BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

ELEMENTY LUDOWEJ RYTMIKI POLSKIEJ W MUZYCE CHOPINA

LWÓW
Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH
1936

10—

ELEMENTY LUDOWEJ RYTMIKI POLSKIEJ
W MUZYCE CHOPINA

BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

ELEMENTY LUDOWEJ RYTMIKI POLSKIEJ W MUZYCE CHOPINA

LWÓW
Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH
1936

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
sygn. 874
akc. 153

ODBITKA Z „KSIĘGI PAMIĄTKOWEJ KU CZCI LEONA PINIŃSKIEGO“

Biblioteka Stowarzyszenia I. F. C.
874
C/1/104

586/1936

W badaniach moich nad melodyką Chopina, których rezultaty ogłosiłam w r. 1930 w pracy, zatytułowanej „Melodyka Chopina“, niejednokrotnie — w związku z zagadnieniami melodyki — rozważać musiałam przygodnie także zagadnienia harmoniki i rytmiki. Jakkolwiek bowiem dla celów badawczych wyeliminować można jedną cechę zjawiska muzycznego i badać zjawisko wyłącznie tylko ze względu na tę właśnie cechę (jak to uczyniłam z melodyką), to jednak jest to tylko sztuczne postępowanie metodyczne, w którem nie można zapominać o istotnym, organicznym związku wszystkich tych cech w zjawisku muzycznem.

Melodja i rytm są temi czynnikami zjawiska muzycznego, które w najściślejszym i nierozerwalnym z sobą pozostają związku. Jeden uzasadnia i warunkuje drugi. Melodja bez rytmu byłaby jedynie następstwem dźwięków różnej wysokości: byłaby zatem pewnem zjawiskiem dźwiękowem, lecz nie byłaby zjawiskiem muzycznem. Podobnie — rytm bez melodji byłby tylko szeregiem uporządkowanych zdarzeń czasosowych, szeregiem zjawisk akustycznych (np. uderzeń) lub zjawisk ruchowych przestrzennych (np. taniec, wykonywany bez muzyki), lecz brakłoby mu tej cechy, która decyduje o jego muzycznym charakterze. W zjawisku muzycznem wszakże melodja jest czynnikiem istotniejszym od rytmu. Można bowiem zmienić najzupełniej rytm jakiejś melodji, a mimo to będzie ona poznawalna jako ta właśnie, a nie inna melodja. Korzysta z tego obficie sztuka warjacyjna. Natomiast zachowanie tego samego rytmu przy zmianie melodji niweczy

jakość pierwotnego zjawiska muzycznego. Powstaje wówczas zjawisko nowe, w którem nie dopatrzymy się tożsamości ze zjawiskiem pierwotnem: odnajdziemy w niem co najwyżej wspólność rodzajową, taką naprzykład, jaka wyraża się w rodzajach form tanecznych: mazura, walca, poloneza, tanga i t. p.

Zagadnieniu stosunku melodji i rytmu w zjawisku muzycznem poświęciłam uwagę w rozmaitych moich pracach dawniejszych, zwłaszcza w rozprawie „O wartości w muzyce“ (Szkice muzykologiczne, Warszawa, 1923), w rozprawie „O warjacjach i technice warjacyjnej Chopina“ (Chopin, Warszawa, 1933), a także przygodnie, jak już wspomniałam, w „Melodyce Chopina“ (Lwów, 1930).

Zagadnienie rytmiki chopinowskiej, nieobce wszystkim niemal pracom chopinowskim o charakterze monografij ogólnych, nie było jednak dotychczas przez nikogo rozpatrywane w osobnem studjum. Jedną część tego zagadnienia, mianowicie stosunek rytmiki mazurków Chopina do ludowej rytmiki polskiej, obrała jako temat swej rozprawy, zatytułowanej „Wzory ludowej rytmiki polskiej w Mazurkach Chopina“ (Kraków, 1926), Helena Windakiewiczowa. Jak to już szczegółowo podkreśliłam w „Melodyce Chopina“ i w studjum krytycznem „O literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej“ (Chopin, Warszawa, 1933), rezultaty badań Heleny Windakiewiczowej streszczają się w wykryciu szeregu stałych schematów formalnych, wspólnych ludowej pieśni polskiej i mazurkom Chopina. W moich badaniach melodyki chopinowskiej, mimo różnych założeń i różnego postępowania, doszłam do ustalenia pewnych „form rozwojowych“ melodji Chopina, które w zupełności odpowiadają „wzorom rytmicznym“ Windakiewiczowej. Jest w tym fakcie zarówno wzajemna kontrola i weryfikacja wyników badań, prowadzonych niezależnie i w różnych kierunkach, jak i potwierdzenie ścisłego związku między rytmem a melodją, o którym to związku wspomniałam na wstępie. Związek ten potwierdzają również wyniki rozprawy mojej „O trioli w Mazurkach Chopina“ (Księga Pamiątkowa ku czci prof. dr. Adolfa Chybińskiego, Kraków, 1930). Tak skromny ornament, jakim jest triola, pełniąc rolę melodyczną, jest zarazem czynnikiem rytmicznym wspólnym między rytmiką Chopina a rytmiką ludową polską.

Najbardziej charakterystyczną i bez głębszych studjów narzucającą się uwadze wspólność rytmiki Chopina z ludową rytmiką polską przedstawia — rzez prosta — rytmika rodzajów tanecznych, a więc mazura, krakowiaka, a do pewnego stopnia także i poloneza. Mazury czyli mazurki stanowią w twórczości Chopina pozycję ilościowo i jakościowo bardzo ważną. Od najwcześniejszych lat młodzieńczych aż do ostatnich chwil twórczości mazurek, podobnie jak polonez, jest ulubioną formą muzycznego wyrażania się Chopina, do której raz po raz powraca. 56 kompozycyj w formie mazurkowej wymownie o tem świadczy. Oprócz mazurków, wyraźnie tak nazwanych, wymienić jeszcze trzeba mazurki, wchodzące w skład innych, większych dzieł (np. trio Poloneza fis-moll op. 44) lub stylizowany mazur, jakim jest Rondo op. 5. Mazurkiem jest także Preludjum op. 28 nr. 7. Kujawiak, będący odmianą mazurka, wchodzi w skład Fantazji polskiej op. 13. Poza tem rytmy mazurkowe obficie przeniknęły do innych dzieł, zwłaszcza do walców Chopina. Stwierdzić to można nietylko na większych jednostkach rytmicznych, jakiemi są dwutakty lub czterotakty jako komórki okresowej budowy walców, lecz także w samej rytmice motywów. Pośrednio przeto odnajdziemy w tych kompozycjach tanecznych, pochodzeniem obcych, ścisłą ich łączność z charakterem rytmicznym ludowej muzyki polskiej.

Helena Windakiewiczowa w swej pracy o wzorach ludowej rytmiki polskiej w mazurkach Chopina wyróżniła szereg „wzorów“ rytmicznych wspólnych między mazurkami a ludową muzyką polską. Pierwszym takim wzorem są zdania powtórkowe o podstawie jednotaktowej. Rozumie się przez to zdania 4-taktowe, w których pewien motyw podstawowy ulega kilkakrotnemu powtórzeniu. Autorka wyróżnia tu 4 typy, które można przedstawić schematami literowemi w następujący sposób:

1) *a a a a*
2) *a a a b*
3) *a a b b*
4) *a a b c*

Symbole te tłumaczą dostatecznie budowę takich zdań. W typie 1) ten sam motyw jednotaktowy *a* powtórzony jest cztero-

krotnie, w typie 2) do trzykrotnie powtórzonego motywu *a* przyłącza się motyw *b*, w typie 3) dwa motywy *a* i *b* powtórzone są dwukrotnie, wreszcie w typie 4) do dwukrotnie powtórzonego motywu *a* dołączają się motywy *b* i *c*. Wszystkie te typy Windakiewiczowa objaśnia przykładami porównawczemi tak z mazurków Chopina, jak z polskiej muzyki ludowej.

Dobrowolnie przez autorkę przyjęte ograniczenie zakresu badań jedynie do mazurków nie może jednak być uważane za stwierdzenie, jakoby wzory rytmiczne ludowe znajdowały zastosowanie wyłącznie tylko w mazurkach. Mniemanie takie byłoby błędne. A gdyby wzory rytmiczne ludowe odnieść jedynie do mazurków, z pominięciem innych kompozycyj Chopina, znaczyłoby to, że mazurki są przejętą z zewnątrz formą, skopjowaną z wzorów ludowych w sposób wprawdzie mistrzowski, lecz niejako objektywny, leżący poza właściwym kompozytorowi stylem. Tak jednak nie jest. Polskie rytmy, polskie melodje, polskie swoiste formy kształtowania muzycznego stanowią istotę stylu chopinowskiego.

Dla potwierdzenia takiego zapatrywania, dostarczyć mogą przykładów bardzo liczne utwory Chopina poza serją mazurków, np. walce. Bez trudu odkrywamy w nich te same „wzory", które Windakiewiczowej posłużyły jako materjał do wniosków o najściślejszym związku rytmiki mazurków z ludową rytmiką polską.

Wspomniany pierwszy typ rytmiczny:

a a a a

przedstawiający czterokrotne powtórzenie tego samego motywu, w mazurkach zużytkowany jest głównie we wstępach lub refrenach. Podobne zjawisko obserwujemy także w niektórych walcach, np. op. 18, op. 34 nr. 3, lub w pośmiertnie wydanym walcu E-dur. Ten sam rytm, spełniający tę samą rolę, stwierdzamy także w Rondzie op. 1, w trio scherza Sonaty op. 35 i wielu innych.

Jako typ powtórkowy uznać trzeba również zdanie, w którem motyw powtarzany, zachowując niezmienną rytmikę, ulega pewnym zmianom melodycznym. Widzimy to np. w walcu op. 18. Pierwsze zdanie walca po wstępie wyraża się schematem rytmicznym:

a a a b

a więc drugim typem wyszczególnionych już wzorów. Motyw melodyczny *a* ulega tu wszakże amplifikacji interwałowej. Rozumiem przez to stopniowe zwiększanie interwału: zamiast tercji pierwszego motywu *a* — powtórzenie jego zawiera najpierw kwartę czystą, następnie kwintę czystą. Podobny typ wykazuje trio walca op. 64 nr. 1, zawierające — odwrotnie — dyminucję interwałową. W schemacie:

a a a b

następują po sobie kolejno: kwarta czysta, kwarta zmniejszona, tercja wielka. Za typ powtórkowy uznać trzeba również tę samą budowę zdania z zastosowaniem progresji motywu, np. w walcu e-moll, wydanym pośmiertnie. Pospolicie zjawia się progresja także w zdaniach typu 1):

a a a a

czterokrotnie powtarzających motyw rytmicznie niezmieniony, np. w walcu op. 18, w następniku pierwszego okresu. Podobnie i inne typy zdania powtórkowego znajdują się w walcach. Że są one tu właśnie obfitsze niż gdzie indziej, tłumaczy się to poprostu: symetryczna budowa tych ludowych typów rytmicznych najłatwiej i najlepiej znaleźć mogła zastosowanie w tanecznej, a więc okresowej formie walca.

Podobnie rzecz się ma z wyróżnionemi przez Windakiewiczową jako wzór rytmiczny ludowy zdaniami powtórkowemi o podstawie dwutaktowej. Symbol takiego zdania przedstawia się wzorem:

ab ab

Przykłady tego typu znów zawiera np. walc op. 18, zwłaszcza w niektórych ustępach tria, z pośmiertnie wydanych walców des-dur, es-dur i i. Także rozmaite inne wzory ludowe, stwierdzone przez Windakiewiczową w mazurkach, odnajdujemy w walcach Chopina, np. wzór chórowy, polegający na powtarzaniu tego samego motywu w rozmaitych rejestrach głosowych. Najbardziej wszakże znamienny jest bezsprzecznie wzór wahadłowy.

Znaczenie motywu wahadłowego, rolę oscylacji melodycznej, przedstawiłam szczegółowo w moich dawniejszych pracach chopinowskich. Interesujące jej przykłady podają także L. Bourguès i A. Denéréaz w dziele „La Musique et la Vie intérieure" (Paris-Lausanne, 1921), zawierającem bardzo

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

oryginalny i sięgający w głąb zagadnień stylistycznych artykuł, poświęcony Chopinowi. Zarówno w melodji, jak w rytmie, motyw wahadłowy jest postacią bardzo znamienną dla stylu Chopina, a świadczącą o najbliższym jego związku ze stylem ludowej muzyki polskiej.

Dla wyobrażenia sobie istoty ruchu wahadłowego w muzyce tak ze względu na melodykę, jak i na rytmikę, przydawka „wahadłowy" dostatecznie jasno rzecz określa. Jak w każdym ruchu wahadłowym, tak w rytmie wahadłowym istnieje punkt spoczynku, punkt martwy, jakoby punkt utwierdzenia. Od niego ruch oddala się, powtarzając się w granicach wahnienia w tych samych stosunkach czasowych, i do niego znów powraca. Ze względu na melodję wahnienia te osiągają te same odległości interwałowe, ze względu na rytm — powtarzają pewną stałą figurę, pewien stały wzór rytmiczny. Drugi temat walca op. 42, walca as-dur (pośmiertnie wydanego) i szereg innych utworów jest przykładem zastosowania tego rytmu. Następujące figury posłużyć mogą jako wzory takich rytmów:

1) 

2) 

Motywy wahadłowe mogą być również doskonałą ilustracją najściślejszego związku między rytmem a melodją, który kilkakrotnie już tu podkreśliłam. Równie silnie zaznacza się w tym wypadku związek tych dwu czynników z trzecim, w muzyce tonalnej tak samo istotnym, jak rytm i melodja, mianowicie z harmonją. Zazwyczaj bowiem oscylacja melodji w rytmie wahadłowym dokonywa się przy zachowaniu tej samej funkcji harmonicznej w granicach wyznaczonych przez dźwięki, wchodzące w skład funkcji.

Wszystkie te czynniki: harmonja, melodja i rytm, we wzajemnem z sobą współdziałaniu, tak bardzo swoistem, są w muzyce Chopina jakby odblaskiem stosunków, jakie łączą je w ludowej muzyce naszej. Jeśli idzie mi tu o odrębne rozpatrywanie rytmiki, zwrócić muszę uwagę na powtarzanie, nieraz jakgdyby z uporem, stałej jakiejś figury rytmicznej. Jest ono tak bardzo znamienne w naszej muzyce ludowej, i tak istotne w rytmice

Chopina, że dla obu wysuwa się jako cecha charakterystyczna o znaczeniu pierwszorzędnem. Brak wyczerpującego opracowania pod tym względem naszej muzyki ludowej nie pozwala w tej chwili jeszcze na dokładne i ścisłe określenie intensywności związku, jaki w tej mierze łączy muzykę Chopina z naszą muzyką ludową. Łatwiejsze jest dorywcze włączenie do badań porównawczych, skoncentrowanych na jakiejś kwestji szczegółowej, odpowiednich a charakterystycznych przykładów z muzyki ludowej polskiej, niż ostateczne a na podstawach naukowych oparte uzasadnienie wspólnych rysów ogólnych, mimo że są one najłatwiej dostępne ujęciu intuitywnemu, nawet bez wchodzenia w szczegóły analityczne.

Badanie tego ogólnego charakteru rytmicznego musiałoby wejść w głąb zagadnień, które dziś modnie jest nazywać zagadnieniami rasowemi. Jeśli idzie o Chopina, którego według dzisiejszych pojęć o rasiźmie w muzyce tak chętnie nazywa się najbardziej „rasowym" kompozytorem polskim, to choćby mimochodem zauważyć pragnę, że według mojego zapatrywania na tę sprawę w określeniach takich zachodzi nieporozumienie. Chopin, z ojca Francuza, nie był wcale rasowo czystym Polakiem, a polski charakter jego twórczości znaleźć może uzasadnienie i wytłumaczenie nie wyłącznie w momentach fizycznych, lecz raczej w momentach natury psychicznej, przedewszystkiem we wpływie środowiska, które swą kulturą i swemi tradycjami kształtowało jego psychikę na swoistą, polską modłę, które przyswajało mu nieświadomie pewne sobie właściwe formy wyrażania się artystycznego. W kulturze tej i tradycjach, tworzących sobie swoje własne symbole zewnętrzne także w dziedzinie sztuki muzycznej, objawiał się Chopinowi — n a r ó d polski. Muzyka Chopina jest wyrazem narodu, a Chopin kompozytorem narodowym.

Wspomniałam już na wstępie, że obok mazurków także inne formy taneczne ludowe posiadają wspólną rytmikę z rytmiką Chopina. Obok mazura — kujawiak i oberek, zazwyczaj zresztą bez odróżniania nazywane także mazurkami, wyraźnie odbiły swe rysy rytmiczne w mazurkach Chopina. Kujawiak, oberek i mazurek — wszystkie te 3 tańce w takcie nieparzystym, różnią się między sobą przedewszystkiem tempem. Kujawiak jest z nich najpowolniejszy, oberek — najszybszy, ma-

zur zajmuje miejsce pośrednie. Kujawiak zapisuje się zazwyczaj w takcie ¾, dwa inne tańce w takcie 3/8. Stosunkowi tych tańców między sobą poświęciłam uwagę w rozprawie p. t. „Polska muzyka ludowa“ (Lud Słowiański, Kraków, 1932). Mniejsze znaczenie — jeśli idzie o rytmikę rodzajów tanecznych — ma dla rytmiki Chopina krakowiak, bardzo skąpo przez Chopina stosowany (Finale Koncertu op. 11 lub Rondo-Krakowiak op. 14). Spostrzeżenie to znów nawiązać każe do zagadnień t. zw. „rasowych“. Czyż w fakcie przewagi rytmu mazura nad rytmem krakowiaka w dziełach Chopina nie narzuca się wprost myśl o przewadze wpływu środowiska? „Rasa“ nie mogłaby uzasadnić tej dysproporcji liczebnej między rytmem krakowiaka a rytmem mazura w twórczości Chopina, gdyż tak jeden, jak i drugi rytm taneczny z punktu widzenia „rasowego“ musiałby być równouprawniony, jako rytm rasowo polski.

Znaczenie rytmiki jako istotnej cechy stylu indywidualnego, a także czynnika, świadczącego o pokrewieństwach i zbliżeniach stylistycznych między różnymi twórcami względnie między twórczością indywidualną a zbiorową twórczością muzyczną ludową, zdaje się zyskiwać w ostatnich czasach coraz więcej zwolenników pośród teoretyków muzyki. Stąd wywodzi się nawet odrębny kierunek badań (w nauce niemieckiej), który możnaby nazwać „rytmicznym“. Począwszy od dzieła Rutza: „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck“ (1911), poprzez Nohla: „Stil und Weltanschauung“ (1920) i Beckinga: „Rhytmus als Erkenntnisquelle“ (1928) przewija się wspólna idea rytmu. Typowe postaci rytmiczne, stwierdzane dla jednego kompozytora, a konstatowane równocześnie w jakiejś grupie kompozytorów, ujmowane są jako typy stylistyczne, które służą do wyjaśnienia najistotniejszych cech stylu indywidualnego i pokrewieństw między różnemi indywidualnościami. Kierunek ten znalazł również próbę uzasadnienia rasowego w książce Ryszarda Eichenauera: „Musik und Rasse“ (1932). Wspominam przygodnie te kierunki badawcze ogólne, aby także w ten sposób pośredni podkreślić doniosłą — mojem zdaniem — rolę pokrewieństwa rytmiki ludowej polskiej z rytmiką Chopina, świadczącą o istotnem i w głąb twórczości Chopina sięgającem jego znaczeniu.

Wracając do rytmów tanecznych, zaznaczam — jak już o tem na wstępie wspomniałam — że rytmy poloneza potwierdzają również do pewnego stopnia związek rytmiki Chopina z ludową rytmiką polską. Przypomnę tutaj, że polonez posiada właściwie dwie formy, dwie postaci, dwa rytmy odrębne, zależnie od pochodzenia. Mamy bowiem w naszej muzyce narodowej właściwy polonez, reprezentacyjny taniec dworski, i mamy obok niego również skromniejszy taniec polski ludowy. Nosi on nazwę „polskiego“ albo „chodzonego“ i zachowany jest w muzyce ludowej najczęściej w związku z tanecznemi formami mazura, kujawiaka lub oberka. Brak w nim tak charakterystycznego rytmu poloneza:



który zwykliśmy uważać za konieczny rytm polonezowy. Wcześniejsze, pośmiertnie wydane polonezy Chopina przeważnie rytmu tego także nie wykazują. Tę ich wspólność z ludowym „polskim“ możnaby wszakże tłumaczyć nie wpływem ludowej muzyki naszej, lecz raczej wzorami, jakie Chopin od dzieciństwa spotykał w literaturze. Pospolite bowiem już od XVII stulecia „polonezy“, „alla polacca“ i t. p. formy taneczne nie posiadają wcale rytmu polonezowego z owym charakterystycznym podziałem drugiej połowy pierwszej ćwierci taktu na 2 ósemki, lecz raczej zbliżają się do ludowego tańca „polskiego“.

Nie jest rzeczą możliwą wyczerpać tu dokładnie wszystkie szczegóły rytmiki Chopina, które stanowią ogniwo, łączące je z rytmiką ludową polską. Wymienione obok rodzajów tanecznych także niektóre sposoby rytmicznego kształtowania jednostek formalnych mają znaczenie tylko przykładowe. Dla przykładu również wskażę triolę, jako postać rytmiczną motywów, która zarówno w dziełach Chopina, jak w ludowej muzyce naszej ma znaczenie momentu stylistycznego.

Szczegółowo omówiłam triolę i związki, w jakie ona wchodzi, w rozprawie p. t. „O trioli w Mazurkach Chopina“ (1930). Jakkolwiek rozpatrywałam tam triolę jako czynnik melodyczny, to jednak wskutek organicznego związku melodji z rytmem wyjaśniłam również rytmiczną jej rolę i wskazałam

muzykę ludową polską jako jej źródło. Nadmieniam, że nie idzie tu o rytm triolowy wogóle, którym Chopin posługuje się bardzo często i z wyraźnem upodobaniem (np. w nokturnach, fantazjach i innych dziełach), lecz tylko o dwie ornamentalne postaci trioli, z których jedna równa się melodycznie mordentowi, druga toczkowi, a więc najskromniejszym po przednutkach formom ornamentu, omówionym szczegółowo w „Melodyce Chopina". Z triolą w mazurkach Chopina ma się rzecz podobnie, jak z ludowemi „wzorami" rytmicznemi. Mimo że moje monograficzne zbadanie trioli obejmowało tylko mazurki, znaczenie jej nie ogranicza się bynajmniej do tej jednej serji kompozycyj Chopina, lecz ma w dziełach jego walor ogólniejszy. Zastosowanie trioli w warjacji rytmicznej motywu, w stopniowaniu agogiki przy powtórzeniu motywu, a zwłaszcza w przygotowaniu wzmożenia agogiki w rozwoju frazy — obserwujemy także w innych poza mazurkami utworach. Walc op. 18, op. 34 nr. 1, op. 42, op. 64 nr. 1, Ges-dur i As-dur (wydane pośmiertnie), a także, choć mniej obficie, nokturny op. 9 nr. 3 i op. 27 nr. 2, polonezy op. 26 nr. 1, op. 40 nr. 1, pośmiertny B-dur i niektóre inne kompozycje dostarczają dość wielu przykładów, potwierdzających tę samą rolę trioli, co w mazurkach, i ścisły jej związek z rytmiką ludową polską.

W tym krótkim zarysie najważniejszych wspólnych cech rytmicznych muzyki Chopina i ludowej muzyki polskiej uderzać musi fakt najczęstszego ich obserwowania poza mazurkami — w walcach. Tłumaczy się to jednak w sposób naturalny, gdy zwrócimy uwagę na rozmaite formy rozwojowe muzyki Chopina. Zdania regularne, 4-taktowe, zbudowane z motywów jednotaktowych znaleźć mogły zastosowanie w tektonice takich przedewszystkiem utworów, których istotę formalną stanowi okresowość. Wśród nich na pierwszem miejscu stają formy taneczne — mazurek i walc. Obok ścisłej formy okresowej, którą określam także nazwą „typu przeciwstawnego", wyróżniłam w „Melodyce Chopina" formę asocjatywną, jako znamienną formę rozwojową utworów Chopina. Rozumiem przez to rozwój integralny kompozycji z jednego motywu czy frazy podstawowej drogą przyłączania się albo asocjacji dalszych motywów, jednakże bez powtarzania lub przeciwstawiania. W obrazie graficznym możnaby rozwój okresowy przedstawić krótkiemi, regularnie powtarzającemi się falami, rozwój asocjatywny natomiast falami długiemi, nie układającemi się symetrycznie. W asocjatywnej formie rozwoju charakterystyczne zdania okresowej rytmiki ludowej nie mogły — rzecz prosta — znaleźć zastosowania. Podobnie i figura rytmiczna trioli tak ściśle łączy się z rozwojem okresowym, że przewaga jej w kompozycjach tego właśnie typu przedstawia się jako rzecz naturalna.

Najważniejsze czynniki pokrewieństwa rytmiki Chopina z ludową rytmiką polską, które tu przykładowo wymieniłam, nie mogą być uważane osobno jako bezwzględne cechy tego pokrewieństwa. Przecież i gdzie indziej znajdą się zarówno zdania o budowie powtórkowej, jak znamienna triola czy rytmy, odpowiadające tanecznym rytmom ludowym polskim. Nie muszą one jednak zawsze i wszędzie być świadectwem czy dowodem pokrewieństwa z ludową muzyką polską. Rozstrzyga o tem dopiero ścisły, organiczny związek rytmiki z innemi cechami muzyki Chopina z jednej, a muzyki ludowej polskiej z drugiej strony. Cechy rytmiczne w korelacji ze ściśle określonym rozwojem melodji i swoistym charakterem harmonji, przy współdziałaniu czynników wtórnych: agogiki i dynamiki, dają w sumie dopiero pełny obraz „polskości" muzyki Chopina, której tu poświęciłam nieco uwag osobnych z punktu widzenia rytmiki.

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

F 874
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

874

Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

ELEMENTY LUDOWEJ RYTMIKI POLSKIEJ W MUZYCE CHOPINA

LWÓW
Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO I
1936

