszych, jakimi przepełnione są utwory Chopina przedtem napisane, i to, jak widzieliśmy powyżej, od pierwszego jego utworu, nie była powodem pozostawienia za życia tej kompozycji w tece bez publikacji?

Mamy tu i akompaniament w najprostszej formie fali powrotnej, opartej na podstawowym M. Ch. T. (1—5—8—10—8—5), i naczelny motyw wycinka rozszerzonego do duodecymy z obiegnikowym zwrotem na początku i najprostszą formę fali przenośnej powrotnej (t. 41—42), rozwiniętej do septdecymy i główny motyw części drugiej znowu pod postacią M. Ch. T. w rozwinięciu do duodecymy, dalej M. Ch. S_{II} i znowu... Jeszcze jedną reprezentacją M. Ch. T. kończy się cały utwór (t. 129—135)!

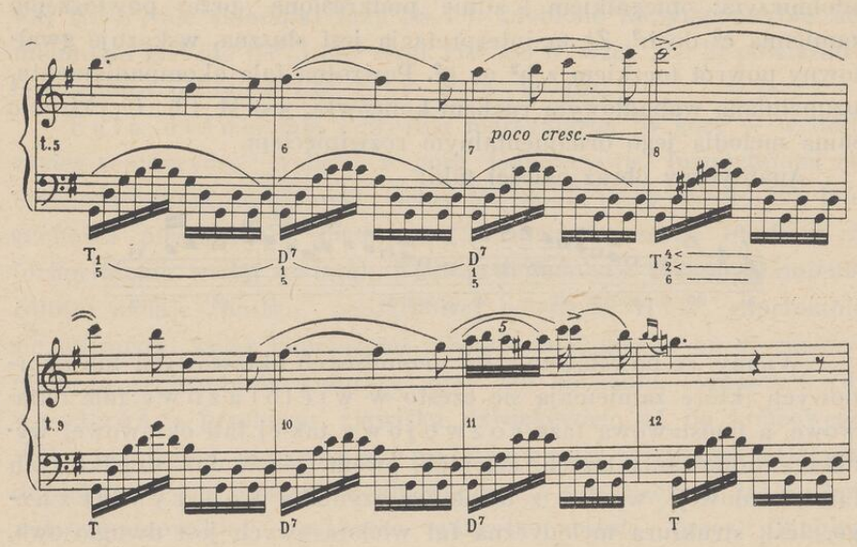
Wszystkie więc impromptus opierają swe zasadnicze struktury melodyczne na M. Ch.

Tak samo należało by iść dalej przez ballady, scherza, sonaty, nokturny, preludia, koncerty, walce itp. Rezultat „połowu" M. Ch. będzie wszędzie ten sam! Trzeba go więc, wobec wytkniętego i ograniczonego celu tego szkicu, po prostu przerwać! Ten najbardziej niedokładny i luźny przegląd form melodycznych, opartych na strukturze M. Ch., pouczył jednak chyba już dostatecznie o powszechności jej występowania.

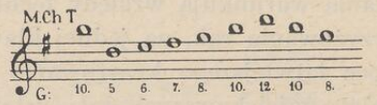
3

W zamian za to, rozważmy na zakończenie kilka specyficznych zjawisk melodycznych, powstałych na tle M. Ch.

Piękny przykład rozwojowych form M. Ch. przedstawia zdanie główne Andante spianato z Poloneza z orkiestrą Es-dur op. 22



Podstawową strukturą melodyczną jest tu M. Ch. T., rozwinięty do duodecymy i powracający falą powrotną do oktawy, a więc układ:



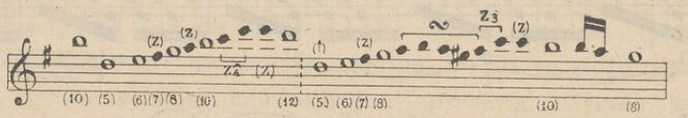
Dwa czynniki: harmoniczny i zdobniczy przekształcają ten M. Ch. w dość skomplikowany przebieg melodyczny o następujących fazach:

Pierwsze napięcie powstaje na dźwięku prowadzącym fis^2 (t. 6), do którego dźwięk e^2 jest przejściowym; rozładowuje się ono na g^2 (t. 6).

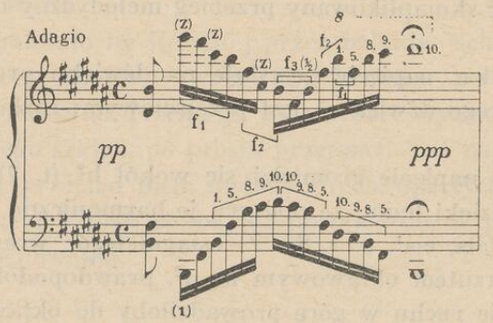
Drugie napięcie gromadzi się wokół h^2 (t. 7) i przenosi się na d^3 (t. 9), dzięki temu, że podsyca je harmoniczne napięcie akompaniamentu (ais, cis^1, e^1 t. 8). Z osiągniętego wreszcie d^3 Chopin powraca przerzutem oktawowym na d^2, prawdopodobnie dlatego, że kontynuowanie ruchu w górę prowadziłoby do oktawy trzykreślnej, a melodia brzmiałaby słabiej, akompaniament zaś oddaliłby się zbytnio. Np. na skrzypcach rozwój motywu poszedłby śmiało i pewnie do wyższego regestru.

T r z e c i e napięcie skupia się teraz na h^2, przejście zaś z g^2 na h^2 jest podsycane napięciem harmonicznym (D^7) oraz czynnikiem zdobniczym: obiegnikiem i silnie podkreśloną przez powtórzenie zamienną c^3 do h^2. Że ta interpretacja jest słuszna, wskazuje gwałtowny powrót toczkiem z h^2 na g^2. Powrotna fala akompaniamentu, uzupełniana wahadłowym ruchem końcówki, jest M. Ch. *in extracto* sama melodia jego ornamentalnym rozwinięciem.

Analityczny obraz całości taki:



Wiemy, że powstawanie fal przenośnych oktawowych lub akordowych (które zamieniają się często w w i e l o f a z o w e fale oktawowe, a podstawowa faza r o z w o j o w a takiej fali oktawowej wynika z sumowania trzech, czterech, ewent. pięciu faz cząstkowych fali akordowej) wynika z działania czynnika k o l o r y s t y c z n e g o. Jeśli struktura melodyczna fal wielofazowych jest dwugłosowa, powstają przebiegi kolorystyczno-brzmieniowe zgęszczone, ale postępujące jako continuum przez skalę kolorystyczną instrumentu. Rzadkie są wypadki, gdy płyną dwie fale różnokierunkowe, a rzadkość ich występowania warunkują względy techniczne (na fortepianie wymagające krzyżowania rąk, na jednej klawiaturze, na klawesynie częstsze wobec łatwiejszego krzyżowania na dwu klawiaturach). Jedną z takich najciekawszych fal „ustawił" Chopin na tle M. Ch. T. w zakończeniu Nokturnu H-dur op. 9 nr 3:



Mamy tu dwie fale powrotne, nieregularne. Całkowity zasięg pokrywa 38! (od H do dis^4), n a j w i ę k s z e z b l i ż e n i e fal kwarta (cis^1—fis^1).

F a l a g ó r n a: 1) fala powrotna nieregularna (w dół — w górę), zasięg vicezymy (fis^1 — gis^3), $2^1/_2$ fazowa, wzór (faza podstawowa) fis^3-h^2, ale składniki fazy fis i h zdobione niesymetrycznie zamiennymi gis^3 (do fis^3) i cis^3 wzgl. cis^2 (do h^2 wzgl. h^1); 2) powiązany łańcuchowo pełny M. Ch. T. (1—5—8—9—10).

F a l a d o l n a: fala powrotna nieregularna (w górę — w dół), zasięg septdecymy (H-dis^1), w górę jednofazowa (uzupełniona od dołu przerzutem do oktawy), pełny M. Ch. T. (1—5—8—9—10), łańcuchowo powiązana z opadającą 2-fazową o wzorze 10—9—8—5 (uzupełnienie w dół kwintą). Nieprawdopodobnie piękne brzmienie całości nadaje „pustka" początkowej odległości H-gis^3, zapełnianie się tej pustki wciąż malejącymi odległościami głosów aż do maksymalnego zagęszczenia kolorytu przy ich zbliżeniu, wreszcie o d w r o t n o ś ć przebiegu zjawiska dźwiękowego aż do końcowego oddalenia H-dis^4, ale teraz w y p e ł n i o n e g o przebrzmiewającymi dźwiękami i ich słabnącymi alikwotami. Z pewnością w tej misternej chopinowskiej strukturze odkryta została przez Chopina (m. in.!) nowa „kolorowa dusza" fortepianu.

Drugie, innego rodzaju współdziałanie struktur M. Ch. przy konstrukcjach formy daje Ballada As-dur op. 47; tematami Ballady są:



Jak widzimy, materiał melodyczny pierwszego tematu p o w s t a j e ze skrzyżowania M. Ch. T. z M. S., drugiego — T. z D. Oczywiście czynnik harmoniczny rozporządza tym materiałem inaczej. W układzie kotwiczych motywów cząstkowych drugiego tematu zachodzi zjawisko p r z e r z u c e n i a kotwiczego centrum; d^2 t. 56 (składnik 6 M. Ch. T.), nie prowadzi na c^2 (kotwicę motywu), ale melodia p r z e r z u c a się na g^1 t. 57 (składnik 5, a l e M. Ch. D.). Na-

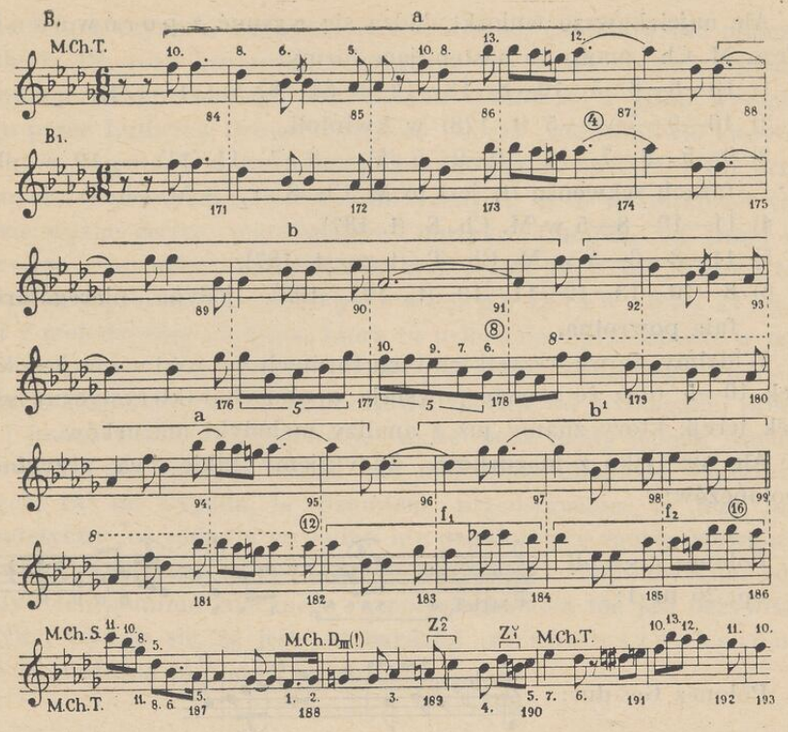
daje to tematowi jednolitość i spoistość. Napięcie, jakie powstaje zawsze w motywach kotwiczych przez nagromadzanie energii na kotwicy, proporcjonalne do ilości wychyleń od kotwicy i powrotu do niej, utrzymuje się poprzez to g^1 nadal. W końcówce następuje nagłe zatrzymanie motywu kotwiczego na c^2, t. 57 (składnik 8 M. Ch. D.), a dla ustalenia tego c^2 w jego nowej roli (jako składnika 5 M. Ch. T. w f-moll, dokąd doprowadzi modulacja w t. 63—64), po powtórzeniu tematu w t. 63—64, jako następnika 8-taktu 54—61, pojawia się ciekawe powtórzenie końcowego motywu cząstkowego w t. 62. W okresie poprzedzającym repryzę głównego okresu Ballady (t. 182—211), mającym wszystkie cechy przeróbki sonatowej wraz z pedałową nutą dominantową, występuje horyzontalne zestawienie ze sobą obu tematów głównych:



Niezależnie od zadziwiającej łatwości, z jaką drugi temat wpływa w pierwszy należy tu podziwiać zmianę w strukturze M. Ch. D. (t. 186—187), gdzie zgodnie z nowym przebiegiem harmonicznym kotwica motywu usadowiła się w 6 obniżonym składniku, oraz inny rozwój M. Ch. S. Napięcie 10 przedłuża się dzięki powtórzeniu i wchłonięciu $Z_2^{\frown}$!

Skoro spotkaliśmy zjawisko rozwoju M. Ch., jako środka konstrukcyjnego, to należy zapoznać się z nim w innej jeszcze, niemniej genialnej postaci. Myślę o słynnym[12]) fragmencie Ballady f-moll op. 52 (t. 171—192 i nast.). Jest to drugie wystąpienie drugiego tematu Ballady, tym razem w Des-dur (zamiast pierwszego w B-dur). Dla ułatwienia orientacji transponuję pierwsze wystąpienie (t. 84—99) do Des-dur i zestawiam przebiegi melodyczne obu wystąpień:

[12]) W wielu pracach o Chopinie mówi się tu zwykle o „Wagneryzmie" lub „Trystanizmie" tego fragmentu, zamiast mówić w pracach o Wagnerze o „Chopinizmie" całego „Trystana i Izoldy".



Nazwijmy te okresy B i B^1, gdyż są to drugie główne okresy Ballady, widzimy, że B jest zwykłym 16-taktem o budowie a-b-a-b^1. Spostrzegamy dalej, że B^1 jest w granicach 12 taktów prawie dokładną transpozycją B z B-dur. Różnica występuje w t. 7 i 8 (okresu!). Powstają dwie triole, których nie ma w B. Dalej ustalamy, że:

1) melodyka przedstawia różne formy M. Ch.,

2) okres B^1 w ostatnim 4-takcie rozpoczyna nowy, inny rozwój (od t. 13); następują kolejno:

a) sekwens o wzorze 2-taktowym,

b) opadająca fraza, 2-taktowa, wynikająca ze skrzyżowania M. Ch. S. z M. Ch. T.,

c) wznoszący się M. Ch. D_{III} w zasięgu do 6, wiążący się łańcuchowo z M. Ch. T.; zdobią go 2 wcielone w linię melodyczną Z., a 6 składnik tego M. jest 8 składnikiem M. Ch. T. W tym M. Ch. T. występuje zjawisko zamiennej do zamiennej: dis^2 do e^2, to zaś e^2 do f^2 (10 składnika!). Okres powraca do początkowego f^2.

3) w ten sposób okres B^1 powiększa się do 22-taktu

Ale najciekawsze wnioski dadzą się wysnuć z porównania form M. Ch.: mamy tu następujące formy:

1) 10—8—6—5—10—8—13—12 (t. 84—87 i 171—174),
2) 10—9—7—6—5 (t. 178) w kwintoli,
3) 9—5—8—7—11—10—9—5 (5) — 8—7—11 (11) — 10 w obu fazach sekwensu (f_1 jest to M. Ch. S., f_2 — M. Ch. D.),
4) 11—10—8—5 w M. Ch. S. (t. 187),
5) 11—8—6—5 w M. Ch. T. (tegoż t. 187),
6) 8—10—13—12—11—10 (t. 191—193), jedyna nieregularna fala powrotna.

Widzimy, że we wszystkich tych formach wspólnym jest wycinek 10—5 oraz że zawsze powstaje w nim charakterystyczny wycinek tercji, który znamy już z analizy melodyki mazurków.

Ale nie tylko z mazurków. Zacytujemy takie dwa przykłady z polonezów:

Polonez cis-moll op. 26 nr 1:



Polonez Ges-dur:



W tym przykładzie transponuję tekst do des-moll (z es-moll) dla przejrzystości obrazu. Wycinek 10—9—8—6—5 występuje tu jako identyczna forma motywu, z różnicą jedynie dur i moll.

Rok wydania Ballady f-moll to r. 1843, Polonez cis-moll pochodzi z r. 1834 lub 1835, Polonez Ges-dur z r. 1829?, skoro zaś stwierdziliśmy wyżej wystąpienie M. Ch. w pierwszym utworze Chopina, Polonezie g-moll z r. 1817, to można powiedzieć, że ta „nieskończona melodia" Ballady f-moll, którą tak wyzyskał Wagner, ma swój własny wzór w rozwojowych formach M. Ch., który doprowadził Chopina do tego arcydzieła jego melodyki, opartej na tym właśnie motywie.

Dobiegamy do końca tego szkicu. Postawił on sobie za zadanie ustalić w melodyce Chopina ten, jakby motyw „przewodni", motyw chopinowski. Na nim niewątpliwie opiera się to syntetyczne, nieświadome lub podświadome rozpoznawanie przez każdego muzykalnego słuchacza melodycznej struktury chopinowskiej, niezależnie od innych czynników formy. Nikt nie zaprzeczy,

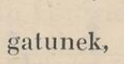
że te inne czynniki mają także swe własne, chopinowskie oblicze. Pochody D^7, rozwiązujących się jedna na drugą w ruchu kwint, brzmienie chopinowskiego akordu, tak stanowczo i jasno wyłonionego przez Ludwika Bronarskiego, co tworzy niewątpliwie zwrotny punkt w orientacji w harmonice chopinowskiej, struktury fal przenośnych, ornamentalizm form melodycznych, są to wszystko niewątpliwie ważne cechy, wyróżniające muzykę Chopina od innej na pierwszy „rzut ucha". Ale pod tym wszystkim kryje się jeszcze i ten ważny czynnik, organizator typowej, podstawowej struktury melodycznej Chopina, którą tu usiłowałem przedstawić w najogólniejszych zestawieniach pierwszych obserwacji tego zjawiska w melodyce Chopina. Te tymczasowe, dalekie od wymaganej precyzji i jeszcze szkicowe obserwacje może będą miały jednak wartość ułatwienia dla dalszych badań nad melodyką Chopina. Podkreślić jeszcze raz mi wypada, że rozumiem przedstawione tu tezy jako hipotetyczne, w żadnym wypadku nie uogólniające zaobserwowanego zjawiska tych form motywu, który nazwałem chopinowskim, gdyż motyw ten pomimo znacznego rozpowszechnienia nie jest oczywiście jedyny; wydaje się, że jest najbardziej rozpowszechniony, a więc może na to miano zasługuje?

II

Zamiennik jako czynnik melodiotwórczy

1

Bronisława Wójcik-Keuprulian omawia w pracy swej nad melodyką Chopina wśród innych ozdobników chopinowskich przednutkę podwójną w następujących słowach[14]):

„W związku z przednutką melodyczną, potrącającą o tercję, zwrócić należy uwagę na tak zwaną przednutkę podwójną, której jeden gatunek, mianowicie , a więc łączący w sobie obie sekundy tomu ozdobionego, zjawił się tu i ówdzie w melodiach Chopina. Ornament ten nie ma znaczenia tak wielkiego jak przednutka pojedyncza".

Po podaniu w krótkich słowach omówień tego ozdobnika przez autorów prac o ornamentyce, jako to: Dannreuthera, Beyschlaga,

[14]) B. Wójcik-Keuprulian, „Melodyka Chopina", Lwów 1930, Nakład i własność K. S. Jakubowskiego Sp. z ogr. odp., str. 48—49.

Hardinga, Neriego i Wagnera, według których, jak to autorka generalizuje, „istotną jest w przednutce podwójnej tylko sekunda górna, albowiem pierwszy ton przednutki jest zmienny i może nim być sekunda dolna tonu ozdobionego, lecz równie dobrze tercja lub inny interwał dolny tegoż tonu" — wypowiada autorka twierdzenie, że

„w melodyce Chopina wchodzi w rachubę — tylko przednutka podwójna, łącząca w sobie obie sekundy tonu ozdobionego: górną i dolną. Przykładów takich jednak znajdziemy niewiele". Podaje ich autorka cztery:

1) w Nokturnie H-dur op. 32 nr 1 (w takcie 5),
2) w Nokturnie g-moll op. 37 nr 1 (w takcie 14),
3) w Nokturnie fis-moll op. 48 nr 2 (w takcie 122),
4) Mazurku g-moll op. 24 nr 1 (w takcie 44).

Dorzucenie do tego wykazu innych jeszcze wystąpień przednutki podwójnej w dziełach Chopina, jako o z d o b n i k a w ścisłym znaczeniu wyrazu, nie miałoby znaczenia [15]).

15) Warto jednak choćby wspomnieć o następujących: w cytowanym przez Wójcik-Keuprulianową Mazurku g-moll op. 24 nr 1, mamy drugi jeszcze okaz przednutki podwójnej w t. 63. Przednutki podwójne występują również w Koncercie f-moll op. 21 w Allegro maestro w t. 129, 131, 277, 279, w Larghetto, t. 32, w Koncercie c-moll op. 11, w Rondzie w t. 36, 59 i 287, w Polonezie Es-dur op. 22 w Andante spianato w t. 30 i 32. w Preludium d-moll op. 28 nr 24 w t. 38, w Impromptu Fis-dur op. 36 w t. 97, w Allegro de Concert op. 46 w t. 274, 276 oraz w Mazurkach: H-dur op. 56 nr 1 w t. 164 i a-moll („Notre temps") w t. 50.

W Rondzie Es-dur op. 16 w t. 64—65 spotykamy przednutki podwójne, jako ozdobniki ścisłe, n a s t ę p u j ą c e po tychże r e s o r b o w a n y c h przez melodię:



Nb. Klamry oznaczają zamienniki (przednutki podwójne) resorbowane. Zwraca na nie uwagę H. F e i c h t w pracy „Ronda Fr. Chopina" (Kwartalnik Muzyczny Rok VI, nr 24, Październik—Grudzień 1948, str. 40), ale nie zajmując się przednutkami podwójnymi, wchłoniętymi przez melodię nie analizuje ich dokładniej. Wykaz obejmuje więc jeszcze 18 przednutek podwójnych, prócz cytowanych przez autorkę „Melodyki Chopina".

W szkicu niniejszym chodzi o rozpatrzenie zjawiska r e s o r p c j i tego ozdobnika przez melodię chopinowską, a wynikiem tych rozważań będzie udowodnienie, że ten rzadko pojawiający się w swej czysto ornamentalnej formie zwrot melodyczny, uległszy przy tym rozwojowi zupełnie samodzielnemu, stał się ważnym i charakterystycznym czynnikiem, organizującym melodykę Chopina. Dla śledzenia tego czynnika w rozwoju melodyki Chopina ustalmy jego określenie i ścisłe jego formy.

2

Z uwagi na tę rolę harmoniczną, jaką spełnia przednutka podwójna, będąc z e s t a w i e n i e m dwu dźwięków z a m i e n n y c h, nazwijmy ją z a m i e n n i k i e m. Z a m i e n n i k i e m więc w ogóle nazywam o z d o b n i k, wchłonięty przez melodię i złożony z sekund: dolnej i górnej lub górnej i dolnej, p o p r z e d z a j ą c y c h dźwięk nimi ozdobiony.

Z a m i e n n i k i e m g ó r n y m nazywam zamiennik, złożony z zamiennych: dolnej i górnej.

Z a m i e n n i k i e m d o l n y m nazywam zamiennik, złożony z zamiennych: górnej i dolnej. Zaznaczyć należy, że nie zawsze zwrot ten przy wchłanianiu go przez melodię składa się z dźwięków zamiennych, w ściśle harmonicznym znaczeniu tego terminu. W wypadkach, gdy jeden ze składników zamiennika traci to harmoniczne znaczenie zamiennej, będę wskazywać na te różnice, stosując jednak przyjęty dla całego zespołu tych melodycznych zjawisk u Chopina termin: z a m i e n n i k.

Z uwagi na w y m i a r sekundy (wielka, mała, zwiększona, zmniejszona), zamienniki dadzą się podzielić na następujące t y p y:

Z a m i e n n i k g ó r n y:
Typ I: mała sekunda—mała sekunda,
Typ II: mała sekunda—wielka sekunda,
Typ III: wielka sekunda—mała sekunda,
Typ IV: wielka sekunda—wielka sekunda
w stosunku do dźwięku o z d o b i o n e g o.

Z a m i e n n i k d o l n y:
Typ I: mała sekunda—mała sekunda,
Typ II: mała sekunda—wielka sekunda,
Typ III: wielka sekunda—mała sekunda,
Typ IV: wielka sekunda—wielka sekunda
również w stosunku do d ź w i ę k u o z d o b i o n e g o.

Dla graficznego oznaczenia zamiennika używam litery Z oraz znaczka, przedstawiającego górną połowę okręgu koła dla zamiennika górnego, dolną — dla dolnego. Stawiam go obok litery Z z prawej jej strony w górze. Lektura tak oznaczonych zamienników nie przedstawia trudności i dwuznaczności, skoro jednocześnie umieszczone pod tym półokręgiem cyfry 1, 2, 3, 4 ustalają typ zamiennika. Są to więc oznaczenia niezależne od użytych w danym utworze znaków chromatycznych przykluczowych. Oto zestawienie rodzajów i typów zamienników dla dźwięku c^2:



Łatwo zauważyć, że $Z_1^{\smile}$ jest odwróceniem $Z_1^{\frown}$, $Z_4^{\smile} - Z_4^{\frown}$, $Z_2^{\smile} - Z_2^{\frown}$ a $Z_3^{\smile} - Z_3^{\frown}$.

Inne, rozwojowe i zmienne formy zamiennika omówimy poniżej.

Zanim przejdziemy do śledzenia zamiennika jako czynnika melodiotwórczego w utworach Chopina oraz poszukiwania, jaki rodzaj i jego typy odgrywają tu główną rolę, rozpatrzmy dla przykładu którykolwiek z tych utworów Chopina, w których zamiennik działa jako główny melodiotwórczy czynnik, decydujący prawie całkowicie o charakterze całości brzmienia i strukturze melodii.

Preludium Fis-dur (op. 28 nr 13), zawdzięcza cały urok swego przepięknego brzmienia resorpcji przez akompaniament zamiennika górnego typu drugiego, włączonego w falę stojącą [16]).

Zamiennik przybrał tu postać ozdobnika przerzutowego [17]).

Na 38 taktów utworu na $^6/_8$ zamiennik pojawia się w ogóle 57 razy, a mianowicie w zdaniach A^1 (t. 1—20), B (t. 28) i A^2 (t. 29—36), czyli w 29 taktach. Jest w 28 taktach czynnikiem melodiotwórczym czterokierunkowych, częściowo stojących fal akompaniamentu; w taktach 7—8 wchodzi w skład sekwencji melodycznej. Występuje w pierwszym wypadku zawsze pomiędzy pierwszym

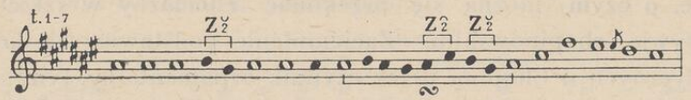
16) por. określenia podane w szkicu o „Motywie Chopinowskim".

17) por. określenia podane w pracy J. Miketty „Mazurki Chopina", str. 18—19.

a czwartym składnikiem fali, raz jeden (w t. 28) zdobi składnik czwarty (będący powtórzeniem pierwszego); w 34 wypadkach składnik czwarty fali jest przerzutem pierwszego o oktawę w górę, zamiennik jest więc ozdobnikiem przerzutowym, — w 21 wypadkach jest kwintą składnika pierwszego. Zamienników typu pierwszego, górnych a więc $Z_1^{\frown}$, jest tu 5, $Z_2^{\frown}$ jest 51, $Z_3^{\frown}$ — 1. Widzimy absolutną przewagę zamiennika górnego typu drugiego ($Z_2^{\frown}$). Harmoniczne znaczenie jego składników jest wszędzie jednakowe: są to dolna i górna zamienna dźwięku ozdabianego. Sekwens melodyczny t. 7—8 (od ósmej ósemki t. 7 do siódmej ósemki t. 8), możemy pojmować jako tonalny sekwens motywu kwarty: gis-cis^1, fis-h, eis-ais; pierwszy dźwięk tego motywu ozdabiają zamienniki (fisis-ais, eis-gis, dis-fis). Przesuwające się tu akordy są: cis$^+$, h$^+$, ais$^+$, a ozdabiany dźwięk jest ich kwintą; eis jest ozdobione zamiennikiem górnym typu 3, a więc $Z_3^{\frown}$ (dis-fis). Z sekwensu melodycznego wynikało by, że powinien tu powstawać akord ais$^+$; jednakże w zwrocie melodycznym gis-fis-H-dis wyczuwać należy wyraźną S^6, po której następuje akord cis$^+$; wobec tego eis odzyskuje znaczenie tercji dominanty, ais zaś — seksty (akord chopinowski!), a następujące po sobie ais-cis opisuje D_4^6; powtórzone dis jest ozdobione mordentem przerzutowym ais-H-ais i przez gis podąża do fis, by zakończyć tę przepiękną jednogłosową kadencję w Fis-dur.

Powyższa analiza roli zamiennika w strukturze akompaniamentu Preludium Fis-dur wykazuje decydującą rolę, jaką odgrywa tu zamiennik, jako główny, organizujący czynnik w melodyce tego utworu. Albowiem górna warstwa melodii, utrzymana w homofonicznej strukturze 3-głosowej (z niewielką ornamentalną figuracją) zużytkowuje także zamiennik, w przeciwstawieniu do dolnej warstwy akompaniamentu, nie górny, ale dolny.

Oto analityczny obraz melodycznej struktury głosu górnego:



Widzimy tu, poza wystąpieniem $Z_3^{\smile}$, niezmiernie ciekawe zjawisko następowania po sobie dwu zamienników: $Z_3^{\frown}$ i $Z_3^{\smile}$; pierwszy

z nich jest zamiennikiem do pierwszego składnika drugiego zamiennika (ais^1-cis^2 do h^1), a cały zwrot mieści się w e w n ą t r z obiegnika górnego na ais^1!

O tych zjawiskach pomówimy szerzej poniżej.

Tymczasem rozważania powyższe, które można by uzupełnić wskazaniem np. na Preludium fis-moll i Etiudę es-moll jako na utwory, które zawdzięczają całą swoją strukturę melodyczną działaniu zamienników, wchłoniętych przez melodię — mają na celu uzasadnienie konieczności systematycznego zanalizowania zamiennika i jego roli wśród form melodycznych Chopina.

3

Zjawiska występowania zamiennika w strukturze melodycznej utworów Chopina dadzą się ugrupować, jak następuje:

1) zamienniki w strukturze głównych linii melodycznych utworów,

2) zamienniki w ozdobnikach (fioriturach),

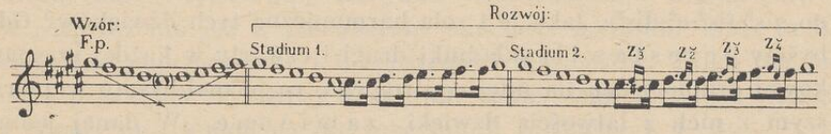
3) zamienniki w akompaniamencie.

Śledzenie roli melodiotwórczej zamienników w każdej z tych grup nastręcza innego rodzaju trudności i wymaga pewnych pomocniczych zabiegów analitycznych, ułatwiających orientację. Stosuję tu przede wszystkim w y e l i m i n o w y w a n i e g ł ó w n y c h dźwięków melodii, które nazywam c e n t r a m i m e l o d y c z n y m i. Są to dźwięki, które w zdecydowany sposób w p ł y w a j ą na r o z w ó j melodii, podczas gdy inne, pozostałe, owijające się jakby wokół nich w pewien sposób, z m i e n i a j ą jedynie ogólną s t r u k t u r ę melodii. Dla badań nad melodyką Chopina, t y p o w o, jak powszechnie wiadomo, o r n a m e n t a l n ą, są te dźwięki niezmiernie w a ż n e, choć o r o z w o j u melodii nie decydujące. Studium tych podstawowych, centralnych ruchów melodii jest tu najważniejsze, o czym można się przekonać chociażby w szkicu moim o motywie chopinowskim. Zaciemnienie podstawowych konturów melodycznych u Chopina przez czynnik ornamentalny, tym szczególniejszy, że często układany w k i l k u w a r s t w a c h, było powodem, że melodyka Chopina dłużej opierała się wysiłkom jej badaczy i ukrywała swój charakterystyczny układ podstawowy. Przykład

najlepiej to wyjaśni. Rozpatrzmy analitycznie początek Etiudy cis-moll op. 10 nr 3:



Metoda eliminowania głównych centrów melodycznych od pobocznych, ornamentalnych, tak da się stosować przy tej analizie. Przedtakt i takt pierwszy Etiudy przedstawiają falę powrotną o dwu fazach w dół i w górę, od gis^2 do cis^2 i z powrotem, w której, jako czynnik organizujący z podstawowego przebiegu centrów melodycznych żywą melodię, występuje naprzód czynnik r y t m i c z n y, przez ich punktowanie i powtarzanie, a dopiero później czynnik ornamentalny przez ozdabianie składników fali zamiennikami rozwija ostateczny kształt melodii.



Jak widzimy w tym obrazie, po przygotowaniu przez czynnik rytmiczny do dalszego rozwoju wznoszącej się fazy podstawowej melodii, wystąpił czynnik ornamentalny, wprowadził zamienniki Z i przekształcił martwy schemat w żywy bieg melodyczny. W dalszym rozwoju melodii Etiudy (t. 2) rolę czynnika melodiotwórczego przejmuje inny ozdobnik zresorbowany, mordent górny. Ale i podstawowa, centralna struktura, chociaż tej samej nowej fazy melodii, uległa zmianie: motyw kwinty gis^2-cis^2 wymienia się teraz na przewrót cis^3-gis^2, pozostając symetrycznie motywem opadającym. Na tym cis^3, jako na „kotwicy", rozwija się motyw kotwiczy; jego obraz przedstawia się następująco:



k — oznacza kotwicę.

Dalszy rozwój melodii, wciąż opartej na tej samej fazie opadającej fali powrotnej, przedstawia t. 3 Etiudy:



Organizatorami tej nowej fazy melodii są niezmiernie, niezwykle ważne zabiegi i komplikacje, powstałe z współdziałania jednocześnie kilku czynników. Czynnik metryczny przesuwa główne centra melodyczne o jedną szesnastkę, a rytmiczny wydłuża je do ósemek; trzecie ćwiartki w każdej szesnastkowej grupie p o w t a r z a j ą ruch głównych centrów w sekstach (e^3-dis^3-cis^3-h^2); pierwsze szesnastki opisują motyw cis^2-his^1-gis^1-gis^1, „kontrapunktujący" główny. Przebieg zaś czwartych szesnastek snuje „kanon" w sekundzie w stosunku do centrów głównych (a^2-gis^2-fis^2-e^2 w stosunku do gis^2-fis^2-e^2-dis^2). Jaka je t rola harmoniczna tych dźwięków? Gdybyśmy p r z e s t a w i l i składniki drugi i czwarty w każdej szesnastkowej grupie jeden na miejsce drugiego, rozpoznalibyśmy w pierwszym z nich z łatwością dźwięki z a m i e n n e. W danej jednak nam przez Chopina strukturze musimy je interpretować jako „oderwane zamienne"; czy to jednak pomoże nam dla zorientowania się w ich istotnej melodycznej roli? Bynajmniej. Otóż z analizy wielu innych, także ornamentalnego pochodzenia, struktur melodycznych Chopina musimy przyjąć istnienie w ornamentyce, a więc i melodyce Chopina ozdobników, umieszczanych nie tylko p r z e d dźwiękiem ozdabianym, jak to się zwykło jedynie stwierdzać, ale i p o dźwięku ozdabianym![18])

W danym wypadku zaszło zjawisko następujące: pojedyncze przednutki do głównych centrów melodycznych (a^2 do gis^2, gis^2 do fis^2, fis^2 do e^2 i e^2 do dis^2) zostały wchłonięte przez melodię, ale uległy jednocześnie p r z e s t a w i e n i u z odpowiadającymi im centrami melodycznymi i występują p o nich, nie p r z e d n i m i! Działanie tego

[18]) por. J. M i k e t t a, „Mazurki Chopina". Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina. Tom I. Kraków 1949. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Analiza Mazurka B-dur op. 17 nr 1, str. 98—99.

układu jest tu tak silne, że nawet na drugiej i czwartej ćwiartce taktu nie należy konsekwentnie interpretować ruchu fis^2-gis^2 jako figuracji akordowej lub traktować ruchu dis^2-e^2 jako harmonicznego w y c h y l e n i a z kwinty na sekstę akordu, ale uważać te ruchy jako o r n a m e n t a l n e[19]). Harmonicznie jest tu t y l k o: T^{-}-D^7-T^{-}-D-T^{-}.

Powyższa analiza orientuje już co do metod postępowania, przyjętych w tym szkicu; zanim przejdziemy do dalszych obserwacji i wywodów, wydaje się właściwe odpowiedzieć na pytanie, chociażby najogólniej, jak dalece Chopin jest oryginalny w tworzeniu i rozwijaniu tego rodzaju struktur melodycznych. Oczywiście może tu być mowa tylko o kilku luźnych spostrzeżeniach i uwagach bez jakiejkolwiek możliwości wyczerpania odpowiedzi na pytanie, co wykraczało by całkowicie poza granice szkicowego przedstawienia tu pewnych zjawisk w kształtowaniu się melodyki Chopina.

Niewątpliwie występowanie zamiennika i innych resorbowanych przez melodię ozdobników sięga odległych okresów kształtowania się melodyki form polifonicznych, nie tylko melodyki ukształtowań okresowych (np. klasyków wiedeńskich). Znajdziemy je w rozproszeniu już w pierwszych okresach polifonii, także u Bacha, jego poprzedników i bezpośrednich następców. Tylko dla luźnego przykładu wystarczy zacytować takie struktury, jak Adagio z Sonaty nr 1 g-moll na skrzypce solo J. S. Bacha, t. 4—5:



gdzie widzimy wchłonięte przez melodię kolejno Z_2 i $Z^{\smile}_3$, lub temat Preludium XIX z „Das Wohltemperierte Klavier", t. I J. S. Bacha:



[19]) Niezwykle ważne konsekwencje daje ta teoria przy rozważaniu np. niezmiernie kunsztownej struktury melodycznej okresu C Poloneza fis-moll (t. 83—102). Por. J. M i k e t t a, „Polonezy Chopina". Tom II, cit. jak wyżej

Zamiennik $Z_3^{\sim}$, wcielony w strukturę melodyczną tematu, towarzyszy mu we wszystkich jego imitacyjnych przekształceniach, a pod wpływem czynnika harmonicznego sam przekształca się, np. w t. 12, w $Z_1^{\sim}$.

Mówiąc o formach tematycznego snucia u Bacha, podaje Kurth [20]) następujący przykład z Corrente Sonaty nr 4 d-moll na skrzypce solo J. S. Bacha, w którym temat ulega stopniowemu rozłożeniu („allmähliche Zerlegung"):



Widzimy, że czynnikiem rozwoju tej melodii są m. in. zamienniki $Z_3^{\sim}$ i $Z_1^{\frown}$. Bardzo ciekawe i ważne są dla teorii zamiennika uwagi tegoż Kurtha, związane z 3-głosową Inwencją (Symfonią) f-moll: omawiając charakterystyczny główny motyw tego genialnego utworu J. S. Bacha



mówi Kurth, że zawiera on w swym najwyższym dźwięku (as) „napięcie", wynikające z jego czysto melodycznej energii i dążące do dolnej sekundy, ale że wytwarza ono w wielogłosowości zetknięcia

[20]) E. Kurth, „Grundlagen des Linearen Kontrapunkts—Bachs melodische Polyphonie" 3 Auf. Berlin 1922, str. 266: „Eine solche allmähliche Zerlegung des Themas der Corrente... zeigt z. B. folgende gleichförmig fortlaufende, an die Triolenrythmen anknüpfende Bewegung aus der Fortspinnung".

dysonansowe, z których dopiero opada (na których się wyładowuje — „zurückschlägt") [21]).



Zacytować jeszcze można typowe użycie zamiennika, np. w Fudze b-moll z „Das Wohltemperierte Klavier" t. I:



U Bacha pojawiają się także typowe ukośne brzmienia, wynikające ze stosowania zamienników w dwu głosach, wprowadzających w związku z ich typem alteracje, a śladem tego i wytwarzające ukośne brzmienia, które można by nazwać pozornymi. Nazwę taką zastosować tu należy dlatego, że z pojęciem ukośnego brzmienia wiąże się wystąpienie alteracji dźwięku w innym głosie realnym, a więc alterowany dźwięk jest w tym wypadku melodycznym centralnym dźwiękiem, składnikiem podstawowej linii melodycznej, podczas gdy w danym wypadku jest elementem zdobniczym; dlatego to ukośne brzmienie traci na swej ostrości i sile. Tego rodzaju zjawiska występują w melodyce Chopina stale i tworzą

[21]) l. c. str. 385: „Die Symphonie ...zeigt z. B. bei dem charakteristischen Motiv den Gipfelton, der schon aus rein melodischen Energie eine wieder in die tiefere Sekunde zurückdrängende Spannung enthält, so in die Mehrstimmigkeit eingefügt, dass er noch überdies gegen eine Dissonanzreibung trifft, von der er zurückschlägt".

jedną z jej cech charakterystycznych. U Bacha można zacytować np. w tejże Fudze b-moll zwrot następujący:



Interesuje tu fakt, że użycie tego dwugłosowego zamiennika jest zabiegiem, zmierzającym do zawoalowania równoległych kwint, jakie powstawałyby pomiędzy tenorem i sopranem.

I w muzyce wokalnej drugiej połowy XVIII w. spotkamy liczne przykłady stosowania zamiennika, z jednoczesnym występowaniem pozornego brzmienia ukośnego w akompaniamencie. Przykładem niechaj służy wyjątek z arji kompozytora francuskiego P. A. Domé-nique Della Maria (1769—1800):

Ariane. Słowa Ph. de la Madelaine.



Prześliczny zamiennik stwarza wariacyjną odmianę w temacie Fugi h-moll (W. Cl. I), w kodzie:



Tematowe c^2 prowadzi na h^1. Zamienna ta rozwinęła się tu w $Z\tilde{1}$ (c^2-ais^1) do h^1. Sopran przejął temat od altu i ozdobił zamiennikiem to ostatnie, niepełne wystąpienie tematu. Harmonicznie to h^1 staje się składnikiem akordu $(VII^7)D$; zwraca uwagę przerzut fis na Fis w basie (zamienna do Eis!). Wobec przetrzymania cis^1 w tenorze akord ten rozwija się w $(D^{9}_{-5})D$ i wprowadza na D^7 — T^+.

W twórczości Haydna zamiennik występuje dość rzadko. Dadzą się znaleźć przykłady, wykazujące tenże sposób jego wprowadzania i użycia. Podaję tu dwa przykłady, wyjęte z sonat fortepianowych:

Sonata B-dur (wyd. Petersa nr 18) — Moderato.



Spostrzegamy tu w sopranie, w głównej linii melodycznej zamienniki wchłonięte przez melodię.

Sonata G-dur (wyd. Petersa nr 16) — Adagio.



Zamienniki występują tutaj wcielone w figurację głosu środkowego. U Mozarta zamiennik pojawia się częściej niż u Haydna i tworzy ustalający się w dłuższe szeregi rozwojowe czynnik strukturalny melodii. Zauważmy np. w Wariacjach z r. 1784 „Unser

dummer Pöbel meint" cały 4-takt, zbudowany z zamienników, konstruujących przenośne fale akordowe:



W różnych zastosowaniach spostrzegamy zamiennik w Wariacjach Mozarta na temat Menueta „de Mr. Fischer" np. w Var. III t. 17, Var. XVIII t. 20, Var. XI t. 37—38.



Podobne, niekiedy szersze stosowanie zamiennika spotykamy u Beethovena. Staje się on często elementem struktury tematu głównego utworu, jak np. w Allegro Sonaty op. 10 nr 2:



Niekiedy nasila napięcie harmoniczne, jak w Adagio sostenuto Sonaty op. 106:



Także staje się czynnikiem, organizującym ornamentykę w formach, do których zbliża się już ornamentyka Chopina. W Rondzie G-dur op. 51 nr 2, zamiennik $Z_2^{\frown}$ (wzgl. $Z_1^{\frown}$), włączony w ornamentalne wypełnienie seksty d^2-fis^1, towarzyszy wszystkim wystąpieniom tematu, sekwensom głównego jego motywu i przekształceniom:



Por. takty 5—6, 25—30 itd.

Najpospoliciej rozwinął się zamiennik w powyżej zauważonych u klasyków wiedeńskich formach zastosowania u C. M. Webera. Kompozycje jego są przepełnione strukturami melodycznymi, zarówno tworzącymi główną tematykę utworów jak i poboczne, akompaniamentowe i zdobnicze warstwy, z włączonymi w nie typowymi zamiennikami. Jako wzór może tu służyć popularne Perpetuum mobile z Ronda Sonaty fortepianowej C-dur op. 24, gdzie zamienniki „płyną", jako nieodzowny składnik przenośnych fal oktawowych i akordowych:



Temat tworzy tu toczek c^3-g^2, przenośna fala akordowa o 3 fazach w dół g^2-e^2, e^2-c^2, c^2-g^1, których pierwsze dźwięki zdobione są zamiennikami, oraz toczek chromatyczny w górę.

Drugą, typową dla Webera postać dają szeroko rozwinięte fale akordowo-oktawowe (a więc wielofazowe), zdobione zamiennikami:.

Perpetuum mobile, t. 45—49:



Ten najpobieżniejszy przegląd form absorpcji przednutki podwójnej przez linie melodyczne główne, struktury ornamentalne lub akompaniament, zaobserwowany u kompozytorów p r z e d Chopinem, wystarcza dla stwierdzenia, że rozwój tych form melodycznych ograniczał się u nich do najprostszych sposobów wchłaniania elementarnego zjawiska przednutki podwójnej. Dalsze formy r o z w o j o w e zamiennika są niewątpliwie twórczym czynem, wynalazkiem Chopina i do nich w dalszym ciągu rozważań przejdziemy.

4

Pierwszą z form rozwojowych zamiennika jest w strukturach melodycznych Chopina z e s t a w i a n i e zamienników jednego z drugim, zdobienie jednego zamiennika drugim. Jeśli zamiennik, wchłonięty przez melodię, przedstawia element już całkowicie resorbowany przez melodię, ale g e n e t y c z n i e z d o b n i c z y, to zamiennik do zamiennika jest zdobnictwem s u i g e n e r i s, zdobnictwem d r u g i e g o rzędu, piętra, poziomu.

Najpospolitszą formą takiego dwupoziomowego zdobnictwa u Chopina jest struktura, w której w e w n ą t r z p i e r w s z e g o zamiennika znajduje się d r u g i zamiennik. W tym wypadku d r u g i zamiennik jest zamiennikiem do d r u g i e g o s k ł a d n i k a p i e r w s z e g o zamiennika. Ten właśnie drugi składnik prowadzi dopiero na dźwięk z d o b i o n y.

Rozważmy teoretycznie strukturę $Z_{\widehat{3}}$ do Z_2 lub $Z_{\widehat{2}}$ do $Z_{\widehat{1}}$ dla pewnego dźwięku. Dla dźwięku np. f^1 będzie to:



Podaliśmy tu dwa d o w o l n i e wybrane przykłady; może ich być znacznie więcej. Np. $Z_{\widehat{1}}$ do $Z_{\widehat{1}}$ daje układ: c^1-f^1-as^1-ges^1-f^1 itd.

Zauważmy, że tego rodzaju układy, jako zdobnicze, są zasadniczo n i e z a l e ż n e od w y z n a c z n i k a funkcji, jakim dźwięk f^1 może być harmonizowany. Oczywiście, że w y b ó r wyznacznika zależy od układu harmonicznego całej jednostki okresowej, w której dany dźwięk, jako składnik melodii, zajmuje określone miejsce i spełnia wyznaczoną melodycznie rolę.

Przykłady stosowania takiego z ł o ż o n e g o zamiennika, znajdujemy w strukturach melodycznych środkowej części Scherza b-mol op. 31.

Po raz pierwszy pojawia się ten zamiennik w t. 310 utworu w alcie:



Właściwym składnikiem akordu cis$^{\frown}$ jest tu w tym głosie tylko drugie gis^1, ostatni dźwięk trioli; $fisis^1$-a^1 jest to $Z_{\widehat{1}}$ do gis^1, zaś gis^1-h^1 jest Z_2 do a^1 [22]).

22) Znakować zamienniki złożone należy: $Z_{x\widehat{-y}}$, $Z_{x\widetilde{-y}}$, $Z_{\widehat{x-y}}$ i $Z_{\widetilde{x-y}}$ Na przykład $Z_{\widehat{2-1}}$ do c^1 znaczy układ: des^1-ais^1-cis^1-h-c^4. Że takie ornamentalne układy, pomimo ich pozornej sztuczności, występują r e a l n i e u Chopina, niechaj dowodzi następujący przykład z Bolera op. 19, t. 86—87:



Zauważymy także, że w całej tej fioriturze składnikami akordu e^{7-9} są tylko gis^1, h^1, d^2 i f^2, reszta to element zdobniczy.

W t. 312 i 314 tenże $Z_{2-1}^{\frown}$ zdobi dźwięk gis¹; w t. 316 przenosi się na cis²:



W t. 318 i nast. zamiennik złożony powtarza się, choć cis² uzyskuje inne harmoniczne znaczenie, już jako kwinta akordu fis⁻.

Nową formę zamiennika złożonego spotykamy dopiero w t. 332:



Mamy tu $Z_{4-2}^{\frown}$ do h¹; jest ono prymą akordu h⁺.

Elementem więc strukturalnym melodyki całego 24-taktowego okresu Scherza (t. 310—333) jest zamiennik złożony, a w swym charakterystycznym wyrazie wybija się ponad właściwą melodię, złożoną z opadających toczków sopranu: gis²-fis²-e² i e²-dis²-cis² w cis-moll lub cis³-h²-a² i a²-gis²-fis² w f-moll. Dalszy okres Scherza (t. 492—515) przynosi stale $Z_{2-1}^{\frown}$ do prymy lub kwinty użytych wyznaczników funkcyjnych oraz $Z_{4-2}^{\frown}$ do tercji (t. 506, akord c⁻), wreszcie ostatni 40-taktowy okres Tria (t. 544—583) zawiera od t. 552 tylko $Z_{2-1}^{\frown}$ do prymy i kwinty akordu f⁺, wypełniającego pedałową dominantową nutę przed repryzą. Tylko w t. 548 pojawia się do kwinty akordu es⁻ postać $Z_{3-2}^{\frown}$. Melodyczne działanie tego zamiennika złożonego jest tu, jako niewątpliwie głównego czynnika organizującego zjawisko melodyczne, decydujące, a wzmocnienie go od t. 552 podwojeniem oktawowym, poparte efektownym dynamicznym opadem od ff do pp, z którym współdziała swą gromadzoną jakby w przyczajeniu się energią „powrotu" pedałowa nuta dominantowa, wytwarzają w całości to osobliwe piękno, jakim tchnie ta jedna z najwspanialszych chopinowskich repryz i jej przygotowanie[23]). Zanim przejdziemy do dalszych form resorpcji zamiennika w melodii, zauważyć należy, że już z powyżej omawianych Chopin tworzy niekiedy przedziwne „cacka" swej ornamentalnej melodii, jakim jest np. prześliczny wzlot ostatniej melodycznej struktury Nokturnu c-moll op. 48, nr 1 (t. 75—77):



Jest tu forma mieszana, a składają się na nią zwykła przednutka, zwykłe zamienniki, ale i zamiennik złożony. Obraz analityczny jest taki:



[23]) Pierwszy zamiennik złożony spotykamy u Chopina w Introdukcji do op. 2 Wariacji „La ci darem la mano" z r. 1827 w t. 10 w zdobniczej sekstoli:



Widzimy tu rozpięty pomiędzy głównymi składnikami melodii zamiennik, złożony z $Z_{2}^{\frown}$ w $Z_{4}^{\frown}$ oraz toczek przejściowy f²-es²-d²; t. 20 tejże Introdukcji daje nam formę odwrotną $Z_{4}^{\frown}$ w $Z_{2}^{\frown}$, przy tym dwugłosowo (w dolnym głosie występuje $Z_{3}^{\frown}$ w $Z_{2}^{\frown}$). Należy zwrócić uwagę i na to, że pierwsza tercja d²-f² jest zamienną do akordowej tercji c²-es² (wobec harmonizowania przez c⁻), a więc mamy tu zjawisko włączenia zamiennika złożonego pomiędzy zamienną i składniki akordu.



Z chopinowskiego motywu w c-moll (1 . . . 5—8—9—10) rozwija się 2-fazowa fala przenośna oktawowa; ostatnie es^3 zostaje 2-oktawowym przerzutem zniżone do es^1 i wcielone do końcowego akordu. W pierwszej fazie fali kwintę g^1 zdobi $Z\widehat{\ }_1$, prymę c^2 — $Z\widehat{\ }_2$. Początek drugiej fazy przynosi $Z\widehat{\ }_{2-1}$, ale składnik $Z\widehat{\ }_2$ (b^2) przyjmuje kształt zwykłej przednutki. Nie zmienia to jego właściwej roli, jako składnika wewnętrznego zamiennika, a w przebiegu spokojnego szesnastkowego układu rytmicznego wprowadza jedynie urozmaicenie (zamiast możliwej tu także do zastosowania kwintoli).

Nie zawsze jednak włącza się jeden zamiennik w drugi w ten sposób, że ozdabia drugi jego składnik. Niekiedy staje się rzeczywiście zamiennikiem p r z e d zamiennikiem i zdobi p i e r w s z y jego składnik. Rozważmy np. t. 9 Nokturnu H-dur op. 9 nr 3.

W pisowni zwykle stosowanej notowany jest następująco:

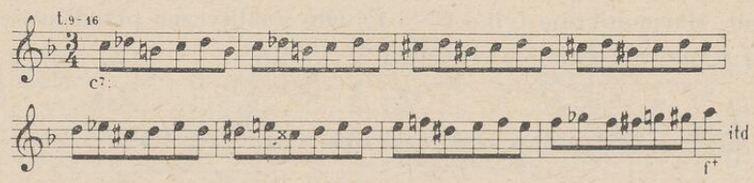


Podkład harmoniczny tworzą tu akordy h^+ i $h^{-}_{5>}$; składnikami tych akordów są niewątpliwie dźwięki dis^2 i d^2. Ale które? Pierwsze czy ostatnie w każdej zdobniczej kwintoli? Ponieważ kwalifikujemy niewątpliwie od razu te kwintole jako zdobnicze, a wiemy, że w przeważającej liczbie przypadków zdobnictwo (ścisłe lub wchłonięte) p o p r z e d z a ozdabiane centra melodyczne, przeto postąpimy słusznie, jeśli za centra melodyczne główne uznamy tu nie p i e r w s z e, ale o s t a t n i e dis^2 (wzgl. d^2) w każdej kwintoli. I w podanej wyżej pisowni tego taktu zauważymy bez trudu, że w pierwszej kwintoli mamy na początku jej $Z\widehat{\ }_1$ (dis^2-f^2) do e^2, ale to e^2 nie jest dźwiękiem akordowym, musi być więc nadal elementem zdobniczym. Jako taki, jest ono składnikiem nowego zamiennika, w tym wypadku $Z\breve{\ }_1$ (e^2-$cisis^2$) do dis^2. Nareszcie składnik akordowy! Jeśli zastosujemy tę samą interpretację zjawiska do drugiej kwintoli, to spostrzeżemy, że tylko błędna pisownia zaciemnia

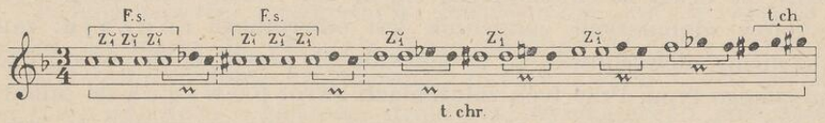
właściwy obraz struktury ozdobników. Jeśli skorygujemy pisownię, to otrzymamy taki analityczny obraz całości:



W znakowaniu wyrażać będziemy ten typ zestawiania zamienników w następujący sposób: $Z\widehat{\ }_{x,\breve{y}}$ lub $Z\widehat{\ }_{x,\breve{y}}$. W danym wypadku zapiszemy więc wystąpienie tych zamienników jako: $Z\breve{\ }_{1,1}\widehat{\ }$, w obu kwintolach jednakowo. Bliskie omówionym powyżej postaciom zamienników złożonych są wypadki, gdy zamiennik dowolnego typu poprzedza nie zamiennik lub wkracza nie w zamiennik, ale w inny ozdobnik resorbowany, np. mordent. Takie właśnie zjawisko daje nam pod rozwagę wstępny 8-takt Walca F-dur op. 33 nr 3. Mamy tu s t o j ą c e, 3-fazowe f a l e zamienników, typu $Z\breve{\ }_1$, poprzedzające mordenty. Mordenty te zdobią k a ż d y składnik chromatyzowanego toczka od c^2 do gis^2, dźwięku prowadzącego na a^2, jako pierwszego dźwięku głównego motywu okresu A tego Walca.



Analityczny obraz całego przebiegu melodii będzie więc taki:



Świetność nadaje tej gradacji nie tylko sama jej struktura melodyczna, ale i p r z y s p i e s z a n i e faz pochodu całości wzdłuż chromatyzowanego toczka. Można je wyrazić stosunkiem ciągłym: 4 : 4 : 2 : 2 : 2 : 1 : 1/3. Metryczna forma jest taka: mamy tu oczywiście 16 razy 3/8, n i e 8 razy 3/4!

Inny znowu rodzaj użycia zamiennika przynosi nam t. 151 i nast. tegoż Walca. By występujące tam zjawiska analitycznie wyrazić, musimy podać jeszcze jedno określenie nowego typu rozwojowej formy zamiennika.

Zamiennikiem złączonym nazwiemy zamiennik powstały z dwu zamienników w ten sposób, że drugi składnik pierwszego zamiennika dowolnego typu jest jednocześnie pierwszym składnikiem zamiennika tegoż rodzaju, ale odwróconego. Będzie to np. dla dźwięku c^1 układ des^1-h-des^1; des^1-h to $Z_1^{\smile}$, zaś h-des^1 to $Z_1^{\frown}$. Powróćmy teraz do wskazanych taktów Walca, których tekst nutowy jest następujący:



i rozpatrzmy przebieg zachodzących tu zjawisk ornamentalnych. Po akordowych składnikach f^1 i a^1 mamy zamiennik złączony $Z_1^{\frown\smile}$ (as^1-fis^1-as^1) do g^1; to g^1 jest dźwiękiem przejściowym pomiędzy akordowymi a^1 i f^1. Następujące g^1 to wychylenie mordentu górnego z f^1; ozdobione zostało $Z_1^{\smile}$, wreszcie fis^1 to przejściowy dźwięk chromatyczny do g^1. Jednocześnie w basie przesuwa się $Z_2^{\frown}$ do c (H-d). Harmonicznie tylko f^+ i f^{9}! Oto analityczne przedstawienie wyżej wypowiedzianej interpretacji:



W podanym powyżej określeniu zamiennika zmiennego, mówiliśmy, że drugi ze składających się na ten rodzaj zamiennikowych zwrotów zdobniczych zamiennik jest odwrotnego rodzaju; zauważyliśmy niewątpliwie, że w omówionych przykładach jest on i tego samego typu. Przy tych założeniach zwrot powraca do punktu wyjścia. Ale możliwe są do pomyślenia i takie przypadki, że drugi zamiennik jest innego typu. Wtedy zwrot zamiennikowy nie powróci do punktu wyjścia, lecz utworzy się niezmiernie ciekawy układ. Okazuje się, że i taki zwrot stał się czynnikiem organizującym melodykę Chopina. Weźmy pod uwagę układ $Z_{4,3}^{\smile\frown}$ (nie $Z_4^{\smile\frown}$!) dla dźwięku np. e^1. Powstanie zwrot fis^1-d^1-f^1-e^1. Struktura jego wskazuje, że górna zamienna pojawia się tu w obu postaciach, dolna tylko w jednej. Wytwarza się dzięki temu nasilenie ciążenia do dźwięku ozdabianego z góry, przy luźniejszym działaniu jednej tylko zamiennej dolnej. Można więc z góry przewidywać, że tego rodzaju

zwroty pojawić się muszą w tych wypadkach, w których ta pierwsza górna zamienna przedstawia w danym kompleksie melodyczno-harmonicznym wyjątkowo silne napięcie i przejście z niej na dźwięk zdobiony jest sprzeczne z innymi siłami, kierującymi jej ruchem, a więc wymagające złagodzenia. Jeśli podany przykład zlokalizujemy w C-dur, zrozumiemy łatwo, że to fis^1 (lidyjska kwarta!), wyraz ciążenia ku g^1, z wielkim trudem może być poprowadzone nawet jako element wtóry, zdobniczy na e^1, domaga się więc przejścia przez f^1 (ale nie bezpośrednio, lecz raczej za cenę skoku na d^1 i odwrócenie ruchu ku najbliższej zamiennej do e^1, a więc f^1). Rozpatrzmy to na przykładzie realnej struktury chopinowskiej. W Mazurku C-dur op. 56 nr 2 spotykamy tę właśnie strukturę; większość chopinologów traktuje ją jako zwrot lidyjski, a więc uważa fis^1 jako jeden z 7 składowych, równouprawnionych dźwięków gamy lidyjskiej c-d-e-fis-g-a-h-c. To równouprawnienie rozumiane jest tak, że w tym wypadku każdy z tych dźwięków może być składnikiem wyznacznika funkcji; śladem tego i harmonizacja tego 4-taktu pojmowana jest zwyczajowo jako T—(D^7)D—D^7—T. Przypomnijmy tu tekst nutowy:



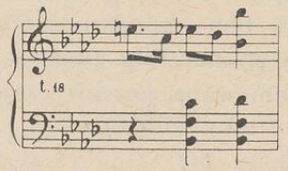
Podana powyżej interpretacja harmoniczna jest w zasadzie słuszna, ale mamy tu właściwie dwie oddalone od siebie warstwy melodyczne: dolną reprezentuje tylko kwinta C—G, górna jest dwugłosem o ciekawej strukturze, wynikającej z materiału melodycznego motywu chopinowskiego. Oto jej obraz analityczny:



W dolnym głosie jest to toniczny motyw chopinowski w C-dur z wycinkiem tercji pomiędzy 4 i 6 składnikiem (g-a-h-c^1-e^1, bez

d^1!), w górnym subdominantowy z wycinkiem dwu tercji (1—3 i 3—5), czyli c^1-e^1-g^1-a^1 (to a^1 motywu zdobi i podkreśla mordent). Ze skrzyżowania tych wycinków powstaje typowy zasięg nony g-a^1, a wskazane zamienniki i przerzut wytwarzają ostateczny kształt motywu. Ze spotkań różnych składników snutych motywów jednocześnie wynikają dwugłosy, które niekoniecznie muszą być interpretowane harmonicznie (tak jak to się dzieje we wzorze ludowym, którego ten Mazurek, jak i każdy inny mazurek Chopina, jest odbiciem).

Podkreślić także należy, że elementy zdobnicze, podane w obrazie analitycznym, występują tylko w głosie górnym, dolny zaś reprezentuje jedynie uzupełnienie tego ludowego duetu na tle basetlowej kwinty. Jeszcze ciekawszą formę zamiennika zmiennego znajdziemy w Mazurku As-dur op. 17 nr 3 (t. 18, 20, 21, 22):



Pierwszy składnik zamiennika dolnego (e^2) tworzy z dźwiękiem zdobionym (des^2) sekundę zwiększoną i wymienia się na $Z\widehat{_2}$. Znakować go więc należy $\breve{Z}\,\breve{3}\widehat{<_{,2}}$ [24]).



W zamiennikach zmiennych interpretujemy powstającą tutaj triolę zdobniczą w ten sposób, że uznajemy drugi dźwięk pierwszego zamiennika za pierwszy drugiego. Takie łączenie nazwać można obrazowo łańcuchowym [25]). Jeżeli ten sposób łączenia

[24]) W pracy „Mazurki Chopina", t. I. Analiz, str. 111, nazwałem tenże zwrot zamiennikiem podwójnym. Użyte tutaj określenie precyzuje jeszcze dokładniej daną formę zamiennika. Zamiast wyliczonych tam sekund wielkiej i małej, jako cechy zamiennika podwójnego w ogóle, mamy tu sekundy zwiększoną i wielką. Określenie „zmienny" mówi o następstwie po sobie dwu rodzajów zamiennika, nie typów.

[25]) Uzasadnić można wybór tego przymiotnika tym, że w łańcuchu występuje zachodzenie jednego z jego ogniw na drugie, a więc powstają odcinki prostej, wspólne dla następujących po sobie bezpośrednio ogniw.

większej ilości zamienników powtarza się, powstają układy, które nazwać możemy szeregami lub łańcuchami. W melodyce Chopina odgrywają one zarówno w strukturze głównej linii melodycznej jak i fioritur, nierzadko i akompaniamentu znaczną rolę, należy więc przyjrzeć się nieco bliżej prawom ich rozwoju i warunkom powstawania.

„Chromatyczne" szeregi „małych sekund" — to właśnie jedna z postaci takich łańcuchowych szeregów zamiennikowych. Jeżeli ponumerujemy kolejno 12 dźwięków temperowanej skali muzycznej (tymczasem nie zwracając uwagi na ich pisownię!), to możemy wyodrębnić tu tylko dwa różne szeregi:

1) 1—3, 2—4, 3—5, 4—6 itd.
2) 2—1, 3—2, 4—3, 5—4 itd.

Zauważymy od razu, że różnica pomiędzy nimi polega tylko na pierwszym dźwięku.

Następstwo 1—3—2 możemy traktować jako $Z\widehat{_1}$ do 2, następstwo 2—4—3 jako $Z\widehat{_1}$ do 3! itd. Mamy więc tu realnie łańcuch zamienników $Z\widehat{_1}$, w którym każdy kolejno zdobiony tym zamiennikiem dźwięk skali temperowanej jest jednocześnie pierwszym dźwiękiem zamiennika do dźwięku bezpośrednio po nim następującego. Z teorii zamiennika wynika, że jest on zawsze tercją, nigdy sekundą, gdy więc zastosujemy przyjętą pisownię chromatyzowanej skali, spotkamy się z następującymi trudnościami. Zrealizujmy w pisowni pierwszy szereg z powyżej ustalonych od c. Napisać musimy c-eses-des, dalej des-feses-eses, eses —?!, szereg się przerywa brak w pisowni geses!

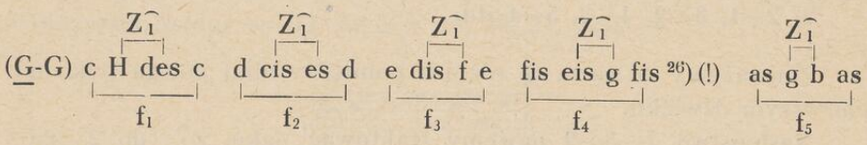
Możemy jednak postąpić inaczej. Zgrupujmy po dwa zamienniki w jedną całość i rozpocznijmy pisać drugi z podanych szeregów. Otrzymamy (skoro piszemy teraz od c, jako drugiego dźwięku skali temperowanej, to pierwszym będzie H!):

$$\overset{Z\widehat{_1}}{\underset{f_1}{c\ H\ des\ c}}\quad \overset{Z\widehat{_1}}{\underset{f_2}{d\ cis\ es\ d}}\quad \overset{Z\widehat{_1}}{\underset{f_3}{e\ dis\ f\ e}}\quad \overset{Z\widehat{_1}}{\underset{f_4}{fis\ eis\ g\ fis(!)}}$$

(enh. zmiana gis na as) $\overset{Z\widehat{_1}}{\underset{f_5}{as\ g\ bb\ as}}\quad \overset{Z\widehat{_1}}{\underset{f_6}{b\ a\ ces^1\ b}}\,\|\,c^1$ itd.

Spostrzegamy, że fazy szeregu przebiegają według składników gamy całotonowej, że bez enharmonicznej zmiany w pisowni szereg nie doprowadziłby w ogóle nigdy do górnej oktawy dźwięku początkowego (z c^x prowadzi do his^x, nie do c^{x+1}), wreszcie, że praktycznie istnieją tylko dwa takie szeregi, r ó ż n e, gdyż pierwsza faza trzeciego będzie już drugą fazą pierwszego. Rozpatrzmy teraz konkretny przykład zastosowania tego szeregu u Chopina. Tworzą go np. t. 17—18 Etiudy c-moll op. 10 nr 12. Chopin przerywa szereg na fazie 4-tej i w niezmiernie ciekawy sposób powraca do r ó w n o w a g i następstwa D^6_4 — D, zakłóconej przez wystąpienie tego szeregu. Zmienia bowiem Z_1 na Z_3 w chwili wprowadzenia enharmonicznej zmiany w pisowni.

Układ szeregu jest taki:



(od g do G gama harmoniczna w dół) G—F—D motyw harmoniczny do C [27]).

Zgodnie z prawem rozwoju tego szeregu f_5 powinna być gis fisis a gis; oddaliło by to przebieg melodyczny od przebiegu harmonicznego D^6_4 —D. Chopin przekształca więc tę fazę przez wprowadzenie Z_3, a pisownia zmienia gis na as. Możemy więc całą st ukturę na początku t. 18 traktować jako ornamentalne opisanie g (fis-as to Z_1 do g), a więc uznać g za składnik głównej melodii.

Po wyeliminowaniu całego zdobnictwa otrzymamy taki układ melodii podstawowej:

$$Z_1$$
$$(C)-G-c-d-e-(fis-gis)-g!$$

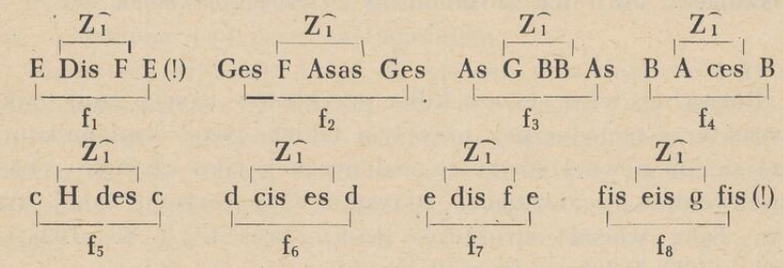
Jest to motyw chopinowski rozszerzony do duodecymy! I na jego przebiegu dwupoziomowa ornamentyka [28]).

[26]) tak należy poprawić pisownię tej fazy; u Kindwortha i w innych wydaniach nieprawidłowo ges-f.

[27]) dla jasności obrazu dodaje, że drugie as t. 18 należy jeszcze traktować, jako element zdobniczy, od g bowiem schodzi dopiero gama harmoniczna do G, z którym wiąże się łańcuchowo harmoniczny motyw D^7, prowadzący do C. Oktawy es w górnym głosie, to zamienna seksta do kwinty dominanty.

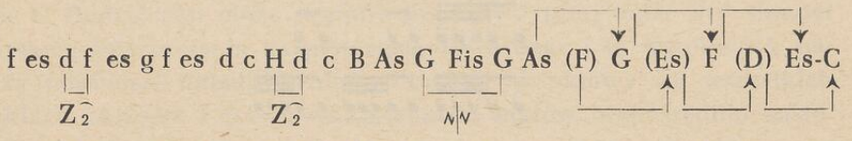
[28]) B r o n a r s k i („Harmonika Chopina", 75 i 410) zwraca tylko uwagę na formę użytej tu skali harmonicznej i stwierdza, że dźwięk b jest uboczny, a h—akordowy.

Jeszcze wspanialej rozwinął się tenże szereg w t. 73—76 tejże Etiudy. Szereg wychodzi z E, a chcąc zdobyć większą „perspektywę" dla wytworzenia większej ilości faz, już w drugiej fazie wprowadza enharmoniczną zmianę:



as g b as — g.

Opad gamy, tym razem melodycznej (w t. 76 D^7 już „przebrzmiewa" i zetknięcie b z h nie jest tak bezpośrednie), przerywają zamienniki, zdobi je mordent dolny i uzupełniają zamienne. Powstaje linia opadu zmienna i fantastyczna:



Ostatnie Es to „cień" chopinowskiego akordu. Słyszymy je wszakże na tle „ideowo" brzmiącego akordu D^7.

Zastanawia początkowe E szeregu. Jest ono w jawnej sprzeczności harmonicznej z długo, przez dwa takty (73 i 74) brzmiącym es^1 altu. Dlaczego Chopin rozpoczął snuć ten szereg od E, zamiast wyprowadzić go z Es? Skąd ten niespotykany nigdy fakt jednoczesnego wprowadzenia D^6_4 i $D^{6>}_4$? Otóż, jak to wykazaliśmy powyżej, istnieją d w a tylko r ó ż n e szeregi o tej samej strukturze. Szereg z Es (bez względu na pisownię!) minąłby zamiennik fis-as (gis?), umożliwiający dogodne przejście w opad harmonicznej gamy c-moll! Prócz stwierdzenia tego f a k t u, można także przypuszczać, że Chopin „zapowiada" już w tym szeregu pojawienie się kadencji w dur. Wprawdzie wprowadzona plagalnie tonika dur w t. 79 przekształca się zaraz w $(D^{9>})S$, ale końcowa kadencja $S\text{-}S^{-}\text{-}T$ jest już tutaj „szkicowana". Wiemy, że osobliwością przebiegów harmonicznych planów Chopina jest konstruowanie ich na „daleką metę". Tą „metą" wydaje się w tej kodzie utworu właśnie dur-tonika, a „pomruk" tego harmonicznego spotkania się dwu tak silnie, tak

krańcowo odmiennych wyznaczników D, jak D_4^6 i $D_4^{6>}$, działa tu przepięknie! Niesie w sobie nowy wyraz tragizmu, którym cały ten utwór jest przepojony, wyrażony nie tylko przez nasilenia dynamiczne, wszystkie struktury melodyczne i omówione szeregi „chromatyzujące", ale i ten harmoniczny „cierpki przysmak"!

7

Rozważmy teraz jeszcze kilka przykładów użycia zamienników w strukturze melodycznej, przy tym takich, gdzie zamiennik przyłącza się do pewnej struktury melodycznej, jako czynnik stały, konsekwentnie organizujący wszystkie fazy rozwoju danej struktury. Taką właśnie strukturę mają okres C^1 (t. 83—102) i C^2 (t. 111—126) Poloneza fis-moll op. 44.

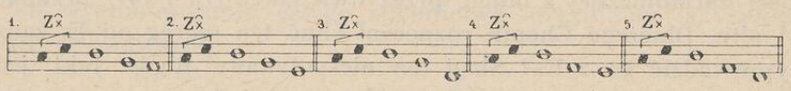
Okresy te mają za podstawę:

1) trzy różne układy rytmiczne:



(tylko w zakończeniu okresu C^2 w t. 125—126)

2) charakterystyczny motyw cząstkowy, przedstawiający jedną z następujących 5 struktur:



Za podstawową strukturę można tu uznać strukturę 2, a pozostałe traktować jako formy rozwojowe. Istotnie, podane poniżej zestawienie ilości wystąpień każdej z tych form dowodzi słuszności tego stanowiska.

Struktura	1	występuje w	4	taktach	(91, 100, 115, 124)
,,	2	,,	20	,,	(83—87, 93, 94, 96, 97, 99, 101—102, 111, 117, 118, 120, 121, 123, 125, 126)
,,	3	,,	9	,,	(88—90, 92, 95, 112—114, 116)
,,	4	,,	2	,,	(98 i 122)
,,	5	,,	1	,,	(119)

Rzut oka na każdą z tych struktur oraz na zestawienie ilości ich wystąpień poucza, że harmoniczna interpretacja nie nastręczy trudności dla struktur 2, 3, 5. Będą to na pewno trójdźwięki! A pierwsze (w danym układzie) dźwięki będą to: kwinta (w strukturze 2), tercja (w 3), pryma (w 5) akordu majorowego lub minorowego, ozdobione jakimś zamiennikiem.

Natomiast struktury 1 i 4, w których pojawiają się sekundy, budzą zaciekawienie co do ich harmonicznego „oblicza".

Rozważmy strukturę 1. Lokalizuje się ona jako: c^1-e^1-d^1-h-a (wzgl. o oktawę wyżej). Konsekwencja struktury zwrotu nasuwa konieczność traktowania c^1-e^1 jako zamiennika, a więc d^1, h, a są to dźwięki akordowe. W taktach 91 i 115 powtórzenia tego zwrotu poprzedzają oktawy podwójne, a zakończają pojedyncze oktawy d. Harmoniczna interpretacja jest więc prosta: jest to S_{-3}^{-6} (bez tercji, w drugim przewrocie) w A (a). Natomiast w t. 100 i 124, gdzie zwrot się nie powtarza, poprzedza go podwójna kwinta d-a, następują po nim pojedyncze oktawy d-a, ale... i oktawa e! Budzić ona może wątpliwość, czy i tutaj może być słuszna ta sama interpretacja harmoniczna. By usunąć i tę wątpliwość, należy porównać układy każdej ostatniej oktawy we wszystkich taktach okresów z pierwszą oktawą taktów bezpośrednio następujących. Zauważymy wtedy, że te ostatnie w taktach oktawy są:

1) kwintami do prym akordów następnego taktu (np. t. 83-86, e do a lub w t. 94—95, c do f!), przy czym rzeczywiście pojawiają się akordy, na tej prymie oparte,

2) dźwiękami akordowymi (np. t. 88, 89 itd.),

3) kwintami do prym akordu, ale zamiast oczekiwanego akordu pojawia się inny, w którym ta oczekiwana pryma jest innym jego składnikiem (np. w t. 87 e jest kwintą do a, ale a jest w t. 88 nie prymą, ale także kwintą S^-) [29]).

W omawianych strukturach t. 100 i 124 zachodzi pierwszy wypadek: e jest kwintą, wyprzedzającą pojawienie się akordu a^-.

Większą trudność nastręczają takty 98 i 122. Pisownia gromadzi w tych taktach es i dis. Które z tych enharmonicznych oznaczeń tego samego dźwięku jest poprawne, które błędne?

---

[29]) Szczegółowe przedstawienie konstrukcji i struktur tych okresów znajduje się w pracy J. Miketty „Polonezy Chopina" (Tom II „Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina").

Rozważmy przebieg harmoniczny od t. 95. Mamy: w t. 95—f^+ t. 96—d^- zmienione na b^+, t. 97—f^7; oczekujemy rozwiązania tej wtrąconej dominanty septymowej do b^+ (zamiennik $Z\widehat{\ }_2$ do es nie budzi żadnej wątpliwości). Ale to rozwiązanie nie następuje; po akordzie f^7 następuje niewątpliwie $S^{-6}_{1<}$ (w a-moll) z tercją w basie. W jaki sposób nastąpiło to przekształcenie? Oto kwinta c ulega alteracji na ces, następuje częściowa enharmoniczna przemiana (ces-es na h-dis). Zamiennik $Z\widehat{\ }_2$ do septymy es akordu f^7 jest tu już zamiennikiem do alterowanej prymy akordu $d^{-6}_{1<}$. Prawdopodobnie Chopin zawahał się (a także kopiści i wydawcy Poloneza?), by t a k napisać t. 98 i 122:



Ale taka pisownia przywróciłaby tu logikę przebiegu harmonicznego i ułatwiała jego interpretację!

Oto przebieg harmoniczny obu okresów z wykazaniem zamienników:

Okres c^1 (t. 83—102)

	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_4$	$Z\widehat{\ }_2$
A:	T_{83}	. . 84	. . 85	. . 86	. . 87	S^{-}_{5} 88	$S^{3<}_{5\ 1<}$ 89	S^{-}_{5} 90	$S^{-6}_{5\ -3-}$ 91	S^{-}_{5-1} 92
	$Z\widehat{\ }_3$	$Z\widehat{\ }_3$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_3$	$Z\widehat{\ }_4$	$Z\widehat{\ }_3$	$Z\widehat{\ }_3$
a:	T^{-}_{93}	T^{-}_{94}	T_{VI} 95	. . S^{n} 96	$(D^7)S^{n}$ 97	$S^{-6}_{3>\ 1<}$ 98	$D^{6>}_{4}$ 99	S^{-6} 100	T^{-} 101	. . 102 ‖

Okres c^2 (t. 111—126)

	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_3$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_3$	$Z\widehat{\ }_3$		
A:	T_{111}	S^{-}_{5} 112	$S^{3<}_{5\ 1<}$ 113	S^{-}_{5} 114	$S^{-6}_{5\ -3-}$ 115	S^{-}_{5} 116	T^{-} 117	. . 118		
	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_2$	$Z\widehat{\ }_3$	$Z\widehat{\ }_4$	$Z\widehat{\ }_3$	$Z\widehat{\ }_3$		
a:	T_{VI} 119	S^{n} 120	(D^7) S^{n} 121	$S^{6}_{1<\ 3>}$ 122	$D^{6>}_{4}$ 123	S^{-6} 124	T^{-} 125	. . 126 ‖		

Podstawową formą konstrukcji jest tu 16-takt; okres C^1 jest z niewielką tylko zmianą równy okresowi C^2 (rozszerzonemu o wstępny 4-takt, mający formę fali stojącej). W przebiegu harmonicznym zauważamy osobliwość, polegającą na u n i k a n i u dominanty (prócz przejściowej, utkwionej pomiędzy wyznacznikami subdominanty, formy $D^{6>}_{4}$ w t. 99 i 123). Nawet wtrącona dominanta w t. 97 i 121 ulega p r z e k s z t a ł c e n i u, jak to widzieliśmy powyżej!

W zboczeniu na $T_{\overline{VI}}$ także nie pojawia się dominanta. Harmonika tych okresów polega na wychyleniach subdominantowych, a ich napięciom towarzyszy stale zamiennik, dodający prześlicznej „ostrości" temu arcydziełu „tętniących" wspaniałym rytmem życia strof polonezowej opowieści.

Spostrzegamy genialną jednolitość koncepcji tego „wżartego" w ruch melodii zamiennika, widzimy, że jest on jednym z głównych czynników, organizujących b r z m i e n i e tego dźwiękowego o d b i c i a rycerskiej kawalkady!

Dla ścisłości trzeba zwrócić uwagę na użycie w s z y s t k i c h t r z e c h typów zamiennika górnego,[1] z wyjątkiem $Z\widehat{\ }_1$! Na 36 użytych zamienników, $Z\widehat{\ }_2$ występuje 22 razy, $Z\widehat{\ }_3$—10, $Z\widehat{\ }_4$—4. Dalej $Z\widehat{\ }_2$ zdobi 2 razy septymę, 4 razy tercję wielką, 6 razy tercję małą, 10 razy kwintę akordu, $Z\widehat{\ }_3$ z a w s z e kwintę (10 razy), a $Z\widehat{\ }_4$ zawsze prymę (4 razy) trójdźwięku.

Zamiennikowe układy w p r o w a d z a j ą niekiedy w rozwoju utworu g ł ó w n y motyw okresu ś r o d k o w e g o. Tak np. w Impromptu Ges op. 51 struktura w e j ś c i o w e g o jednogłosowego 2-taktu zawiera z a m i e n n i k, chociaż rozwój swój zawdzięcza o b i e g n i k o w i górnemu i p r z e r z u t o w i; ale zamiennik ten w szczególny sposób r o z d z i e l a się pomiędzy k o ń c ó w k i każdej z jednotaktowych f a z tego wstępu; $Z\breve{\ }_3$ do B podzielony jest pomiędzy końcówki faz (dźwięki: c t. 1 i A. t. 2!)



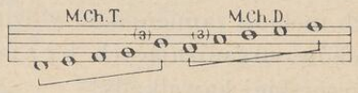
Materiałem melodycznym jest tu M. Ch. T. w formie wycinka 5—10, w górę i opadu 10—5 (rozszerzenie z des przez Ces do B; D^6_4, D^7!).

Wprowadzenie okresu B zawiera już pełny przebieg wcielania zamiennika w melodię, w danym wypadku w zwykłą falę akordową:



Rozwój melodyki okresu A tego utworu opiera się na M. Ch., ornamentalnie zdobionym. Genezą jego jest skrzyżowanie M. Ch. T. z M. Ch. D.[30]). Jak wiemy, z tego skrzyżowania wynikać może zasięg 9 lub 10. Tu mamy 10. Oba motywy wytwarzają całość melodyczną, jako niepełne z odwrotnie symetrycznymi wycinkami tercji:

M. Ch. T.: 5 6 7 8 . 10
M. Ch. D.: 5 . 7 8 9 10



Analityczny obraz taki:



Dowód, że c i es są tu elementem zdobniczym, zamiennikowym, mamy w t. 11 utworu, gdzie pojawia się motyw dwugłosowo. Powstają zamienniki: w alcie a^1-ces^2, w sopranie c^2-es^2. Ukośne brzmienie ces^2-c^2 jest charakterystyczną cechą dwugłosowych układów zamiennikowych.

8

Podana powyżej bardziej szczegółowa analiza roli zamiennika w strukturze melodycznej u Chopina nie wyczerpuje jeszcze wszystkich rozwojowych form zamiennika. Dla ilustracji formy zamiennika rozszerzonego, do której teraz przechodzimy, przypatrzmy się bliżej strukturze melodii utworu, całkowicie „przesiąkniętej" zamiennikami, Preludium fis-moll[31]).

[30]) Por. szkic o motywie chopinowskim. W ogóle lektura jednego z publikowanych tu szkiców uzupełnia rozważania, zawarte w drugim.

[31]) Wójcikówna poddała „arabeski" tego Preludium dokładnej analizie w swej „Melodyce Chopina" (por. str. 99—100), ale nie podjęła sprawy zamiennika i nie sprecyzowała wobec tego właściwej formy struktury melodycznej tego utworu.

Struktura „fioritury", towarzyszącej stale głównej melodii utworu i oplatającej się wokół niej, polega między innymi na wprowadzeniu zamiennika górnego do drugiego składnika fali opisującej wyznaczniki funkcyjne. Układ jest 8-dźwiękowy. Pierwszy i siódmy dźwięk są składnikami melodii głównej, drugi i ósmy przerzutami tych składników do oktawy górnej. Istotnym więc, po usunięciu tych elementów wtórnych, jest następujący obraz analityczny wzoru całej struktury:



Ale struktura ta w swej pierwotnej postaci utrzymuje się tylko w pewnych odcinkach Preludium, w innych ulega niezmiernie ciekawym przemianom. W tej pierwotnej postaci spotykamy ją pod koniec utworu, w taktach 27—32 i od nich najłatwiej rozpocząć jej analizę:



Sprawa komplikuje się np. w t. 15—18. W miejsce zwykłego zamiennika górnego któregokolwiek typu pojawia się zamiennik, który nazwać wypada zamiennikiem rozszerzonym.

Jak to słusznie spostrzega Wójcikówna[32]), „istotną jest w przednutce podwójnej (a więc i w zamienniku jako przednutce podwójnej, resorbowanej przez melodię) tylko sekunda górna, albowiem pierwszy dźwięk przednutki jest zmienny itd...", spotykamy tu

[32]) Por. początek tego szkicu.

zjawisko r o z s z e r z e n i a zamiennika do kwarty, a pierwszy jego składnik (zaś trzeci składnik wzoru) traci swe znaczenie „zamienne" i staje się składnikiem wyznacznika funkcyjnego, który wprowadza przebieg harmoniczny.



Podobne rozszerzanie zamiennika w strukturze melodycznych motywów Chopina spotykamy nierzadko. Zacytować można np. Mazurek H-dur op. 63 nr 1, w którym w środkowym okresie C spotykamy wyrosłą genetycznie ze zwykłego zamiennika formę zamiennika rozszerzonego do kwarty i seksty. Zamiennik $Z\widehat{\ }_2$ (użyty w Kodzie Mazurka dla konstrukcji sekwensu, por. t. 96 nast.), przyjmuje w odwróceniu postacie rozszerzonych zamienników[33]). Do wyżej analizowanych postaci zamiennika i form jego absorpcji przez melodię przybywa i ta postać, odgrywająca znaczną rolę strukturalną i konstrukcyjną.

9

W większości wypadków zamiennik jest uniezależniony od przebiegu harmonicznego. Tworzy zjawisko par excellence melodyczne. Wybór przez kompozytora wyznaczników funkcyjnych dla harmonizacji melodii opiera się na przebiegu melodii lub też odwrotnie, melodia wypada z ruchu harmonicznych przemian.

Gdy jednak zamiennikowe układy, zwłaszcza drugiego poziomu, a więc włączane do składników i n n y c h zamienników lub i n n y c h ozdobników, dzięki specjalnym warunkom harmonizacji włączają się w struktury akordów, powstają dysonansowe układy o wielkiej sile napięcia i potędze wyrazu.

Tak np. zamienniki włączone jako element wtórny do układów zdobniczych formy mordentu, wywołują potężne gradacje emocjonalne, zwiększają „tragizm" utworu.

---

[33]) Por. analizę tego Mazurka w pracy J. Miketty „Mazurki Chopina", str. 358—366.

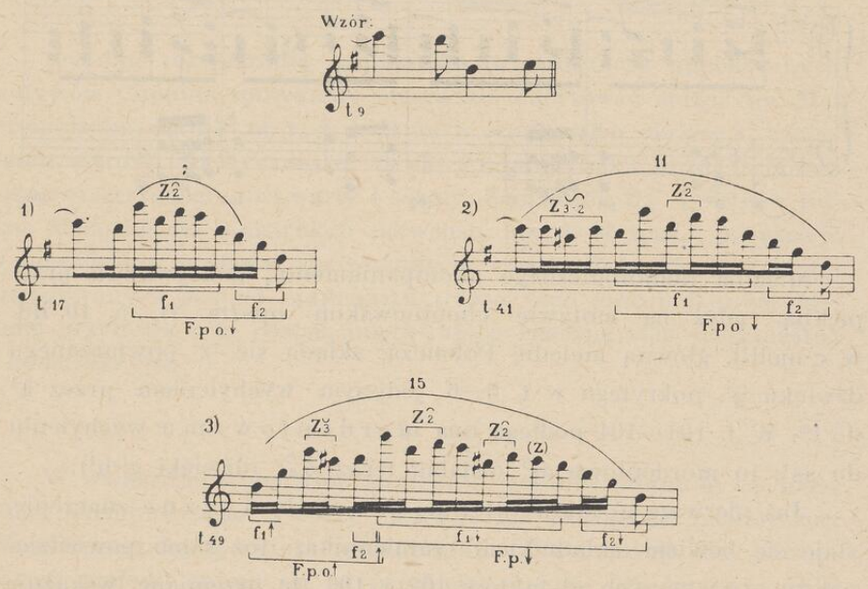
Tak jest w Polonezie c-moll op. 40 nr 2; porównajmy t. 3—6 z t. 101—104 tego Poloneza:



Melodia homofonicznego akompaniamentu, pokrywająca przepiękną, gdyż na motywie chopinowskim opartą (1, 5, 10 itd. w c-moll!), główną melodię Poloneza, składa się z powtarzanego dźwięku g^1, pokrytego w t. 5—6 jedynym wychyleniem przez h^1 do $\dot{c}^2$. W t. 101—104 podlega ona m o r d e n t o w e m u wychyleniu do as^1; to mordentowe as^1 ozdabia teraz $Z\widehat{\ }_2$! (dźwięki g^1-b^1).

Już pierwsze g^1 taktu 101 traci swe m e l o d y c z n e znaczenie, staje się bowiem składnikiem zamiennika, toż samo powiedzieć należy o następnych g^1 taktów 102 i 103 (tę przemianę wskazuje łuk). Jakiż wspaniały tragizm powstaje tu przez stykanie się zdobniczego, zamiennikowego b^1 z H i C! Tym bardziej, że całość słyszymy pionowo, nie poziomo, te kunsztowne struktury melodyczne zespalają się z podkładem harmonicznym w jedną a k o r d o w ą całość. Jakże olbrzymie napięcie energetyczne, a w działaniu jego emocjonalne, ładuje w tej nowej wersji tego samego okresu Poloneza ten skromny zamiennik! Początkowa struktura melodyczna okresu A Poloneza i tak jest już przeraźliwie smutna i ponura. Chopin znalazł tu, właśnie w zamienniku, nowy i świetny czynnik nasilenia i gradacji wyrazu.

Zanim zreasumujemy wyniki tych najbardziej szkicowych badań roli zamiennika w strukturach melodycznych Chopina, zwróćmy jeszcze uwagę na jego rolę w rozbudowie jakiejś „fioritury"; zaczerpnijmy przykładu z Andante spianato, poprzedzającego Poloneza z orkiestrą op. 22. W każdym piątym takcie powtarzanego kilkakrotnie 8-taktu, jako jednostki konstrukcji pierwszej części utworu [34]), spostrzegamy fiorituręę, będącą w swej podstawowej konstrukcji falą przenośną oktawową (t. 17, 41, 49). Oto obraz jej rozwoju:



Widzimy, że rozwój fioritury polega w pierwszej mierze na zwiększeniu ilości jej składników: septola, undecymola i kwintdecymola, a zwiększenie to powoduje włączenie jednego, dwu wreszcie trzech zamienników. Podstawą fioritury jest fala przenośna oktawowa 2-fazowa w dół (w przykł. 1 i 2) i nieregularna powrotna (w przykł. 3); wzór fali, to faza h^3-g^3-d^3. W przykładzie 3 poprzedza ją nieregularna fala przenośna oktawowa w górę, połączona łańcuchowo z falą opadającą (ciekawe rozszerzenie wzoru d^2-g^2 do d^3-h^3). Ta ostatnia otrzymuje jeszcze dodatkowe upiększenie w zamiennej e^3 do d^3. Należy dodać, że sam wzór melodyczny przedstawia przerzut z d^3 na d^2, wywołany działaniem czynnika kolorystycznego, który przeciwstawia się wzniesieniu linii melodycznej do c^4, jakby wypadało z naturalnego rozwoju melodii tego 8-taktu (5—12).

[34]) Por. analizę tego 8-taktu w szkicu „O motywie chopinowskim".

Rozmiar i charakter tego szkicu nie pozwalają na pokuszenie się ani o wyczerpanie materiału, ani o zredagowanie ostatecznych wniosków co do roli, jaką odgrywa zamiennik w strukturach melodycznych Chopina. Co najwyżej praca wyznacza główne kierunki, w jakich powinna rozwijać się dalej praca badawcza nad tym ważnym czynnikiem strukturalnym melodyki Chopina w ogóle, rzecz jasna jedynie tylko „jednym z wielu".

Spostrzegamy jednak, że

1) włączenie zamiennika w kilku różnych formach do różnych składników drugiego zamiennika, względnie do składników innych ozdobników, wcielonych w melodię,

2) rozwijanie szeregów, opartych na zamienniku, a powstających za pomocą połączeń łańcuchowych,

3) stosowanie układów zamiennikowych:

a) w głównych przebiegach melodycznych,

b) w dopełnieniach ornamentalnych,

c) w strukturach akordowych,

są istotnymi cechami, wyróżniającymi melodykę Chopina od melodyki kompozytorów poprzedzających go epok i stylów.

Zagadnienie dalszego rozwoju form zamiennikowych u Schumanna, Liszta, Wagnera itd. przedstawia odrębne zagadnienie, pociągające i ważne dla historii melodyki w ogóle. Oczywiście wykracza ono już całkowicie poza granice tego szkicu.

Stowarzyszenie

NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

435
C

M-36628 ZAKŁADY GRAFICZNE „STYL" W KRAKOWIE

435
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

JANUSZ MIKETTA

ZE STUDIÓW NAD MELODYKĄ FRYDERYKA CHOPINA

(SZKICE CHOPINOLOGICZNE)

ODBITKA
Z „KWARTALNIKA MUZYCZNEGO"
Nr 26—27 1949

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZN

Z Zbiory Chopinowskie
I F 135