

Pamięci Profesor Zofii Lissy (1908 - 1980)
- poświęcam

Stanisław Olędzki

Fakturalne współczynniki w mazurkach Fryderyka Chopina (3)¹ *Brzmieniowość ludowa w mazurkach Chopina*

Uwagi wstępne

Przyjęta w tej pracy koncepcja faktury związana jest z dwojakim jej rozumieniem: 1) jako stosunek linii melodycznej do harmoniki (współbrzmienia) – monofonia, polifonia, homofonia, homofonizowanie, polifonizowanie; 2) jako rezultat kształtowania struktur muzycznych w oparciu o możliwości środka wykonawczego, np. faktura instrumentalna (fortepianowa, skrzypcowa, etc. etc.), faktura kameralna, orkiestrowa, chóralna.

Każdy instrument traktuję jako układ transformujący² impulsy ruchowe aparatu gry odtwórcy (i grającego twórcy) na struktury brzmieniowe. Należy zwrócić uwagę, że każdy moduł instrumentu, a więc i „moduł wejściowy” jest zdeterminowany historycznie. W czasach ostatnich obserwujemy dość szerokie próby rozciągnięcia „modułu wejściowego” instrumentu na pozostałe dwa moduły. Najdobitniejszym przykładem tej tendencji jest tzw. preparowanie fortepianu, bądź „fortepian totalny.”³ W historii zachodziły już wypadki zmiany struktury modułów wejściowych,

¹ Jest to kolejna część studium publikowanego w Zeszytach Naukowych Filii AMFC, z. 3. (2003) i 4. (2004). Poprzednie części dostępne są w postaci elektronicznej (<http://chopin2.man.bialystok.pl>). Autor pracuje nad dalszą częścią tego studium obejmującą pozostałe gatunki chopinowskie.

² Każdy instrument muzyczny możemy sobie wyobrazić jako pewien zamknięty układ trzech modułów: (1) moduł wejściowy tworzy ta część instrumentu, która ma bezpośredni kontakt z aparatem gry, np. klawiatura, pedały w fortepianie; smyczek, struny, podstrunnica instrumentów smyczkowych; ustniki, stroiki, mechanizm klapowy i wentylowy, bądź suwak w instrumentach dętych blaszanych i drewnianych; (2) moduł przetwarzający na brzmienie impulsy fizyczne wychodzące z aparatu gry. Wchodzą tu elementy strukturalne instrumentu (tzw. korpus brzmieniowy – wibrator, rezonator i amplifikator); (3) moduł wyjściowy – ostateczny rezultat brzmieniowy działań w obszarze dwóch poprzednich modułów - drgania akustyczne: dźwięki, współbrzmienia, melodie.

³ Pojęcie to oznacza specjalny sposób traktowania fortepianu polegający na wykorzystaniu lub uznaniu za możliwe do wykorzystania wszystkich części instrumentu; zob. H.-K. Metzger, *Das totale Klavier*. [w:] *Horyzonty muzyki*. Kraków 1970, z. 24, s. 1.

np. w wypadku zastosowaniu smyczka do instrumentu szarpanego⁴ lub wprowadzenia artykulacji *pizzicato* do instrumentów smyczkowych.⁵

„Moduł wyjściowy” instrumentu nie przynależy doń w sensie konstrukcyjnym, materialnym. Jest to zespół (katalog) możliwości brzmieniowych uwarunkowanych strukturą modułu wejściowego i modułu przetwarzającego. Nie należy jednak mylić tak pojętego modułu z samym brzmieniem utworu, gdyż konkretyzacja dźwiękowa stanowi jedynie pewien **wybór** z owego katalogu możliwości brzmieniowych. Relacja między wykonawcą (odtwórcą dzieła) a modułem wejściowym instrumentu w aspekcie historycznym wskazuje na problem istotny dla teorii faktury, a mianowicie stosunek możliwości techniczno-ruchowych odtwórcy do struktury modułu wejściowego. Stosunek ten jest wykładnikiem zawartości technicznej, wirtuozowskiej utworu, a zatem tej jego warstwy, która częściowo wyznacza problematykę fakturalną. Niekiedy prace poświęcone fakturze wręcz ograniczają się do egzemplifikacji środków technicznych, zwłaszcza nowych, po raz pierwszy wprowadzonych przez kompozytora.⁶ Historyczne widzenie tej relacji pozwala postawić nowy problem w teorii faktury, a mianowicie sprawę recepcji środków technicznych, bądź ich odrzucenia w zależności od naturalnych, fizjologicznych uwarunkowań ze strony aparatu ruchowego. Jest rzeczą chyba oczywistą, że wprowadzeniu nowych środków technicznych, o ile nie mają one pozostać li tylko w formie zapisu graficznego, musi towarzyszyć postęp w warsztacie wykonawczym. Oba te czynniki najczęściej się wzajemnie warunkują; z reguły twórczość wielkich wirtuozów – nie zawsze równie wybitnych kompozytorów – stymuluje rozwój techniki wykonawczej. Z kolei wzrastający poziom techniczny odtwórców warunkuje wprowadzanie nowych, coraz trudniejszych wykonawczo środków fakturalnych. W rezultacie każdy następny okres historyczny dysponuje szerszą skalą tych środków niż okres poprzedni, ponieważ środki starsze (prostsze) nie są bynajmniej eliminowane, lecz pozostają jako trwała zdobycz.⁷

Korelacja procesów rozwojowych techniki wykonawczej i faktury zakłócona została w wypadku solowej muzyki wokalne. Wysoki wręcz wirtuozowski poziom techniczny śpiewaków XVII i XVIII stulecia związany z praktyką kolorowania, a szerzej z operą wenecką a zwłaszcza neapolitańską, nie stymulował dalszego rozwoju solowej muzyki wokalne, ponieważ z jednej strony była to praktyka rzadko utrwalana w zapisie graficznym, a z drugiej – w następnym okresie priorytet zyskała muzyka instrumentalna. Właśnie na terenie muzyki instrumentalnej maniera zdobnictwa, przerodzona w praktykę koncertowania, staje się „jednym z ważnych

⁴ W Europie nastąpiło to na przełomie pierwszego i drugiego tysiąclecia; zob. W. Bachmann, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Lipsk 1964, s. 70.

⁵ Po raz pierwszy uczynił to Monteverdi w *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1637); wg Riemann *Musik Lexikon...*, s. 753.

⁶ J. Morawski *Faktura fortepianowa Liszta*, „Muzyka” 1962 nr 1, s. 29-38.

⁷ Por. np. fakturę w *Barockstudien für Klavier op. 42* J. M. Hauera (1922).

impulsów do poszukiwań i odkryć w zakresie techniki poszczególnych instrumentów.”⁸

Biorąc pod uwagę stan badań nad fakturą można sformułować następującą jej definicję:

Faktura instrumentalna jest rezultatem myślenia kompozytorskiego uwzględniającego głównie stosunek ludzkiego aparatu wykonawczego do struktury instrumentu (jego trzech modułów); faktura jest także rezultatem czynności wykonawczych. Myślenie fakturalne – zmienne historycznie - to myślenie właściwościami instrumentu: specyfiką jego wejścia (część instrumentu pozostająca w fizycznym kontakcie z twórcą i wykonawcą), modułem przetwarzającym impulsy fizyczne na brzmienie (wibrator, rezonator, amplifikator) i – na koniec – modułem wyjściowym (paleta brzmień: skala, dynamika, spektrum barw itd.) W rezultacie powstają specyficzne (mniej lub bardziej charakterystyczne, idiomatyczne) ukształtowania materii dźwiękowej (masa, a więc i dynamika, wolumen), przestrzeń muzyczna (pole dźwiękowe, suma rejestrów) i czas (struktura przebiegu czasowego).

Jean-Jacques Eigeldinger konstatuje⁹: „Nie ma dość podziwu dla geniusza, który przyczynił się do budowy klawiatury w takiej zgodności z ukształtowaniem ręki. Cóż bardziej odkrywczego niż czarne klawisze przeznaczone dla długich palców i służące tak doskonale jako punkty oparcia. Wielokroć, bez zastanowienia, proponowano poważnie wyrównanie klawiatury; oznaczałoby to zniesienie całej pewności, jaką stwarzają dla ręki punkty oparcia, a w rezultacie uczyniłoby to nadzwyczaj trudnym podkładanie kciuka we wszystkich gamach krzyżykowych i bemołowych: tercje i seksty legato, ogólnie wszelką grę legato ogromnie trudną. Również dlatego, że intonacja została zapewniona przez nastrojenie. Trudność mechanizmu fortepianowego – dzięki klawiaturze, która bardzo wspomaga rękę – jest o wiele mniejsza, niż sobie wyobrażamy. Nie chodzi [tutaj], oczywiście ani o uczucie muzyczne, ani o styl, lecz o czysto techniczną stronę gry, którą nazywam mechanizmem.”

Chopin zawsze komponował przy fortepianie, potwierdzają to liczne przekazy. Instrument był dla niego również nieodzownym impulsem kreowania pomysłów fakturalnych, czego najbardziej spektakularnym dowodem jest *Etiuda Ges-dur op. 10 nr 5*. Specyficzny układ klawiatury wręcz narzucał pomysł figuracji opartej wyłącznie na czarnych klawiszach. Jest to przykład dość odosobniony, niemniej jednak każdy pianista grający jakikolwiek utwór Chopina wyczuwa, że partie figuracyjne wpływają wprost z układu klawiatury i specyficznej budowy ludzkiej dłoni. Odczuwa się to jako niezwykłą naturalność nawet najbardziej skomplikowanych figur instrumentalnych, co w żargonie pianistycznym określa się, że wszystko „leży pod palcami”. „Chopin nie myślał abstrakcyjną wyobraźnią dźwiękową, ale kojarzył ją

⁸ S. Łobaczewska, *Style muzyczne* t. I/2, Kraków 1961, s. 110.

⁹ J. – J. Eigeldinger, *Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej*, Kraków 1995, s. 95)

zawsze z kategoriami czuciowymi ręki jako aparatu gry, co można najprościej wyrazić w ten sposób, że Chopin słyszał i równocześnie czuł w ręce swoje dzieło muzyczne.”¹⁰ Chomiński w związku z tym zauważa: „Możliwości techniczno-wykonawcze prowadzą do powstania struktur zręcznych i dogodnych dla celów wykonawczych... Chodzi tu o struktury, których specyficzne właściwości uzależnione zostały od specjalnego układu palców, co zadecydowało o przebiegu formy w całości lub na dłuższych jej odcinkach.”¹¹ L. Hernádi stwierdza wręcz, że Chopin stworzył „najbardziej pianistyczną fakturę wszystkich czasów... U Chopina nie ma tak jak u Liszta utworów fortepianowych przerobionych na orkiestrę.”¹² W innych miejscach autor ten pisze: „Świat przedstawień dźwiękowych Chopina, zarówno pod względem swojej formy wyrazowej jak i szaty dźwiękowej, jest nierozzerwalnie związany ze zjawiskiem brzmienia fortepianowego i to w takim stopniu, jak u żadnego mistrza na całej przestrzeni historii muzyki.”¹³ „Wszystkie próby transkrypcji utworów Chopina nie dorównują ich pierwowzorom... świat wyobraźni Chopina, jak też elementy: melodyczny, figuracyjny i kolorystyczny w całej twórczości kompozytora są tak wyraźnie związane z fenomenem dźwięku fortepianowego jak w żadnym okresie historii muzyki u żadnego z twórców.”¹⁴

Uwagi na ten temat uogólnia Zofia Lissa pisząc: „Zespół wyobrażeń i impulsów motorycznych związanych z wykonawstwem instrumentalnym zawsze odgrywa wielką rolę w twórczości tych kompozytorów, którzy są ponadto wybitnymi pianistami lub skrzypkami czy wiolonczelistami... I dla Chopina ten czynnik musiał odgrywać wyjątkowo ważną rolę, jeśli cała jego twórczość związana była prawie wyłącznie z gatunkiem muzyki fortepianowej, jeśli rozszerzył on granice wyrazu mu-

¹⁰ J. Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina. Cz. 1. Zagadnienia edytorskie*, Kraków 1974, s. 104.

¹¹ J. Chomiński, *Problem formy w Preludiach Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949 nr 28, s. 289. Dalej autor dodaje: „Nie należy lekceważyć faktu, że zręczność, względnie dogodność w układzie palców, wyznacza w pewnej mierze zawsze jakość stosowanych struktur. W tym tkwi tajemnica bardziej lub mniej pianistycznej faktury fortepianowej” (s. 291). O wrażliwości Chopina na sprawę wygodnego palcowania świadczy też cytat z jego listu do Tytusa Woyciechowskiego z dnia 18 września 1830: „Grałem Kwintet Spohra na fortepian, klarnet, fagot, waltornię i flet. Prześlizny, ale strasznie nie w palce. Wszystko, co Spohr chciał wybitniejszego na fortepian napisać, jest niezmiernie trudne i nie możesz palców dobrać.” (za: F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. I, Kraków 1967, PWM, s. 265.)

¹² L. Hernádi, *Einige charakteristische Züge in den Chopinschen Klaviersatz. (Mit besonderer Rücksicht auf Ähnlichkeiten und Verscheidenheiten zwischen Chopinis und Liszts Schreibweise. [w:] The Book of the First International Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, Warszawa 1963, s. 168; *Styl fortepianowy Chopina w oświetleniu historycznym*. „Kwartalnik Muzyczny” 1949 nr 26/27, s. 361.

¹³ L. Hernádi, *Styl fortepianowy Chopina...*, s. 361.

¹⁴ L. Hernádi, *Einige charakteristische Züge...*, s. 169. Podobnie myśli wielu autorów, z których przytoczę jeszcze jednego: „Chopin wyczuwał fortepian tak, jak Bellini wyczuwał bel canto, Paganini skrzypce, a Beethoven orkiestrę. Muza jego nie potrafi się wypowiedzieć bez fortepianu. Przeniesione na inne instrumenty, utwory Chopina przestają być sobą, zmieniają wygląd, stają się inne, jak rośliny wyrwane z ich naturalnych warunków: coś nieuchwytnego je trawi i sprawia, że więdną. Tak samo utwory Chopina: osiemdziesiąt instrumentów nie dałoby tu wyniku, który osiąga ten jeden, na jaki one zostały napisane. G. Marriotti, *Chopin*, Florencja 1933, cyt. za: L. Bronarski, *Szkice chopinowskie*, Kraków 1961, s. 166.

zyki fortepianowej posługując się w mistrzowski sposób środkami faktury fortepianowej i jeśli mimo tego ograniczenia się uzyskiwał wyraz daleko przekraczający dotychczasowe osiągnięcia w tym zakresie. Trudno zatem odrzucić przypuszczenie, że własna, doskonała pianistyka stanowiła ważki współczynnik jego metody twórczej, jego wyobraźni muzycznej. Najlepszym dowodem tego, jak dalece współczynnik pianistyczny decydował o cechach fakturalnych stylu Chopina, są jego etudy fortepianowe, będące genialną sublimacją właśnie czynnika pianistycznego, „technicznego”.¹⁵

Przedmiotem mego zainteresowania nie jest jednak wpływ instrumentu na kształtowanie koncepcji fakturalnych Chopina, lecz kolejna faza powstawania utworu: oddziaływanie faktury na ostateczne uformowanie gatunków chopinowskich i formy muzycznej. Skoro bowiem faktura utworu powstawała w procesie komponowania (zawsze przy instrumencie), musiała narzucać też jakieś konkretne i specyficzne ukształtowania formalne i - co zakładam - również typowe dla określonych - chociaż nie wszystkich w równym stopniu - gatunków: mazurków, polonezów, nokturnów, etiud, scherz itd. Podkreślał to już Józef Chomiński pisząc, że „charakterystyczną cechą twórczości Chopina jest to, że niemal wszystkie jego koncepcje kompozytorskie powstawały w oparciu o fakturę fortepianową, tzn. o możliwości, które dawał instrument.”¹⁶ W innym miejscu Chomiński zauważa, że faktura decydując o ostatecznej postaci dźwiękowej dzieła jest **podstawowym czynnikiem formotwórczym**.¹⁷ [podkr. moje]. „Faktura Chopina jest typowo pianistyczna; dzieł jego nie można przenieść na inny środek wykonawczy bez pogwałcenia najistotniejszych właściwości, przede wszystkim strony wyrazowej.”¹⁸ Zofia Chechlińska zastanawiając się nad funkcją i znaczeniem faktury w kształtowaniu formy dochodzi do ogólnego wniosku, że w ramach poszczególnych form jest ona odmienna, „im bardziej utwór jest rozbudowany pod względem rozmiarowym, tym większe zróżnicowanie wykazuje faktura.”¹⁹

Pół wieku później Mieczysław Tomaszewski zbierając konstatacje różnych autorów, podsumowuje: „Brzmienie każdej frazy melodycznej i każdego akordu wymagało sprawdzenia, i to na dobrym i dobrze nastrojonym instrumencie. Na Majorce z niecierpliwością oczekiwał fortepianu wysłanego mu z Paryża przez Pleyela („tymczasem moje manuskrypta śpią”), by móc pracować nad preludiami. W Nohant któregoś lata przestał na jakiś czas komponować, bo fortepian się rozstroił. (...) Istniało przekonanie, że kompozycje powstawały najpierw „na fortepianie”, jako bezpo-

¹⁵ Z. Lissa, *Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina*, [w:] tejsze: *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków 1970, s. 84, 85.

¹⁶ J.M. Chomiński, *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina*, „Rocznik Chopinowski” t. 1 1956, s. 180.

¹⁷ J.M. Chomiński, *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina*. [w:] *F.F. Chopin. Prace Instytutu Muzykologii UW*, Warszawa 1960, s. 169.

¹⁸ J.M. Chomiński, *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina*, s. 181.

¹⁹ Z. Chechlińska, *Faktura fortepianowa Chopina*. Rozprawa doktorska: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1966. Maszynopis, s. 271. Będę dalej polemizował z innym stwierdzeniem autorki: „Trudno byłoby wskazać typowe, odrębne właściwości faktury poszczególnych gatunków, takich jak ballady, scherza, fantazja. Niewątpliwie, biorąc rzecz statystycznie, w scherzach stosunkowo najczęściej wykorzystywane są wszelkiego rodzaju struktury monofoniczne.” (s. 270).

średnia dźwiękowa konkretyzacja twórczego wyobrażenia: to co zwykle się nazywać „komponowaniem” i co wiąże się z zapisem nutowym, polegało więc jedynie na spisywaniu tego, co już zaistniało w akcie improwizacji i utrwaliło się w pamięci myśli i palców (...) Zanim zanurzył gęsie pióro w inkauscie, obszerniejsze fragmenty struktury utworu były prawdopodobnie już ukształtowane pod palcami i w głowie (J. Kallberg, 1986). (...) Można by rzecz ująć następująco: w spontanicznym, jednorazowym akcie improwizacji powstaje i n w a r i a n t utworu, jego struktura i podstawa, którą schenkerzyści gotowi nazwać praliną, „szkieletem strukturalnym dzieła”, jego natura ma charakter s y n t a g m a t y c z n y, dyktowany nieodpartą wewnętrzną koniecznością. Natomiast w wieloetapowym procesie wykańczania dzieła jawi się w polu widzenia wielość szczegółowych w a r i a n t ó w danego motywu czy frazy; natura tego procesu ma charakter p a r a d y g m a t y c z n y, daje wielość możliwości wyboru.”²⁰

Trzeba tutaj poczynić istotną uwagę. W owym drugim stadium komponowania („paradygmatycznym”) Chopin nigdy nie waha się między wariantami fakturalnymi; one są tą „wewnętrzną koniecznością”, nakreśloną w kontakcie z instrumentem bądź „myśleniem instrumentem”; warianty dotyczą z reguły elementu melodycznego (ornamentyki), oznaczeń dynamicznych, łukowań, pedalizacji, szczegółów ortografii muzycznej²¹.

1. Niuansowanie faktury w mazurkach

Mazurki Fryderyka Chopina postrzegane w aspekcie fakturalnym nie są najciekawszym obiektem badań. O ich istotnych cechach decyduje głównie wymiar tonalny, melodyczny, harmoniczny i rytmiczno-choreiczny. Faktura pozostaje niejako w tle. Jest to jednak tło współdecydujące o stronie wyrazowej tych arcydzieł, dlatego również bardzo ważne.

Chopin uprawiał ten gatunek na przestrzeni niemal całego twórczego życia.²² Można więc śledzić zmianę stosunku kompozytora do znaczenia faktury w kształtowaniu tego gatunku. Oczywiście, nie faktura jest tutaj czynnikiem pierwszoplanowym, lecz melodyka, metrytmika i harmonika. Faktura współdecyduje w wielu mazurkach o ludowym zabarwieniu poprzez wprowadzanie charakterystycznych struktur brzmieniowych, takich jak burdony pojedyncze i kwintowe, podkreślanie charakterystycznych akcentów itp. „Specyficzne traktowanie środków pianistycz-

²⁰ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1996, Podsjedlik-Raniowski i Spółka, s. 160, 163, 164. Autor podkreśla rolę dobrego fortepianu w procesie komponowania przytaczając liczne cytaty z listów Chopina wysłanych z Majorjki do J. Fontany i G. Sand do W. Grzymały (s. 198).

²¹ zob. *Komentarze wykonawcze i źródłowe* do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina.

²² Pierwsze mazurki skomponował Chopin w roku 1824 (pierwotne wersje *Mazurków As-dur op. 7 nr 4 i a-moll op. 17 nr 4*), następne w latach 1825-26 (*Mazurek B-dur WN 7, Mazurek G-dur WN 8*), ostatni mazurek (*f-moll op. 68 nr 4*) – jest także ostatnim dziełem Chopina i powstał w 1849 roku kilka miesięcy przed śmiercią kompozytora. Zob. J. Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina. Część 1. Zagadnienia edytorskie*, Kraków 1974, s. 61; M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 29, 347.

nych w mazurkach wypływa przede wszystkim z samej istoty pianistyki Chopina... Mazurki, mimo zewnętrznej prostoty odznaczają się bogactwem środków wyrazu. Operuje tam Chopin całokształtem środków agogicznych, subtelną dynamiką, wartościami kolorystycznymi, różnymi rejestrami fortepianu i formami akompaniamentu... Mnogość środków sprawia, że struktura okresowa, będąca podstawą architektoniczną mazurków, otrzymuje nowy kształt zewnętrzny, nasycy się nowymi wartościami."²³

Jak podsumowuje Tomaszewski, „fakturą podstawową mazurków, zresztą jak wszystkich tańców, jest homofonia – pojedyncza melodia z akordowym towarzyszeniem ... Na ogół jednak faktura ta stanowi punkt wyjścia i punkt odniesienia – rodzaj kotwicy.”²⁴

1. 1. W kręgu burdonu

Charakterystyczne dla ludowej praktyki instrumentalnej brzmienia burdonowe są obecne w chopinowskich mazurkach w najróżniejszej postaci. Muszę od razu wyjaśnić, co uważam za mazurkowe burdony. Najbardziej typowe są podwójne nuty pedałowe tworzące współbrzmienia pustych kwint (oparte na T i D). Chopinowi musiały głęboko utkwić w pamięci zasłyszane surowe dźwięki basetli i w ogóle ludowe muzykowanie, skoro tak często do nich się odwołuje w ciągu całego swego życia. Świadczy o tym fragment jego listu do rodziny pisany w Szafarni 26 sierpnia 1825 roku: „Już była prawie 11-nasta, gdy Frycowa basetlę przynosi, gorszą od skrzypcy, o jednej tylko stronie. Dorwawszy się zakurzonego smyka jak zaczęła basować, takim tęgo dudlił, że się wszyscy zlecieli patrzeć na dwóch Fryców, jednego śpiący na skrzypkach, drugiego na jednostronnej, monokordycznej, zakurzonej [...] rzępolącego basetli...” I dalej: „Bardzo był wesół tego wieczora, a kontent niezmiernie z dwóch wydarzonych okoliczności. Strony 4-tej nie było; cóż więc robić? Skąd jej wziąć? ... Idę ja na podwórze, a tu pan Leon i Wojtek, z niskimi, o wystaranie się strony proszą; dostałem więc 9 nitek od pani Dziew., dałem im, ukrećili sobie stronę, lecz na nieszczęście los chciał, aby o trzech stronach tańcowali, bo co tylko nową ukrećili, juści kwinta pęka, której miejsce świeżo ukrecona zastąpić musiała.”²⁵

Pewne światło na brzmienie XIX-wiecznych basetli rzucają źródła instrumentologiczne. O najstarszym typie ludowych basów, tzw. basach kaliskich pisze Jarosław Lisakowski.²⁶ Najistotniejsza informacja dotyczy stroju i praktyki wykonawczej: instrument posiadał tylko dwie struny strojone w kwincie *d – a* do skrzypiec, a grający nie skracał ich palcami. Basy kaliskie dawały zatem wyłącznie brzmienie burdonowe.²⁷ Również Adam Chętnik wiele uwagi poświęca tego typu instrumentom: „Stro-

²³ J. M. Chomiński, *Z zagadnień ewolucji stylu Chopina*, „Muzyka” 1960 nr 3, s. 21-22.

²⁴ M. Tomaszewski, op. cit., s. 356.

²⁵ K. Kobylańska, *Korespondencja Fryderyka Chopina z rodziną*. Teksty opracowała oraz komentarzem opatrzyła Krystyna Kobylańska, Warszawa 1972, s. 42.

²⁶ J. Lisakowski, *Nieznanne ludowe instrumenty muzyczne*. [W:] „Muzyka” 1965 nr 3, s. 3-19.

²⁷ zob. też: S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978, s. 12, 38, 39.

1b Mazurek *gis-moll op. 33 nr 1*, t. 13-16



1. 1. 1. Burdony kwintowe

Chopin stosuje w mazurkach szeroką gamę struktur burdonowych poczynając od najprostszych pustych kwint w partii lewej ręki, nad którą rozwija melodię (przykł. 3).³² Tego typu układy występują tylko w we wcześniejszych utworach powstałych do roku 1832. Jednakże w pierwszych, najwcześniejszych mazurkach (*B-dur* WN 7, *G-dur* WN 8, *G-dur* WN 17 i *B-dur* WN 41), pozostających jeszcze pod wpływem tańców zasłyszanych i powszechnie grywanych w owym czasie, Chopin nie wplata żadnych burdonów. Według Oskara Kolberga Chopin często przygrywał na wieczorach towarzyskich do tańca, „improvizując przy tym niejednego mazura. Pamiętnikarz mówi, zapewne z przesadą, iż były ich całe krocie³³. Od tych mazurków, bardzo prostych - by nie powiedzieć – wręcz naiwnych w formie, melodyce, harmonice i fakturze, kompozytor zaskakująco szybko przechodzi do utworów głębokich w swym wyrazie i bardziej kunsztownych. Pogląd na tę sprawę daje porównanie dwóch pierwszych *Mazurków B-dur* WN 7 i *G-dur* WN 8 (1825-26) z *Mazurkiem a-moll op. 68 nr 2* WN 14 (ok. 1827). Te pierwsze robią wrażenie, jakby wyszły spod ręki zupełnie innego twórcy. Równie szybko Chopin zaczyna stosować charakterystyczne dla muzyki ludowej basowe burdony, najpierw ostrożnie przeciągając w basie prymę toniki lub dominanty, a następnie stosując brzmienie pustych kwint. Celnym przykładem takiego ostrożnego przechodzenia jest właśnie *Mazurek a-moll op. 68 nr 2*. Toniczny burdon utrzymuje się w basie na przestrzeni niemal całego utworu (65 taktów), z wyjątkiem taktów 36-39 na pograniczu dwóch okresów tria. Na początku tria (t. 30-31) Chopin po raz pierwszy stosuje krótkie burdony kwintowe, wkomponowane jednak jeszcze w strukturę akordową (przykł. 2):

2 *Mazurek a-moll op. 68 nr 2* (WN 14), t. 30-31



Podobne ukształtowanie burdonów, rozbudowane do trzech funkcji, występuje w *Mazurku F-dur op. 68 nr 3* WN 26 (przykł. 3):

³² *Mazurek F-dur op. 68 nr 3* (przed 1830), t. 33-45; *B-dur op. 7 nr 1* (przed 1832), t. 45-51.

³³ Oskar Kolberg w liście do Marcellego Antoniego Szulca: „Mazurów takich krocie sypały się wówczas spod palców jego rąk, jak z rogu obfitości” (15 XII 1874); cytata za: M. Tomaszewski, op. cit., s.347 i 550.

3 Mazurek F-dur op. 68 nr 3 (WN 25), t. 1-5



W trio *Mazurka F-dur op. 68 nr 3* Chopin po raz pierwszy wykorzystuje ludowy burdon in crudo (przykł. 4); podobne rozwiązanie pojawi się w roku 1832 w trio *Mazurka B-dur op. 7 nr 1*.

4 Mazurek F-dur op. 68 nr 3 (WN 25), t. 33-43

Faktura ta w obu wypadkach służy uwypukleniu modalnych struktur melodycznych (lidy-zmy) w partii prawej ręki.

Od tego typu faktury kompozytor szybko odstępuje ma rzecz bardziej wyrafinowanej, tym niemniej nie odrzuca jej zupełnie; powraca do tych prostych układów jeszcze w roku 1843 w *Mazurku C-dur op. 56 nr 2* (przykł. 5).

5 Mazurek C-dur op. 56 nr 2, t. 1-28

W dalszych partiach tego mazurka kwintowe burdony pojawiają się w formie szczątkowej, aluzyjnych brzmień pustych kwint wplecionych w progresyjną strukturę harmoniczną (przykł. 6):

6 Mazurek C-dur op. 56 nr 2, t. 37-41

Takie dyskretne nawiązywanie do brzmień burdonowych pustych kwint (trudno tu mówić o prawdziwym burdonie), to jedna z cech stylistycznych wielu Chopińskich mazurków, od wczesnych do najpóźniejszych (przykł. 7, 8, 9).

7 Mazurek g-moll op. 24 nr 1, t. 1-8

W Mazurku g-moll op. 24 puste kwinty brzmią szczególnie dobitnie, gdyż wieńczą oba zdania (na tonice w t. 4 i dominancie w t. 8)

8 Mazurek c-moll op. 30 nr 1

W jednym z ostatnich mazurków g-moll op. 67 nr 2 (1848-49) brzmienia pustych kwint odbywają się w basie jako składniki opadającej progresji dominant septymowych: G⁷, C⁷, F⁷, B⁷, E^{s7}, A^{s7}, D^{e^{s7}}, G^{e^{s7}} (przykł. 9):

9 Mazurek g-moll op. 67 nr 2 (WN 64), t. 21-24



W Mazurce C-dur op. 56 nr 2 Chopin stosuje w akompaniamencie także współbrzmienia dwóch kwint (przykł. 4, t. 15, 17, 19, 21, 23 i odpowiednie), co odpowiadało brzmieniu trzech pustych strun ludowych basów. Takie struktury występują także w innych mazurkach, po raz pierwszy w odcinku kodalnym *Mazurka f-moll op. 7 nr 3* (t. 99, 101, 103)³⁴.

10 Mazurek f-moll op. 7 nr 3 t. 99



Podwójne kwinty najdobitniej eksponuje (ostre tarcia dysonansów powstałe z nakładania się różnych funkcji) w trio *Mazurku a-moll op. 17 nr 4* (przykł. 11)

11 Mazurek a-moll op. 17 nr 4



Z dwóch pozostałych mazurków powstałych do roku 1830 (*G-dur op. 67 nr 1* i *C-dur op. 68 nr 1*) – pierwszy jest ciekawym przykładem rozwijania sposobów użycia burdonów kwintowych. We wstępie zostały one splecione z dynamiczną formułą przytupywania (przykł. 12).

³⁴ Również w *Mazurkach: As-dur op. 17 nr 3* (t. 17, 19, 21, 22), *c-moll op. 30 nr 1* (t. 3, 11 i odpowiednie)

12 Mazurek G-dur op. 67 nr 1 (WN 6), t. 1-5



Do bardziej interesujących brzmień burdonowych należy zaliczyć wstęp do *Mazurek cis-moll op. 6 nr 2* (przykł. 13). Pomędzy pusta kwintę w basie i zdwojoną prymę w wiolinie (całość wstępu wykorzystuje funkcje dominanty tonacji głównej), wplata kompozytor melodię opisującą jeszcze jedną kwintę (cis¹), która jest dźwiękiem tonicznym. Głos ten być może jest echem zasłyszanego przez Chopina strojenia jednej ze strun basetli.

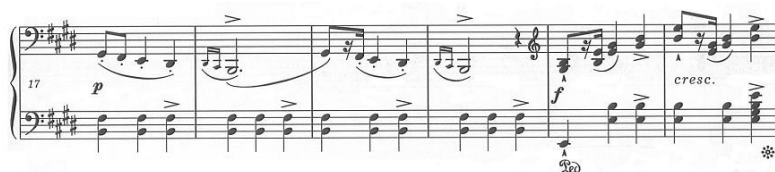
13 Mazurek cis-moll op. 6 nr 2, t. 1- 8



Brzmienia pustych kwint w najróżniejszych konfiguracjach wyraziście występują w partiach inicjalnych i kodalnych, najbardziej śmiało we wczesnych mazurkach, już wyżej cytowanych. *Mazurek E-dur op. 6 nr 3* jest przykładem niezwykłego bogactwa wykorzystania brzmień kwintowych. Puste kwinty rozbrzmiewają tu kilkakrotnie, stając się swoistym refrenem (przykł. 14a, 14b).

14a Mazurek E-dur op. 6 nr 3, t. 1- 11

14b Mazurek E-dur op. 6 nr 3, t. 17- 22



W dalszych partiach tego mazurka (t. 11-14 i odpowiednie) oraz w trio (t. 41-45) stała kwinta (e-h) ukryta jest we współbrzmieniach tonicznym i bifunkcyjnym (T+D⁷), a uwypukla się nuta stała (e).

15 Mazurek E-dur op. 6 nr 3, t. 41- 45

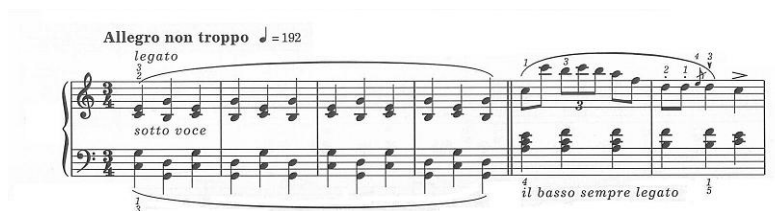


Szczególna wrażliwość Chopina na powtarzalne brzmienia kwint i pojedynczych nut stałych prowadziła do całego bogactwa rozwiązań. *Mazurek C-dur op. 24 nr 2* obramowuje kompozytor oryginalnym wstępem i zakończeniem, gdzie wyraźnie słyszemy trawestację próbowania (strojenia) basetli o stroju wiolonczelowym: C – G – d, z tym że kwinta C-G została przeniesiona oktawę niżej.



Zamiast więc dosłownego brzmienia par pustych strun basów, Chopin przekształca owo „próbowanie” w wyrefinowane następstwo, które można byłoby odczytać jako drwinę ze szkolnych zasad harmonii (zakaz równoległych kwint), gdyby nie chodziło tu właśnie o owe puste struny basetli (przykł. 16).

16 Mazurek C-dur op. 24 nr 2, t. 1-6



W drugim okresie tego mazurka (t. 13-17) Chopin ponownie odwołuje się do brzmienia pustych kwint towarzyszących modalnej harmonice i melodii w wiolinie (przykł. 17)

17 *Mazurek C-dur op. 24 nr 2, t. 13-17*

Wspomniane dwa mazurki pozbawione brzmień burdonowych wraz z innymi dwoma stosującymi je w postaci śladowej (mazurki *h-moll op. 30 nr 2* i *Des-dur op. 30 nr 3* oraz mazurki *As-dur op. 24 nr 3* i *gis-moll op. 33 nr 1*) stanowią rodzaj cezury w chopinowskiej spuściźnie mazurkowej. W mazurkach skomponowanych przed tymi czterema Chopin często odwołuje się do archetypu ludowego stosując dłuższe i wyrazistsze przebiegi burdonowe. Poza już cytowanymi do tego typu zalicza się również *Mazurek b-moll op. 24 nr 4*. Z jednej strony zdradza on już cechy stylistyczne mazurków późniejszych, gdzie podstawą kształtowania formalnego jest technika przetworzeniowa, z drugiej – buduje całą kodę na tonicznej nucie pedałowej (t. 114-140).

18 *Mazurek b-moll op. 24 nr 4, t. 115-126*

W mazurkach powstałych po tej cezurze kompozytor już nie odwołuje się tak wyraźnie do ludowych archetypów; ostatnim utworem w twórczości mazurkowej Chopina³⁵ tego rodzaju jest wspomniany i cytowany *Mazurek C-dur op. 56 nr 2* (por. przykł. 5).

W grupie mazurków późniejszych spotykamy z reguły bardzo dyskretne stosowanie nut pedałowych pojedynczych lub podwójnych (kwintowych). Oto kilka przykładów. W *Mazurku c-moll op. 56 nr 3*, uznawanym za punkt szczytowy w procesie przemian języka muzycznego w ramach tego gatunku u Chopina³⁶, krótka nu-

³⁵ E. Witkowska- Zaremba, *Wersyfikacja, składnia i forma w mazurkach Chopina*. [W:] *Przemiany stylu Chopina. Studia pod redakcją Macieja Gołąba*, Kraków 1993, s. 129.

³⁶ *Ibidem*, s. 128.

ta pedałowa spaja kolejne odcinki formalne okresu (przykł. 19).

19 *Mazurek c-moll op. 56 nr 3, t. 15-22*

Bardzo podobnie funkcjonuj nuta stała w pierwszym okresie *Mazurka es-moll op. 6 nr 4*, z tą jednak różnicą, że wraz z jego powtórzeniem zajmuje to aż 2/3 (16 z 24 taktów) całego miniaturowego utworu (przykł. 20).

20 *Mazurek es-moll op. 6 nr 4, t. 1-9*

W *Mazurku As-dur op. 50 nr 2* dominantowa nuta pedałowa stanowi podstawę do zbudowania rozwiniętego przedtaktu (przykł. 21). Można w tym dopatrywać się wariantu wstępu z *Mazurka Des-dur op. 30 nr 3* (przykł. 22).

21 *Mazurek As-dur op. 50 nr 2, t. 1-8*

22 *Mazurek Des-dur op. 30 nr 3, t. 1-6*

W najpóźniejszych mazurkach (op. 59, 63) stopniowo znikają z arsenatu środków harmoniczno-fakturalnych burdony kwintowe i pojedyncze nuty pedałów. Czyżby zacierał się w pamięci kompozytora ów ludowy archetyp, co na rok przed śmiercią tak przejmująco wyraził: „... Tymczasem moja sztuka gdzie się podziała? Moje serce gdzieś zmarnował? Ledwie że jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają. Świat ten mi jakoś mija, zapominam się, nie mam siły.”³⁷ W tych późnych opusach słyszymy już tylko przetrzymywane dźwięki, jako rezultat powtarzalnej harmonii (przykł. 23).

23 *Mazurek a-moll op. 59 nr 1, t. 114-122*

Zarówno powtarzane *Dis (dis)* jak i późniejsza kwinta E-H (t. 125-128) to jedyne w tym utworze pozostałości burdonów stosowanych we wcześniejszych mazurkach. Podobne układy obserwujemy w *Mazurku As-dur op. 59 nr 2* (t. 89-95). Natomiast pozostałości kwintowych burdonów odgrywają ważną rolę w *Mazurku H-dur op. 59 nr 3* (t. 53-67), gdzie zostały wplecione w sekwencję (przykł. 24 i 25).

³⁷ List do Wojciecha Grzymały z 21 października 1848 roku. Cytat za: M. Tomaszewski, op. cit., s.120.

24 *Mazurek As-dur op. 59 nr 2, t. 89-95*25 *Mazurek H-dur op. 63 nr 1, t. 53-68*

Do stałych dźwięków prymy dominanty dodana jest od dołu pryma toniki (sfigurowana w drugiej połowie każdego z czterech ogniów). Dostrzegamy tu wyraźne nawiązanie do wstępu (a zwłaszcza zakończenia) *Mazurka C-dur op. 24 nr 2* (zob. przykł. 16), podobnie jak i do *Mazurka fis-moll op. 59 nr 3* (przykł. 26).

26 *Mazurek fis-moll op. 59 nr 3, t. 83-89*

Zacytowany wyżej fragment jest ważnym elementem formy i kilkakrotnie powtarza się w przebiegu utworu. Można w nim bez trudu dostrzec echo brzmienia basetli.

1.1.2. Inne rodzaje burdonów

Burdony przerywane (tylko na niektórych częściach taktu, przemiennie ze współbrzmieniami): *Mazurek B-dur op. 7 nr 1* (t. 25-30); *Mazurek B-dur op. 17 nr 1* (t.

41-60, całe trio! z ukrytą kwintą); bardzo „pomysłowa” nuta pedałowa, poprzedzająca powrót głównego tematu w *Mazurku Des-dur op. 30 nr 3* (t. 70-78).

Powtarzana ostinatowo nuta stała poprzedzana prowadzącym do niej dźwiękiem (*Mazurek As-dur op. 17 nr 3*, pierwszy okres utworu (t. 1-16) i odpowiednie powtórzenie (t. 25-40)

Burdon „odwrócony” (zamiast w partii basu – w wiolinie): *Mazurek fis-moll op. 6 nr 1*, t. 41-55). W obu poprzednikach nutą stałą jest fis², a w następnikach – cis². Oba te dźwięki wspierają zdwojenia w basie.

Nie tylko brzmienie basetli jest jednym z ważnych wyznaczników archetypu ludowego. Wspomniane przez Chopina skrzypce z pękającą co i raz struną,³⁸ także musiały głęboko utkwic kompozytorowi w pamięci, skoro jeszcze w zakończeniu kody *Mazurka h-moll op. 33 nr 4* umieszcza zwrot, będący jako żywo odbiciem szarpania pustych strun skrzypiec (przykł. 27).

27 *Mazurek h-moll op. 33 nr 4*, t. 217-224



2. Faktura partii melodycznej

Partia melodyczna (z reguły powierzana prawej ręce) w swym wariacie podstawowym to pojedyncza linia zdobiona ozdobnikami od najprostszych przednutek po wyrafinowane chromatyczne ornamenty (*Mazurek a-moll op. 17 nr 4*). Jednak podobnie, jak to ma miejsce w wypadku innych środków fakturalnych, wyobraźnia chopinowska od początku dysponuje także wieloma niuansami, takimi jak zdwojenia oktawowo, tercjowe czy sekstowe – niezależnie od fazy twórczości.

Najrzadziej Chopin sięga po paralelizmy **oktawowe**. Początkowo pojawiają się one śladowo (mazurki: *fis-moll op. 6 nr 1*, t. 16 i odpowiednio 49, 72; *E-dur op. 6 nr 3*, t. 47-48; *Mazurek b-moll op. 24 nr 4*, t. 54-57 (monofonia); później na dłuższych płaszczynach, np. *Mazurek gis-moll op. 33 nr 1*, t. 25-28 i odpowiednio t. 33-36; *Mazurek h-moll op. 33 nr 4*, t. 161-163 i odpowiednio t. 169-171 *Mazurek cis-moll op. 41 nr 1*, t. 50 i odpowiednio 58; *Mazurek cis-moll op. 41 nr 1*, t. 119-122; *gis-moll op. 41 nr 2*, t. 7-8 i odpowiednio 15-16, 63-68; *Mazurek H-dur op. 41 nr 3*, t. 5-6 i odpowiednio 25-26, 33-34, 55-56, 58-60, 67-68, 71-75; *Mazurek G-dur op. 50 nr 1*, t. 73-76 i 81-84; *Mazurek cis-moll op. 50 nr 3*, t. 142-143, 146-147; *Mazurek c-moll op. 56 nr 3*, t. 17-22 i odpowiednio 41-47, 153-159; *Mazurek a-moll* (A Emile Gaillard), t. 41-76 (całe trio).

³⁸ Zob. przyp. 25 na s. 8.

Zdwojeń **tercjowych** (podobnie i sekstowych) używa Chopin w typowych mazurkach (mazurki: *E-dur op. 6 nr 3*, t. 11-14 i odpowiednio 23-26, 71-74, 83-86; *a-moll op. 7 nr 2*, t. 42-49; *g-moll op. 24 nr 1*, całe trio t. 34-49; *Des-dur op. 30 nr 3*, cała główna myśl t. 9-24 i odpowiednio t. 79-85; *cis-moll op. 30 nr 4*, cały temat główny t. 5-31 i jego odpowiednik t. 101-132; *h-moll op. 33 nr 4*, t. 164-168 i odpowiednio t. 172-175; *H-dur op. 41 nr 3*, t. 1-4 i odpowiednio 9-12, 21-24, 29-32, 76-78; z przewagą współbrzmień tercjowych: *fis-moll op. 59 nr 3*, t. 45-60; z przewagą współbrzmień tercjowych: *H-dur op. 63 nr 1*, t. 1-15 i odpowiednio 69-87; *G-dur op. 67 nr 1*, t. 1-10 i odpowiednio 45-50).

Zdwojenia **sekstowe** (mazurki: *E-dur op. 6 nr 3*, t. 34-39; *Des-dur op. 30 nr 3*, t. 49-76; *gis-moll op. 33 nr 1*, t. 13-16; *G-dur op. 50 nr 1*, t. 13-16 i odpowiednio 37-40, 69-72; *cis-moll op. 50 nr 3*, t. 153-156; *H-dur op. 56 nr 1*, t. 144 - do końca - t. 183; *c-moll op. 56 nr 3*, t. 207-213); *G-dur op. 67 nr 1*, t. 30-32 i odpowiednio 38-40).

Zdwojenia **przemienne tercjowe i sekstowe** (mazurki: *B-dur op. 17 nr 1*, t. 1-8 i odpowiednio; *b-moll op. 24 nr 4*, t. 94-96; *Des-dur op. 30 nr 3*, cała główna myśl t. 9-24 i odpowiednio t. 79-85; *C-dur op. 33 nr 3*, t. 23-32; *cis-moll op. 41 nr 1*, t. 102-104; *As-dur op. 41 nr 4*, t. 15, 20, 28, 59, 65, 73; z akcydentalnie innymi składnikami *Mazurek As-dur op. 59 nr 2*, powtórzenie całego pierwszego okresu t. 23-42; *a-moll - A Emile Gailard*, t. 121-124 i 125-130; *a-moll op. 67 nr 3*, t. 9-16 (powtórzenie poprzednika jako następnik) i odpowiednio t. 49-56; *C-dur op. 68 nr 1*, t. 34-49; *a-moll op. 68 nr 2*, t. 32-33, 36-37).

Zdwojenia **tercjowo-sekstowe** (mazurki: *f-moll op. 7 nr 3*, połowa tria t. 41-56; *As-dur op. 7 nr 4*, t. 33-36; *cis-moll op. 30 nr 4*, t. 73-76; *G-dur op. 50 nr 1*, t. 85-88; *a-moll - Notre temps nr 2*), t. 1-16 i odpowiednio 81-94.

Paralelizmy **oktawowe oraz z innymi dźwiękami akordowymi** (mazurki: *D-dur op. 33 nr 2*, t. 53-64; *B-dur op. 17 nr 1*, t. 9-16; *cis-moll op. 30 nr 4*, t. 73-76; *gis-moll op. 41 nr 2*, t. 17-do końca (t. 68); *H-dur op. 41 nr 3*, t. 41-55; *a-moll - Notre temps nr 2*, t. 33-57, 65-80).

3. Faktura akompaniamentu

Podstawową (wyjściową) formułą akompaniamentu jest nawiązanie do tradycyjnej partii lewej ręki w walcach, z niskim dźwiękiem w basie na pierwszej części taktu i akordami na dwóch następnych. Od tego Chopin zaczął, jednak już w pierwszych mazurkach uzupełnił to ukształtowanie innym – powtarzaniem trzech akordów na trzech częściach taktu (przykł. 28). Te dwa typy towarzyszenia będą się wzajemnie uzupełniać przez całą twórczą drogę aż do mazurka ostatniego.

28 Mazurek B-dur WN 7, t. 1-4

Częstym wariantem jest zastępowanie na pierwszej części taktu dźwięku basowego jak i akordu pauzą (przykł. 29)

29

Mazurek a-moll op. 7 nr 2, t. 1-16

Jak już zauważyliśmy, Chopin bardzo często wykorzystuje jako towarzyszenie melodii różne typy burdonów powtarzanych na zasadzie stałych figur jednorodnych, bądź wchodzących w różne wyszukane związki z figurami podstawowymi i ich modyfikacjami. To bogactwo w cieniowaniu struktury akompaniamentu stanowi o mistrzostwie kompozytorskim Chopina.

Wyjątkowo wielkie walory artystyczne reprezentuje *Mazurek a-moll op. 17 nr 4*. Akompaniament najprostszy rytmicznie jest jednak wyrafinowany harmonicjnie. Taki układ odezwie się znacznie później w *Preludium e-moll op. 28 nr 4* (przykł. 30 i 31).

30 *Preludium e-moll op. 28 nr 4*, t. 1-4

31 Mazurek *a*-moll op. 17 nr 4, t. 7-12

Odwroćenie w pionie. Układy fakturalne, kiedy partia towarzysząca usytuowana zostaje powyżej melodycznej nie często występują w mazurkach. Chopin korzysta z takich rozwiązań w następujących utworach: *E*-dur p. 6 nr 3, t. 5-8, 17-29, 29-32 (i odpowiednie w reprzyzie), *f*-moll op. 7 nr 3, t. 57-84, *C*-dur op. 24 nr 2, t. 70-88, *cis*-moll op. 30 nr 4, t. 1-4 (i odpowiednie 97-100), *h*-moll op. 33 nr 4, t. 17-22 (i odpowiednie w t. 41-46, 81-86, 105-110 i 209-216), *cis*-moll op. 41 nr 1, t. 123-126, *G*-dur op. 50 nr 1, t. 41-52, *H*-dur op. 56 nr 1, t. 1-5 (i odpowiednie t. 60-64, 122-126), *C*-dur op. 56 nr 2, t. 29-36, 43-44, 51-52; *c*-moll op. 56 nr 3 (na tle faktury polifonizującej) t. 72-77, 121-136, 213-216; *As*-dur op. 59 nr 2, t. 69-77; *fis*-moll op. 59 nr 3, t. 89-96, aktywizacja lewej ręki związku z polifonizacją faktury t. 121-134; *H*-dur op. 63 nr 1- figuracja drugiej fazy każdego ogniwa progresji (zob. przykł. 25); *a*-moll (*A Emile Gaillard*) i *a*-moll (*Notre temps*). W ostatnim mazurku obserwujemy paralelizmy oktawowo między obu partiami w oparciu uaktywnienie melodyczne basu, obejmujące dłuższe partie utworu (przykł. 32).

32 Mazurek *a*-moll (WN 42B), t. 27-38

Ukształtowania akordowe (izomorficzne)

Tego typu ukształtowania występują z zasady we fragmentach typowo mazurkowych, których jest bardzo wiele. Oto ich wyszczególnienie:

Mazurki: *F*-dur op. 68 nr 3 (całość za wyjątkiem tria, zob. przykł. 3); *a*-moll op. 68 nr 2, WN 14 (trio); *f*-moll op. 7 nr 3 (pierwsza faza tria t. 41-56); *B*-dur op. 17 nr 1, t. 9-16 i 25-32 - cały II okres (przykł. 33); *e*-moll op. 17 nr 2, t. 49-52; *C*-dur op. 24 nr 2, t. 1-

4, cała koda (105-120); *Des-dur op. 30 nr 3*, cały I okres (t. 9-24) i odpowiednie t. 79-95; *cis-moll op. 30 nr 4*, w drugiej części wszystkie motywy o charakterze mazurowym (t. 34, 36, 38, 42, 44, 46-48 itd., 74, 76-78, 89-96, 134, 136); *h-moll op. 33 nr 4*, druga część (t. 49-62 i odpowiednie), druga część tria (t. 161-175); *cis-moll op. 41 nr 1*, kulminacja początkowej myśli (t. 119-126); *H-dur op. 41 nr 2*, t. 50, 54 (kulminacyjne zwieńczenie epizodu środkowego); *G-dur op. 50 nr 1*, początek (t. 1-13) i fragmenty odpowiednie, t. 73-86); *As-dur op. 50 nr 2*, t. 60-83; *cis-moll op. 50 nr 3*, t. 17-18, 21-22 (i odpowiednie t. 109-110, 113-114), 148-152; *H-dur op. 56 nr 1*, 14-22 (i odpowiednie 73-8, 135-142), 152, 154-167, 176, 178, 180-183-koniec; fakturalnie izomorficzny w dłuższych fragmentach *Mazurek c-moll op. 56 nr 3*, całość części pierwszej (t. 1-56) i jej reprzyza (t. 137-171), 74, 76, 79-80, 82, 84, 86-87, 124, 127-128, 132, 134-136 (przykł. 34); *As-dur op. 59 nr 2*, t. 82-88 (kulminacja chromatyczna).

33 *Mazurek B-dur op. 17 nr 1*, t. 9-16

34 *Mazurek c-moll op. 56 nr 3*, t. 47-56

Bogactwo pomysłów kompozytorskich jest tak wielkie, że należałoby zacytować wszystkie z wymienionych wyżej szczegółowych rozwiązań fakturalnych. Z oczywistych powodów odsyłam Czytelnika do materiałów nutowych.

Faktura spolifonizowana

Ten typ faktury, aczkolwiek pozostaje w mazurkach na drugim planie, to przy dokładniejszej analizie odkrywamy i w tym zakresie niemałe bogactwo pomysłów i to niezależnie od czasu powstania utworu:

Imitacja kanoniczna występuje w mazurkach późniejszych; początkowo rozwijana nieśmiało (mazurki *cis-moll op. 41 nr 1*, t. 65-66 i *cis-moll op. 50 nr 3*, t. 1-8 i odpowiednio 93-100), apogeum osiąga w *Mazurku C-dur op. 56 nr 2*, t. 53-68; niejako re-fleksem tego kanonu jest fragment *Mazurka fis-moll op. 59 nr 3*, t. 97-103 (przykł. 35).

35 Mazurek fis-moll op. 59 nr 3, t. 97-102

Aktywizacja melodyczna partii basowej (lewej ręki) związku z polifonizacją faktury: *Mazurek B-dur op. 17 nr 1*, t. 17-24 i odpowiednio 33-40; *Mazurek fis-moll op. 59 nr 3*, t. 89-96, t. 121-134; *Mazurek D-dur op. 33 nr 2*, t. 49-64; *Mazurek a-moll op. 59 nr 1*, t. 25-26, 42-74 (przykł. 36); *Mazurek cis-moll op. 63 nr 3*, t. 64-74; *Mazurek a-moll (Notre temps)*, t. 17-32 i odpowiednio 97-112 oraz 57-64.

36 Mazurek a-moll op. 59 nr 1, t. 57-64

Dodawanie do głównej partii melodycznej polifonizującego głosu (altu), kontrpunktowanie: *Mazurek es-moll op. 6 nr 4*, t. 1-8; *Mazurek b-moll op. 24 nr 4*, wstęp i główna myśl tematyczna t. 1-18 i odpowiednio 37-50, 101-114; *Mazurek cis-moll op. 63 nr 3*, t. 66-77; *Mazurek c-moll op. 30 nr 1*, t. 17-27; *Mazurek As-dur op. 41 nr 4*, t. 17-40.

Najlepszym przykładem jest *Mazurek b-moll op. 24 nr 4*, w dużych partiach ukształtowany w parciu o ten pomysł fakturalny (przykł. 37).

37 Mazurek *b*-moll op. 24 nr 4, t. 45-49

Swobodne polifonizowanie: *Mazurek cis-moll op. 50 nr 3*, t. 25-40 i odpowiednie 117-140, 157-172 i 181-188; *Mazurek H-dur op. 56 nr 1*, t. 1-6 i odpowiednie 60-66, 122-127 oraz 168-175.

Forma a faktura

W mazurkach nie znajdziemy wielu wyrafinowanych rozwiązań formalnych. Początkowo jest to forma trzyczęściowa reprzyzowa (ABA₁). Zapis *da capo* (*dal segno*) *al fine* występuje dość często do roku 1833 (*Mazurek As-dur op. 17 nr 3*). W następnych mazurkach najczęstsze są nadal układy trzyczęściowe, bądź wyraźnie nawiązujące do takich, lecz już bez takiego schematyzmu formalnego. Chopin powraca do prostych powtórzeń po raz ostatni w dwóch późniejszych utworach (mazurki: *C-dur WN 47* z roku 1835 i *a-moll WN 60* z roku 1846).

Udział faktury w kształtowaniu tych układów formalnych jest znaczny i to już od najwcześniejszych mazurków. W pierwszym utworze tego gatunku (*Mazurek B-dur WN 7* z roku 1825-26) odgrywają rolę zmiany rejestru, tj. przenoszenie partii melodycznej oktawę w górę). Ale już w *Mazurku F-dur op. 68 nr 3* (przed 1830) stosuje Chopin w trio zdecydowany kontrast fakturalny (por. przykł. 3 i 4). Tak ostrych kontrastów później będzie raczej unikał. Pożegna się z nimi już w trio *Mazurka B-dur op. 7 nr 1*.

Środki fakturalne angażuje do wyrazowego przekształcania tematu, tj. do jego potęgowania w utworach bardziej rozbudowanych. Takie mazurki można by nazwać balladowymi³⁹ z uwagi na podobne funkcjonowanie faktury w tych obu gatunkach. M. Tomaszewski używa tu określenia „poematu tanecznego”⁴⁰ Pierwsze przebliski takiego traktowania tematu w tym gatunku można dostrzec w *Mazurku Des-dur op. 30 nr 4*, gdzie rozwijając progresywnie trzecią myśl stosuje zdwojenia sekstowe (t. 49-72). Podobne środki stosuje w następnym *Mazurku cis-moll op. 30 nr 4*, gdzie w kulminacyjnym punkcie, po wykorzystaniu *crescenda* do *ff* używa zdwojeń sekstowo-oktawowych (przykł. 38). Jest to środek dość często stosowany przez Chopina.

³⁹ Określenia tego użyła Elżbieta Witkowska w odniesieniu do grupy mazurków, takich jak *f-moll op. 7 nr 3*, *a-moll op. 17 nr 4*, *b-moll op. 24 nr 4*, *cis-moll op. 30 nr 4*, *cis-moll op. 41 nr 4*, *cis-moll op. 50 nr 3* *c-moll op. 56 nr 3*; zob. E. Witkowska, op. cit., s. 119.

⁴⁰ M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 358

38 Mazurek cis-moll op. 30 nr 4, t. 71-80

Musical score for Mazurek cis-moll op. 30 nr 4, measures 71-80. The score is in C minor, 3/4 time. It features a piano accompaniment with octaves in the bass line and chords in the right hand. The melody in the right hand has various ornaments and dynamics like *ff* and *ten.* Fingerings are indicated throughout.

Proste zdwojenia oktawowe nie zawsze służą potęgowaniu brzmienia; mogą też w wyrafinowany sposób nuansować jego barwę, jak w Mazurku *gis-moll op. 33 nr 1* (przykł.39).

39 Mazurek *gis-moll op. 33 nr 1*, t. 23-28

Musical score for Mazurek *gis-moll op. 33 nr 1*, measures 23-28. The score is in G minor, 3/4 time. It features a piano accompaniment with octaves in the bass line and chords in the right hand. The melody in the right hand has various ornaments and dynamics like *passionato* and *dim.* Fingerings are indicated throughout.

W chopinowskim bogactwie środków znajdujemy przykłady odwrotne – redukcję brzmienia przy powtórzeniu tematu (przykł. 40a i 40b).

40a Mazurek *h-moll op. 33 nr 4*, t. 137-141

Musical score for Mazurek *h-moll op. 33 nr 4*, measures 137-141. The score is in A minor, 3/4 time. It features a piano accompaniment with octaves in the bass line and chords in the right hand. The melody in the right hand has various ornaments and dynamics like *f*. Fingerings are indicated throughout.

40b Mazurek *h-moll op. 33 nr 4*, t. 153-157

Jednak „balladowe” przekształcenie wyrazowe tematu po raz pierwszy spotykamy dopiero w Mazurku *gis-moll op. 41 nr 1* (przykł. 41a i 41b).

41a Mazurek *gis-moll op. 41 nr 1*, t. 1-4

41b Mazurek *gis-moll op. 41 nr 1*, t. 57-60

Podobne rozwiązanie ma miejsce w Mazurku *cis-moll op. 41 nr 4* (przykł. 42a i 42b).

42a Mazurek *cis-moll op. 41 nr 4*, t. 1-4

42b *Mazurek cis-moll op. 41 nr 4, t. 119-122*

Należy zauważyć następującą prawidłowość: w partiach środkowych następuje wyhamowanie narracji poprzez stosowanie nut stałych, powtarzalnych struktur w większym stopniu niż w odcinkach sąsiednich. Tak jest do mazurków op. 30, potem ta prawidłowość częściej zaznacza się w odcinkach kodalnych. Np. w części środkowej *Mazurka b-moll op. 24 nr 4* ma miejsce operowanie frazami powtarzalnymi dwutaktowymi, podobnie w kodzie, gdzie dochodzi ponadto stała nuta toniczna (por. przykł. 18), podobnie w *Mazurku D-dur op. 33 nr 2* – gdzie Chopin operuje szesnaście razy frazą jednotaktową (przykł. 43).

43 *Mazurek D-dur op. 33 nr 2, t. 65-72*

W mazurkach bardziej statycznych (*C-dur op. 33 nr 3*), część środkowa jest bardziej ekspansywna lub ekspansywność ta występuje już wcześniej, jako kontrast między dwoma odcinkami lirycznymi i ponownie przed częścią środkową, jak w *Mazurku h-moll op. 33 nr 4* (przykł. 44).

44 Mazurek *h-moll* op. 33 nr 4, t. 49-64

Kodalne nuty stałe: Mazurek *es-moll* op. 6 nr 4 (reprzyza części pierwszej), Mazurek *f-moll* op. 7 nr 3 (99-105 – do końca), Mazurek *a-moll* op. 17 nr 4 (108-132 do końca), Mazurek *b-moll* op. 24 nr 4 (t. 117-148, wyjąwszy t. 143-144 i dwa monofoniczne ostatnie), Mazurek *c-moll* op. 30 nr 1 (t. 47-54), Mazurek *D-dur* op. 33 nr 2 (122-136 do końca), Mazurek *C-dur* op. 33 nr 3 (powtórzenie pierwszej części utworu, gdzie występują na zmianę dwie dominantowe nuty stałe - w tonacji zasadniczej i jej paraleli), Mazurek *h-moll* op. 33 (w zakończeniu kody powtarzane na zmianę nuty toniczna i dominantowa w tonacji akordu neapolitańskiego, jako reminiscencja odpowiednich partii utworu utrzymanych w tej właśnie tonacji; owe dwa dźwięki nawiązują tym razem nie do brzmienia basetli lecz skrzypiec – por. z *Mazurkiem C-dur* op. 33 nr 3). W późniejszych mazurkach nuta pedałowa występuje rzadziej i nie w takim „oczywistym” kształcie: Mazurek *cis-moll* op. 50 nr 3 (t. 181-185). Nawiązanie do wcześniejszej twórczości obserwujemy w *Mazurku C-dur* op. 56 nr 2, gdzie reprzyza części pierwszej powtarza również zawarte w niej burdony kwintowe z kwintami podwójnymi. W pozostałych utworach z późniejszego okresu Chopin nie zapomina o dyskretnym lub bardziej dobitnym przywoływaniu w zakończeniach mazurków brzmień burdonowych: Mazurek *c-moll* op. 56 nr 3 (t. 191-220 – do końca, z kilkoma przerwami w t. 196, 204, 208, 212) – to ostatnie tak obficie użyty burdon toniczny. W kolejnym *Mazurku a-moll* op. 59 nr 1 stosuje dwie nuty stałe; najpierw wyznacznik drugiej dominanty (*Dis – dis*), a w samym zakończeniu burdon kwintowy dominanty (E-H) (zob. przykł. 23). Ostatnim z opusowanych utworów, w których Chopin stosuje w kodzie brzmienia burdonowe jest Mazurek *H-dur* op. 63 nr 1, też bardzo dyskretnie splatając przeciągnięty akord D^7 , z figuracją o polimelodycznym charak-

terze (t. 91-95), a na koniec przywołując po raz ostatni w kodach tego gatunku brzmienie pustych kwint (*H-fis*) basetli (t. 96-102), aczkolwiek puste kwinty słyszymy po raz ostatni w partii środkowej *Mazurka f-moll op. 63 nr 2*.

Résumé

Faktura instrumentalna odgrywa niezwykle istotną, wręcz pierwszoplanową rolę w realnym brzmieniu każdego utworu muzycznego. Z jednej strony jest ona pochodną właściwości techniczno-akustycznych samych instrumentów, z drugiej współkształtuje konstrukcyjno-strukturalny wymiar dzieła, wpływając na rodzaje jego struktur melodycznych, rodzaje figuracji, czy najogólniej – sposób rozłożenia materii dźwiękowej w obszarze skali danego instrumentu (zespołu instrumentów, chóru). Myślenie fakturą ma zwłaszcza wtedy niepodważalne znaczenie, kiedy sam kompozytor – tak jak Chopin – komponuje niemal wyłącznie przy instrumencie.

Mazurki Chopina badano dotychczas pod różnymi kątami. Rozpatrywano ich właściwości tonalne, melodyczne, harmoniczne, formalne, powiązanie z pierwowzorem ludowym. Do tej pory nie zwrócono jednak uwagi na tak istotny moment, jak ich związki z brzmieniem polskich kapel ludowych, a zwłaszcza specyficznymi burdonami pojedynczymi i kwintowymi, charakterystycznymi dla polskich basów. Obecność tych brzmień niemal we w s z y s t k i c h chopinowskich mazurkach należy uznać za ważny wyznacznik narodowego stylu chopinowskiego.

Mistrzostwo kompozytorskie Chopina na gruncie tych miniatur wyraża się nie tylko w genialnym powiązaniu faktury fortepianowej z archetypem ludowego brzmienia, lecz również w samym bogactwie ukształtowań fakturalnych, zawsze idących w parze z charakterem wyrazowym mazurków. Chopin posługuje się w mazurkach bardzo rozległą paletą środków fakturalnych, od brzmień monofonicznych poprzez różnorakie zdwojenia linii melodycznej (tercjowe, sekstowe, oktawowo-tercjowo-oktawowo), aż do struktur o potężnym wolumenie. Równie bogaty jest zasób formuł akompaniamentu oraz wzajemne relacje między partiami prawej i lewej ręki. Wymienione środki kompozytorskie w połączeniu z właściwościami rytmiczno-choreicznymi, melodycznymi, harmonicznymi i formalnymi ukształtowały oryginalny, o nieprzemijającej świeżości, styl Chopinowskich mazurków.

Wykaz prac cytowanych

Bachmann Werner, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Lipsk 1964.

Bronarski Ludwik, *Szkice chopinowskie*, Kraków 1961.

Chechlińska Zofia, *Faktura fortepianowa Chopina*. Rozprawa doktorska: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1966. Maszynopis.

Chętnik Adam, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983.

Chomiński Józef Michał, *Problem formy w Preludiach Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949 nr 28.

- Chomiński Józef Michał, *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina*, „Rocznik Chopinowski” t. 1 1956.
- Chomiński Józef Michał, *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina*. [w:] F.F. Chopin. *Prace Instytutu Muzykologii UW*, Warszawa 1960, s. 169.
- Chomiński Józef Michał, *Z zagadnień ewolucji stylu Chopina*, „Muzyka” 1960 nr 3.
- Eigeldinger Jean-Jacques, *Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej*, Kraków 1995.
- Ekier Jan, *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina. Cz. 1. Zagadnienia edytorskie*, Kraków 1974.
- Ekier Jan, Kamiński Paweł (redakcja), *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina – Mazurki, seria A, utwory wydane za życia Chopina. Tom IV*, Kraków 1998 i *seria B, utwory wydane pośmiertnie. Tom I*, Warszawa 2007.
- Hernádi Lajos, *Einige charakteristische Züge in den Chopinschen Klaviersatz. (Mit besonderer Rücksicht auf Ähnlichkeiten und Verscheidenheiten zwischen Chopinis und Liszts Schreibweise*. [w:] *The Book of the First International Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, Warszawa 1963.
- Hernádi Lajos, *Styl fortepianowy Chopina w oświetleniu historycznym*. „Kwartalnik Muzyczny” 1949 nr 26/27.
- Hoesick Ferdynand, *Chopin. Życie i twórczość*, t. I, Kraków 1967.
- Kobyłańska Krystyna, *Korespondencja Fryderyka Chopina z rodziną*. Teksty opracowała oraz komentarzem opatrzyła Krystyna Kobyłańska, Warszawa 1972.
- Lisakowski Jarosław, *Nieznane ludowe instrumenty muzyczne*. [W:] „Muzyka” 1965 nr 3.
- Lissa Zofia, *Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina*, [w:] *tejże: Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków 1970.
- Łobaczewska Stefania, *Style muzyczne t. I/2*, Kraków 1961.
- Metzger Heinz-Klaus, *Das totale Klavier*. [w:] *Horyzonty muzyki*. Kraków 1970.
- Morawski Jerzy, *Faktura fortepianowa Liszta*, „Muzyka” 1962 nr 1.
- Oleńdzki Stanisław, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1996, Podsiadlik-Raniowski i Spółka.
- Witkowska-Zaremba Elżbieta, *Wersyfikacja, składnia i forma w mazurkach Chopina*. [W:] *Przemiany stylu Chopina. Studia pod redakcją Macieja Gołąba*, Kraków 1993.

Stanisław Oleńdzki

© Stanisław Oleńdzki