

Jerzy Owczarz

FOLKLORYSTYCZNE ŹRÓDŁA MAZURKÓW FRYDERYKA CHOPINA W KONTEKŚCIE PRACY PEDAGOGICZNEJ

WPROWADZENIE

Niniejszy artykuł opisuje niektóre zjawiska występujące w mazurkach Fryderyka Chopina, wskazując jednocześnie na podobne w polskiej muzyce ludowej. Celem opracowania jest również omówienie tych analogii w kontekście pedagogicznym, ponieważ nacisk analityczno-porównawczy nie jest tu kładziony na płaszczyznę muzykologiczną, lecz pedagogiczną. Co za tym idzie – odniesienia mazurków Chopina do folkloru muzycznego nie mają na celu ukazania bezpośrednich inspiracji kompozytora. Kluczem zaś do wyboru konkretnych fenomenów muzyki ludowej jest przejrzystość w obrazowaniu zjawisk towarzyszących poszczególnym fragmentom lub całym mazurkom kompozytora. Nie wynika on więc z analizy tekstów źródłowych (np. korespondencji czy zapisków Chopina), lecz jest podyktowany wrażeniami słuchowymi. Podobieństwa wynikające z analizy słuchowej nie mogą być jednak wystarczającym dowodem na wskazanie bezpośrednich źródeł inspiracji Chopina. Dają one jednak możliwość wykorzystania ich w pracy pedagogicznej jako czynnika służącego rozbudzeniu wyobraźni ucznia/studenta oraz skierowaniu interpretacji utworu we właściwą stronę. Należy również zaznaczyć, że autor nie ma na celu wskazania gotowych rozwiązań interpretacyjnych, zależą one bowiem od wrażliwości wykonawcy oraz jego indywidualnego podejścia. Założeniem artykułu jest stworzenie bazy pomocnej w kreowaniu interpretacji mazurków Chopina zgodnej z ich ludowymi źródłami.

W artykule analizowane są ogólne zjawiska występujące w muzyce ludowej w aspekcie składu kapeli ludowej, roli poszczególnych jej członków oraz ma-

niery gry muzyków. Analiza dotyczy sfery brzmieniowej, warstwy dynamicznej, zjawisk agogicznych oraz faktury utworu. Omówione zostały trzy tańce z grupy mazurowej i ich wpływ na kompozycje Chopina. Szczególny nacisk został położony na fenomeny dotyczące agogiki, bowiem na tej płaszczyźnie kształtuje się szereg fenomenów, które są charakterystyczne dla polskiej muzyki ludowej oraz mogą być pomocne we właściwym zrozumieniu i stworzeniu prawidłowej interpretacji dzieł kompozytora.

ANALIZA ZJAWISK TOWARZYSZĄCYCH POLSKIEJ MUZYCE LUDOWEJ I ICH ZESTAWIENIE Z MAZURKAMI FRYDERYKA CHOPINA

Analizie zostały poddane zjawiska związane ze składem kapeli folkowej i rolą poszczególnych muzyków wchodzących w jej skład oraz maniera wykonawcza. Wykazane na tej podstawie fenomeny rzutują na sferę dynamiczną, barwową, fakturalną i agogiczną. Najważniejszą i najbardziej szczegółowo omawianą jest tu warstwa agogiczna, jako że to właśnie w niej zawierają się elementy odróżniające chopinowskiego mazurka od innych form powstałych na bazie tańca. Nie znaczy to, że zjawiska występujące na innych płaszczyznach są drugorzędne, jednak to właśnie specyficzny przepływ ruchu w tańcach mazurowych, który Chopin przełożył, sprawia, że tak trudno zinterpretować te kompozycje bez znajomości polskiej muzyki ludowej. Zwłaszcza że stopień skomplikowania niektórych niuansów agogicznych związanych z polskim folklorem, a zaimplikowanych przez Chopina do mazurków sprawia, że nie ma możliwości ich dokładnego zaznaczenia w tekście za pomocą tradycyjnych form zapisu. Niektóre z nich są jedynie delikatnie zasugerowane, inne zaś wynikają bezpośrednio z charakteru, tradycyjnego sposobu wykonywania oraz choreotechnicznej warstwy poszczególnych tańców mazurowych i nie znajdują odzwierciedlenia w oznaczeniach agogicznych, artykulacyjnych czy dynamicznych. Ważne jest więc, żeby dobrze znać specyfikę przepływu ruchu w polskiej muzyce ludowej, ponieważ bez tej wiedzy interpretacja skazana jest na bycie niestylową. Pozostałe warstwy, z harmoniczną na czele, również mają swe źródła w folklorze, jednakże ich zapis nie wymaga dodatkowej interpretacji, jest bardziej obiektywny. Dokładna znajomość ludowych źródeł harmoniki mazurków Chopina nie jest niezbędna do budowania interpretacji.

Zjawiska wynikające z instrumentarium i roli poszczególnych muzyków w kapeli ludowej

W literaturze poświęconej Chopinowi zdarza się, że brzmienie jego mazurków porównywane jest do brzmienia kapeli ludowej. Poszczególne fragmenty przypisywane są nawet konkretnym instrumentom¹. Odnajdujemy stwierdzenia mówiące o tym, że to, który z poszczególnych głosów grany jest przez konkretny instrument, może wydawać się owocem bardziej wyobraźni niżli muzykologicznej analizy. Trudno orzec jednoznacznie, czy Chopin pisząc daną frazę w mazurku, chciał oddać brzmienie skrzypiec, linię wokalną kapeli ludowej, czy po prostu komponował melodię *stricte* fortepianową jedynie na podstawie wzorów ludowych. W niektórych fragmentach można jednak określić rodzaj instrumentu kapeli ludowej, który jest imitowany. Najbardziej dobitnym tego przykładem jest opieranie partii akompaniamentu u Chopina na pustych kwintach, co jest bezpośrednim odzwierciedleniem sposobu gry na ludowych basach. Ponadto przyglądając się uważnie fakturze mazurków, da się zauważyć pewne analogie do faktury utworów ludowych. Otóż można stwierdzić, który z fragmentów jest ukierunkowany na stworzenie obrazu brzmieniowego całej kapeli grającej *unisono*, który zaś odnosi się do momentów granych przez solistę na tle akompaniamentu lub wykonywanych solo. Należy tu zaznaczyć, że taka analiza i wynikające z niej wnioski są o tyle ważne, że mają znaczenie dla kształtowania interpretacji w warstwie nie tylko dynamicznej, ale również agogicznej. Te różne sposoby grupowego muzykowania mogą wystąpić w ramach jednego utworu. Podobnie mazurki Chopina, mające strukturę mozaikową (tj. budowaną na zasadzie szeregowania krótkich, zamkniętych całości muzycznych²), dają możliwość zestawienia ze sobą na niewielkiej przestrzeni wielu kontrastujących odcinków. Stwierdzenie, czy mamy do czynienia z imitacją, rozumianą jako sposób grupowego muzykowania w ramach kapeli ludowej, jest możliwe jedynie dzięki analizie faktury poszczególnych fragmentów mazurka.

Dla lepszego odzwierciedlenia aury brzmieniowej każdego z nich należy uczniowi przybliżyć obraz takiego zespołu. Kapele ludowe różnią się składem i rolą poszczególnych muzyków w zależności od tego, w jakim regionie Polski i w jakich czasach działały. Dokładniejszy opis tych zjawisk można znaleźć

¹ H. Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 2, Berlin 1922, s. 202.

² W. Paschałow, *Chopin a polska muzyka ludowa*, przeł. zespół red. PWM, Kraków 1951, s. 68.

w pracy *Polska folklorystyka muzyczna* Jadwigi R. Bobrowskiej. Na potrzeby niniejszej pracy przyjęto model trzyosobowy, składający się z: basów (tu rozumianych jako chordofon dwustrunny, na którym gra się za pomocą smyczka, zbliżony wielkością i kształtem do współczesnego kontrabas), bębena i skrzypiec. W takim modelu zazwyczaj skrzypiek odgrywa rolę solisty, basy i bębena – akompaniamentu.

Fragmenty mazurków Chopina, w których partie zarówno prawej, jak i lewej ręki zbudowane są na interwałach lub akordach granych harmonicznie (a ich rytm jest jednakowy bądź zbliżony), odwołują się do kapeli grającej *unisono*.

Opierając się na tym założeniu, podczas budowania interpretacji należy zwrócić uwagę na szereg zjawisk. Bardzo ważną jest tu kwestia proporcji pomiędzy głosami. Głos prowadzący (w zdecydowanej większości przypadków – najwyższy) jest tu najważniejszy, jednakże nie może być zbyt dominujący. Proporcje powinny być raczej wyrównane, a sposób kształtowania aury dźwiękowej nastawiony raczej na stworzenie wrażenia pełni brzmienia całej kapeli. Całość powinna sprawiać wrażenie ciężkości. Najodpowiedniejsze słowo na określenie charakteru większości tego typu fragmentów to „rubasznie”. W kwestii dynamiki tak zbudowane odcinki zawsze będą nieco głośniejsze, chociażby poprzez fakt, że faktura jest tu szeroka. Nawet jeśli niektóre z fraz oznaczone są przez kompozytora *piano*, to należy pamiętać, że nie jest to *piano* rozumiane tak samo jak przy fakturze węższej. Wynika z tego również istotna sprawa dotycząca agogiki – nie należy tu grać z wykorzystaniem zbyt dużego *rubato*. Wykonanie nie powinno nosić znamion improwizacji.

Faktura mazurków Chopina, w której pojedynczy głos występuje na tle akordowego akompaniamentu, nawiązuje w muzyce ludowej do skrzypka-solisty rozwijającego swoją partię na tle akompaniamentu bębena i basów. Tutaj proporcje dynamiczne kształtują się zdecydowanie na korzyść głosu prowadzącego. W kwestii agogiki – soliści podchodzą do swojej partii w sposób improwizacyjny. Co za tym idzie – bardzo istotnym elementem w kształtowaniu takich fragmentów jest stosowanie *tempo rubato*. Owa improwizacyjność jest szczególnie ważna w kształtowaniu tych fragmentów mazurków, w których mamy do czynienia z wielokrotnymi powtórzeniami tej samej frazy.

Bardzo często zdarza się, że zapis nutowy sugeruje, by każdą repetycję zagrać dokładnie tak samo, jednak ten sposób rozumowania jest błędny. Należy się tu odnieść do sposobu gry skrzypka-solisty, który rozwijając swoją linię, powtarza wielokrotnie te same motywy czy frazy, ale traktuje je improwiza-

cyjnie. Zmiany zachodzą w płaszczyznach: agogicznej, dynamicznej i artykulacyjnej (niejednokrotnie też dodawane są ozdobniki, jednak tego w przypadku mazurków Chopina robić nie wolno). Pracując nad interpretacją takich fragmentów, należy zastanowić się, w jaki sposób zróżnicować każdorazowo prezentację. Pomocne jest ułożenie historii rozwijającej się w miarę kolejnych powtórek. Takie dorabianie wątków programowych do mazurków Chopina nie jest aż tak sprzeczne z jego myślą, jak mogłoby się wydawać. Co prawda kompozytor stronił od nadawania utworom tytułów, czy kontekstów pozamuzycznych, jednak – jeśli wierzyć słowom Ferenc Liszta – mówił o swoich mazurkach jako „obrazkach sztalugowych”³. Co za tym idzie – wyobrazenie sobie sytuacji rodem z polskiej wsi, stworzenie własnego „obrazka” nie dość, że są pomocne przy wywołaniu odpowiednich emocji, które przełożyć można na wartościowszą interpretację, to jeszcze nie są sprzeczne z myślą Chopinowską. Przy pracy trzeba pamiętać również o wadze akompaniamentu. Pomimo że to solista jest najważniejszy i to jego głos kształtuje rozwój całego odcinka, **nie należy traktować głosów towarzyszących jak obiektywnego tła**. Nawet jeśli akompaniament zbudowany jest na bazie powtarzanych ostinato pustych kwint, jest on integralnym elementem tworzącym całokształt brzmieniowy utworu. Podczas pracy nad interpretacją powinien być starannie przeanalizowany pod względem harmonicznym oraz artykulacyjnym i potraktowany jako pełnowartościowa linia o własnej logice rozwoju i kolorycie. To, że odgrywa on rolę towarzyszącą, nie oznacza, że jest pozbawiony wyrazu. Zwłaszcza że dochodzi tam do szeregu zjawisk o ludowej proveniencji, ważnych dla charakteru mazurka i odróżniających go od innych form tanecznych. Jeden z nich dotyczy przeniesienia ciężaru z pierwszej miary taktu na drugą. Zarówno w muzyce ludowej, jak i w mazurkach Chopina zdarza się, że głos towarzyszący (w przypadku kapeli jest to partia basów) zbudowany jest na bazie *ostinato* rytmicznego składającego się (przy metrum trzy czwarte) z pauzy ćwierćnutowej i dwóch ćwierćnut. Sam fakt, że głos towarzyszący wchodzi na drugą miarę w takcie, mocno osłabia pierwszą. W przypadku muzyki ludowej efekt jest dodatkowo wzmocniony tym, że basista realizując ten schemat, nie respektuje założenia, że druga miara jest słaba, i nie stara się wchodzić jak najciszej. Ponadto bardzo często jest ona nieco przedłużona (sposób i skala przedłużania zależą od indywidualnych wykonania, jednak istnieje zauważalna tendencja do nieznacznego rozciągnięcia drugiej miary w takcie). Takie

³ J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Kraków 1984, s. 230.

przesunięcie ciężaru na drugą miarę jest bardzo charakterystyczne dla tańców mazurowych, należy więc zwrócić szczególną uwagę na to, żeby owo zjawisko zaimplementować do interpretacji mazurków. Nie należy jednak przesadnie akcentować każdorazowego wejścia akompaniamentu, żeby cechy ludowe nie przysłoniły innych właściwości mazurków Chopina.

Zjawiska wynikające z manieri gry muzyków folkowych

Chopin implementując polski folklor do swoich mazurków, dokonywał tego na wielu płaszczyznach. Najbardziej nieuchwytnie, bo rzadko zapisane przez kompozytora wprost, jest naśladowanie manieri gry ludowych muzyków. To, w jaki sposób i czy w ogóle interpretator mazurków uwzględni w swoim wykonaniu te fenomeny, zależy od jego osłuchania z muzyką ludową, wiedzy oraz wrażliwości. Przy czym to właśnie realizacja tych zjawisk świadczy o stopniu zrozumienia myśli kompozytorskiej i znacząco wpływa na jakość wykonania.

Charakterystyczną cechą zarówno polskiej muzyki ludowej, jak i stylistyki chopinowskiej jest *tempo rubato*. Może ono występować na przestrzeni dłuższych odcinków oraz niewielkich motywów. Dokładna systematyka tego zjawiska w rozległych frazach jest trudna do przeprowadzenia, zwłaszcza że stosowanie go zależy od dramaturgicznego rozplanowania utworu, co czyni go indywidualnym dla każdego wykonawcy. Jednakże w skali jednotaktowych motywów można zauważyć pewne zależności, na podstawie których da się stworzyć ogólną zasadę. Dotyczy ona specyficznego sposobu przesunięcia ciężaru z pierwszej na drugą miarę w takcie trzy czwarte.

Najprościej ten fenomen zauważyć, przeanalizować, a następnie zaprezentować uczniowi na podstawie gry ludowych basistów. Kiedy partia basu opiera się na ćwierćnutach, u niektórych z muzyków można zaobserwować specyficzny sposób smyczkowania. Pierwsza wartość grana jest pociągnięciem smyczka w dół, druga zamaszystym pociągnięciem w górę, a przy końcu tego ruchu następuje odciągnięcie go od strun i krótkie zawieszenie ręki. Trzecia miara ponownie grana jest w dół, ale ruch jest krótszy niżli w przypadku pierwszej. Kolejne takty grane są w ten sam sposób. W wyniku takiego smyczkowania tworzy się specyficzne *rubato* o zasięgu jednego taktu, gdzie przedłużenie drugiej miary odbywa się kosztem skrócenia trzeciej. Odległość czasowa pomiędzy drugą a trzecią miarą jest więc wydłużona, zaś pomiędzy trzecią miarą a pierwszą taktu następnego – skrócona. Występowanie tego fenomenu

w mazurkach Chopina zasygnalizowała w swej pracy Regina Smendzianka⁴. Nie został on jednak szczegółowo omówiony, co jest o tyle zaskakujące, że ma dużą wagę dla stworzenia prawidłowej interpretacji mazurków. Ten szczególnie rodzaj przepływu ruchu, wynikający z przesunięcia ciężaru z pierwszej na drugą miarę, jest typowy dla polskich tańców z grupy mazurowej. Leży u podstaw ich charakteru i jest istotnym elementem łączącym mazurki Chopina z ich ludowymi źródłami.

Ów fenomen odróżnia te dzieła od innych form tanecznych w metrum trójdzielnym (np. od popularnego w XIX wieku walca) i z racji jego wagi można go nazwać **pulsem mazurkowym**. Przenika on przez wszystkie mazurki Chopina. Czasem jest przez kompozytora zasugerowany (np. poprzez oznaczenie drugiej ćwierćnuty w taktie jako *staccato* czy *sforzando* albo zakończenie łuku na tejże), czasem nie. Nie zmienia to jednak faktu, że towarzyszy on w pewnym stopniu wszystkim mazurkom, i to nie tylko w niektórych fragmentach, ale w całej rozciągłości. Jest ich podstawowym pulsem i **punktem wyjścia do kształtowania wszystkich zjawisk agogicznych** nawet tam, gdzie Chopin nie zaznaczał go specjalnie. Nie znaczy to, że występuje on cały czas w tej samej formie. To, gdzie należy go podkreślić, gdzie złagodzić, a gdzie z niego chwilowo zrezygnować, zależy od indywidualnego smaku wykonawcy.

Tempo rubato wpływa również na kształtowanie drobnych figuracji. Jest to szczególnie zauważalne w przypadku triol i rytmu punktowanego. Grupy trójkowe, zwłaszcza jeśli występują na pierwszą miarę taktu, grane są przez skrzypków ludowych *stretto*. Naniesienie tego fenomenu na interpretację mazurków Chopina jest dość ryzykowne, ponieważ kompozytor nie sugeruje w zapisie żadnego przyśpieszenia na tych grupach. Jednak analiza słuchowa nagrań terenowych jednoznacznie wskazuje, że jest to wśród ludowych skrzypków maniera bardzo powszechna, można więc na tej podstawie pokusić się o wykorzystanie tego zjawiska w budowaniu własnej interpretacji. Inaczej sprawa ma się w przypadku rytmu punktowanego – tutaj Chopin zapisem sugeruje odniesienie do sposobu gry skrzypków. Owa maniera jest szczególnie silna w momentach, kiedy grupa punktowana występuje na pierwszą miarę taktu trzy czwarte. Pierwsza wartość (czyli ósemka z kropką) grana jest zamasyście i długim smyczkiem, pod koniec ruchu następuje krótkie zawieszenie ręki, po czym, przy „ładowaniu” smyczkiem na strunach, wykonywana jest szesnastka. Taki sposób gry sprawia, że wejście drugiej wartości jest nieco

⁴ R. Smendzianka, *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi*, Warszawa 2000, s. 208.

opóźnione, zaś ona sama – skrócona, „wyostrzona”. Mamy tu więc po raz kolejny do czynienia z *rubato* na małej przestrzeni. W mazurkach Chopina można zaobserwować niestandardowy, sugerujący takie właśnie wyostwienie zapis grup punktowanych. Otóż w niektórych przypadkach zamiast standardowej ósemki z kropką i szesnastki kompozytor stosuje ósemkę, pauzę szesnastkową i szesnastkę. Ową pauzę szesnastkową odnieść można do wzniesienia smyczka nad strunami, które zwiększa odległość czasową między pierwszą a drugą wartością z grupy punktowanej, tworząc efekt *rubato*. Trudno znaleźć dowód na to, że Chopin inspirował się bezpośrednio tym właśnie fenomenem powstałym na bazie gry skrzypków ludowych, jednak porównanie jest sugestywne i pomaga w zrealizowaniu wyostzonego rytmu punktowanego, jest więc pomocne przy pracy z uczniem.

W tej grupie zjawisk analogie pomiędzy folklorem muzycznym a mazurkami Chopina mogą być wyciągnięte jedynie na podstawie obcowania z żywą muzyką. Trudno wyłonić je w wyniku analizy zapisu nutowego czy studiów nad źródłami historycznymi. Dlatego tak ważne jest, żeby uczeń miał styczność z nagraniami terenowymi podczas pracy nad interpretacją mazurków Chopina. Zwłaszcza że opisane tu fenomeny powstające na bazie muzyki ludowej respektowane są w interpretacjach uznanych pianistów, takich jak np. Henryk Sztompka. Posłużenie się nimi w pracy z uczniem może mu pomóc w ich zrozumieniu, szczególnie w kwestii skomplikowanego problemu interpretacyjnego, jakim jest *tempo rubato* w mazurkach Chopina.

WPŁYW POSZCZEGÓLNYCH TAŃCÓW Z GRUPY MAZUROWEJ NA MAZURKI CHOPINA

Mazurki Chopina zawierają w sobie elementy trzech tańców z grupy mazurowej: kujawiaka, mazura i oberka. Wiaczesław Paschałow w publikacji *Chopin a polska muzyka ludowa* wskazuje również na nieznaczny wpływ walca, ale jest to zjawisko marginalne i dyskusyjne⁵. Dla uchwycenia odpowiedniego charakteru poszczególnych mazurków ważne jest odczytanie, na bazie którego z tych trzech tańców są skomponowane. Problem z dokładnym przyporządkowaniem mazurków Chopina do konkretnych tańców z grupy mazurowej leży na dwóch zasadniczych płaszczyznach. Pierwsza z nich dotyczy formy mozaikowej, w której utrzymane są mazurki. Każdy z odcinków składających się na całość utworu może być skomponowany na bazie

⁵ W. Paschałow, *Chopin...*, s. 95.

innego tańca. Właściwie bardzo rzadko przytrafia się, żeby mazurek był od początku do końca zbudowany na podstawie tylko jednego tańca z grupy mazurkowej, należy więc analizować każdą frazę z osobna. Druga płaszczyzna ma związek z fakturą. Zdarza się, że Chopin miesza właściwości kilku tańców jednocześnie w ramach jednego fragmentu. Na przykład istnieją odcinki z rytmem charakterystycznym dla mazura, ale o charakterze kujawiaka. Ten problem z dokładnym przyporządkowaniem konkretnego mazurka Chopina do konkretnego tańca świetnie przedstawia przykład mazurka C-dur op. 7 nr 5. Dwa wiarygodne źródła podają inny taniec jako jego bazę⁶. Tego typu nieścisłości mogą wynikać z faktu, że każdy z analizujących dokonał specyfikacji na podstawie innego aspektu utworu (np. za najważniejszy wyznacznik uznał tempo i na tej podstawie przyporządkował go do grupy mazurków opartej na oberku, inny zaś wyszedł z założenia, że specyfikacji należy dokonać na podstawie kształtowania się rytmu, co doprowadziło go do konkluzji, że utwór oparty jest na mazurze etc.). Ponadto należy być świadomym, że granice pomiędzy gatunkami powstałymi na bazie muzyki ludowej są dość płynne⁷. Niemniej jednak pewne ogólne rozgraniczenie między tymi trzema tańcami – mazurem, kujawiakiem i oberkiem – istnieje i można na jego podstawie starać się przyporządkować do nich konkretne mazurki. W. Paschałow w pracy *Chopin a polska muzyka ludowa* dokładnie porównał pod tym względem wszystkie mazurki Chopina⁸. O ile niektóre z jego twierdzeń są dyskusyjne, chociażby wspomniana wcześniej teza o wpływie walca, o tyle zdecydowana większość jest wiarygodna, więc może posłużyć jako punkt wyjścia do dalszych analiz.

Przed przystąpieniem do specyfikacji należy zaznaczyć, że wszystkie trzy tańce mają dwie zasadnicze cechy wspólne: utrzymane są w trójmiarze i oparte na rytmice mazurkowej (dwie ósemki i dwie ćwierćnuty).

Mazur jest tańcem szlacheckim, a dzięki swojej popularności zyskał miano narodowego. Nadawano mu znaczenie symboliczne – miał odnosić się do rycerskiej, bohaterskiej strony Polaków⁹. Na tej podstawie określić można jego charakter. Mazur jest tańcem żywym, zamaszystym, a przy tym szlachetnym. To muzyczny obraz szlacheckiej dumy, temperamentu i waleczności. O tych

⁶ J. Miketta, *Mazurki*, Kraków 1949, s. 94 oraz W. Paschałow, *Chopin...*, s. 91.

⁷ R. Lange, A. Pawlak, B. Krzyżaniak, *Folklor Kujaw*, Poznań 2001, s. 62–63.

⁸ W. Paschałow, *Chopin...*, s. 91–95.

⁹ G. Dąbrowska, *Tańczujże dobrze. Tańce polskie*, Warszawa 1991, s. 310.

przymiotach należy pamiętać, tworząc interpretację mazurka Chopina opartego na mazurze.

Mazur utrzymany jest w tempie szybkim. Charakterystyczny dla tego tańca jest rytm punktowany w pierwszej mierze taktu (jako modyfikacja rytmiki mazurkowej, w której w miejscu dwóch ósemek często występuje ósemka z kropką i szesnastka). Wskazuje się również na liczne i nieregularne akcenty. Na szczególną uwagę zasługuje jednak akcent występujący na trzecią miarę taktu, pociąga on bowiem za sobą pewne zjawisko ważne dla scalania fraz przy pracy nad interpretacją mazurków Chopina opartych na mazurze. Trzecia miara taktu w metrum trzy czwarte ze swej natury jest słaba, przez co niejako dąży do „spoczynku”. Akcent na nią naniesiony sprawia, że zamiast zmierzać do „spoczynku”, zdaje się przygotowywać nastąpienie pierwszej miary taktu następnego, jakoby „oczekuje” na nią. Jest swego rodzaju łącznikiem pomiędzy taktami. Dzięki temu ruch nie zatrzymuje się po każdym takcie, lecz przepływa swobodnie. Nawet jeśli Chopin nie zaznaczył akcentu na trzecią miarę, to w przypadku mazurków o charakterze mazura należy o tym fenomenie pamiętać i owo „oczekiwanie” trzeciej miary na pierwszą taktu następnego mieć na uwadze. Analizując współczesne układy choreograficzne mazurów (np. mazura z opery *Halka* S. Moniuszki), można zauważyć, że trzecia miara w takcie bardzo często okraszona jest mniejszym bądź większym podskokiem. Taka figura świetnie obrazuje wyżej opisane zjawisko, więc zaprezentowanie uczniowi takiego nagrania znacznie pomoże mu w jego zrozumieniu.

Oberek bardzo długo był tańcem jedynie warstwy chłopskiej (do innych warstw społecznych przeniknął dopiero pod koniec XIX wieku¹⁰). Tańczone na wiejskich zabawach, ma charakter frywolny, lekki. U Chopina występuje jednak nie tylko w tej formie. Może on być również pewnego rodzaju muzycznym wspomnieniem wiejskiej sielanki. Charakter oberka należy więc odpowiednio dopasować do konkretnego mazurka.

Jest najszybszym z trzech tańców mazurowych. Opiera się na przebiegu drobnych wartości z charakterystycznymi figuracjami zbudowanymi na rozłożonych akordach¹¹. Jednym z podstawowych układów tanecznych jest szybkie obracanie się par w miejscu. Ten wirowy charakter należy mieć na

¹⁰ Ibidem, s. 317.

¹¹ J.R. Bobrowska, *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Katowice 2000, s. 280.

uwadze przy pracy nad interpretacją mazurków opartych na oberku. Bardzo charakterystyczny dla oberka jest również krok z hołubcem. A realizowany jest w następujący sposób: „[...] chłopiec; w takcie jeden na *raz* – zaczyna krok prawą nogą, na *i* – wybija się do niezbyt wysokiego skoku; na *dwa* – wykonuje podskok z jednoczesnym uderzeniem w powietrzu obcasem o obcas (lewym o prawy); na *trzy* – opada na prawą nogę”¹². Ta figura sprawia, że druga miara taktu jest nieco wydłużona, zawieszona w powietrzu (niczym tancerz po wykonaniu skoku). Jest to kolejne źródło (po manierze gry wiejskich muzyków) przeciągniętej drugiej miary, będącej cechą opisanego wcześniej pulsu mazurkowego. Muzycznego zobrazowania hołubca w mazurkach Chopina doszukiwać się można w tych momentach, w których na drugą miarę przypada *staccato*, *sforzando* czy inne oznaczenia sugerujące, że na drugą miarę należy się „wybić w powietrze”. W tych sytuacjach trzeba mieć szczególne baczenie na specyficzne *rubato*, omówione przy okazji pulsu mazurkowego. Bardzo pomocna przy próbie zrozumienia przepływu ruchu jest próba samodzielnego zrealizowania kroku oberkowego z hołubcem, zwłaszcza że nie jest on trudny do wykonania.

Kujawiak opisywany jest jako romantyczne, liryczne oblicze polskiej duszy. Ma charakter spokojny, melancholijny, refleksyjny.

Jest najwolniejszy z grupy tańców mazurkowych. Jego rytmika oparta jest na ruchu ćwierćnut i ósemek (w takcie trzy czwarte). Szczególnie charakterystyczne dla kujawiaka jest przedłużenie drugiej miary, co ma swoje podłoże w choreografii¹³.

Wykonując mazurka powstałego na bazie kujawiaka, należy mieć szczególne baczenie na piękno brzmienia i prowadzenie kantyleny. W kujawiaku nie ma skoczności, linia ma charakter łagodny, zjawisko *rubato* występuje tu szczególnie silnie, ale nie odnosi się do figur związanych ze skokiem, raczej z „przeciągnięciem”, „przetrzymaniem” niektórych wartości. Zwłaszcza występujących na drugą miarę w takcie.

KONKLUZJA

Niniejsza praca opisuje jedynie najważniejsze punkty stykowe pomiędzy muzyką ludową a mazurkami Chopina. Dla dokładniejszej analizy należałoby

¹² G. Dąbrowska, *Tańczujże dobrze...*, s. 318–319.

¹³ R. Lange, A. Pawlak, B. Krzyżaniak, *Folklor Kujaw...*, s. 65–66.

prześledzić i szczegółowo omówić każdy z mazurków z osobna, lecz ze względu na ograniczenia redakcyjne nie dokonano tego w niniejszym opracowaniu. Opracowanie należy więc traktować jako wstęp do dalszych rozważań. Niemniej jednak już na tej podstawie można zauważyć, jak ważne jest dokładne poznanie polskiej muzyki wiejskiej i obcowanie z nią dla pianisty, który chce stworzyć wartościową interpretację mazurków Chopina. To, w jakim stopniu i w których momentach utworu zostaną zastosowane opisane wyżej zjawiska w interpretacji, zależy od gustu wykonawcy. Nawet jeśli pianista rezygnuje z ich wykorzystania, istotne jest, by robił to świadomie. Z drugiej zaś strony interpretator chcący dostosować się do nich w jak największym stopniu nie powinien zapominać, że wszystkie te odchylenia agogiczne, akcenty oraz inne zjawiska wynikające z ludowych źródeł mazurków nie mogą zakłócić przebiegu frazy. Najważniejsze jest zachowanie płynności i piękna brzmienia fortepianu, jako że są one podstawą dla właściwej interpretacji wszystkich utworów Chopina. Istotne jest również utrzymanie balansu pomiędzy folklorem, stylistyką chopinowską i własną indywidualnością. Największą trudnością w pracy pedagoga jest takie pokierowanie uczniem, żeby żaden z tych trzech składników nie wziął góry nad pozostałymi i wszystkie razem tworzyły harmonijną całość.

BIBLIOGRAFIA

- Bobrowska J.R., *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Katowice 2000.
- Chomiński J.M., *Chopin*, Kraków 1978.
- Dąbrowska G., *Tańczycie dobrze. Tańce polskie*, Warszawa 1991.
- Iwaskiewicz J., *Chopin*, Kraków 1984.
- Lange R., Pawlak A., Krzyżaniak B., *Folklor Kujaw*, Poznań 2001.
- Leichtentritt H., *Analyse von Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 2, Berlin 1922.
- Miketta J., *Mazurki*, Kraków 1949.
- Paschałow W., *Chopin a polska muzyka ludowa*, przeł. zespół red. PWM, Kraków 1951.
- Smendzianka R., *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi*, Warszawa 2000.
- Tomaszewski M., *Chopin: człowiek, dzieło rezonans*, Kraków 2010.
- Windakiewiczowa H., *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina. Studium muzykologiczne*, Kraków 1926.

FOLKLORYSTYCZNE ŹRÓDŁA MAZURKÓW FRYDERYKA CHOPINA W KONTEKŚCIE PRACY PEDAGOGICZNEJ

Streszczenie: Artykuł skupia się na naświetleniu zjawisk w mazurkach Chopina, które mają swoje źródło w muzyce folkowej, oraz wskazaniu sposobów na przybliżenie ich uczniowi. Głównym założeniem jest, że ważny element w pracy pedagogicznej nad tymi utworami to zestawienie mazurków Chopina z muzyką folkową i ukazanie ich punktów stykowych. Szczególny nacisk kładziony jest tu na zjawiska agogiczne, zwłaszcza *tempo rubato*.

Słowa kluczowe: *rubato*, mazurek, Chopin, folklor, pianistyka, muzyka

FOLKLORISTIC SOURCES OF CHOPIN'S MAZURKAS IN THE CONTEXT OF PEDAGOGICAL WORK

Summary: Article focuses on highlighting those phenomena of Chopin's mazurkas which have their source in folklore music and on presenting the ways instructing how to familiarize students with them. The assumption of the author of the work is that comparing Chopin's mazurkas with folklore music aiming at finding and showing similarities between them is a very important element of pedagogical work. Moreover, the work puts a particular emphasis on the agogic phenomena, especially *tempo rubato*.

Keywords: *rubato*, mazurka, Chopin, folklore, pianism, music