

Anna Brożek – pianistka i filozof.

Urodzona w 1980 roku w Krakowie.

Absolwentka Akademii Muzycznej w klasie fortepianu prof. Andrzeja Pikula i filozofii na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Ukończyła także studia doktoranckie Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie i na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie uzyskała doktorat (2006), a następnie habilitację (2008) z filozofii.



Laureatka wyróżnienia w Konkursie *Nuta na Gruszcze* Krakowskiej Fundacji Dziennikarzy „Merkuryusz” (1999), II nagrody w VII Konkursie Pianistycznym o stypendium Tadeusza Żmudzińskiego (2000) oraz I nagrody w Konkursie im. Arnolda Schönberga (Baden 2001). Koncertowała w wielu miastach Polski, m.in. w Katowicach, Krakowie, Warszawie i Zakopanem – a także za granicą: w Paryżu i Wiedniu. Uczestniczyła w nagraniu płyty „Muzyka i Tatrzy” (Zakopane 2003) oraz płyty z pieśniami Kazimierza Twardowskiego (Warszawa 2005). Ostatnio ukazał się album z jej nagraniem wszystkich mazurków fortepianowych Romana Maciejewskiego (Warszawa 2011, *Sarton – Pro Art*).

Jej zainteresowania muzyczne skupiają się głównie na muzyce fortepianowej XX wieku – zwłaszcza kompozytorów polskich.

Opublikowała siedem książek i kilkadziesiąt artykułów z dziedziny semiotyki logicznej, metodologii, ontologii, historii filozofii polskiej, a także muzykologii.

III Letni Festiwal *Chopin nad Nettą*

AUGUSTÓW - BIAŁYSTOK

6-7 sierpnia 2011 roku



ZROZUMIEĆ CHOPINA

Anna Brożek – fortepian

Jacek Jadacki – komentarz

PROGRAM

6 sierpnia 2011, godz. 18, Augustów, Szkoła Muzyczna
7 sierpnia 2011, godz. 17, Białystok, Muzeum Podlaskie

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Mazurek *g* op. 24 nr 1

Mazurek *C* op. 24 nr 2

Mazurek *a* op. 17 nr 4

Ignacy Feliks Dobrzyński (1807-1867)

Mazurek *a* op. 37 nr 2

Maurycy Moszkowski (1854-1925)

Mazurek *G* op. 10 nr 3

Ignacy Jan Paderewski (1860-1941)

Mazurek *e* op. 5 nr 2

Karol Szymanowski (1882-1937)

Mazurek op. 50 nr 13

Mazurek op. 50 nr 14

Mazurek op. 50 nr 15

Mazurek op. 50 nr 16



Roman Maciejewski (1910-1998)

Mazurek nr 4

Mazurek nr 6

Mazurek nr 8 („Fujareczka”)

Mazurek nr 9 („Echo z Tatr”)

Mazurek nr 11 („Dialog”)

Mazurek nr 12

Mazurek nr 13 („Wieczorem”)

Mazurek nr 20

introdukcji odgrywają funkcję scalającą cały utwór – np. w mazurkach 4 i 6 występują zarówno w kulminacji, jak i w kodzie.

Po trzecie, często mamy w mazurkach Maciejewskiego łączniki, które można by nazwać „przygrywkami”. Pełnią one rolę inicjującą rytmicznie dany fragment, przypominając pod tym względem ludowe przygrywki przed śpiewem.

22. Cztery z ośmiu granych dziś mazurków Maciejewskiego mają tytuły programowe: „Fujareczka” (nr 8), „Echo z Tatr” (nr 9), „Dialog” (nr 11) i „Wieczorem” (nr 13).

O charakterze mazurka nr 8, rozstrzyga oberkowa melodia pastuszej fujareczki (nie: fujarki!). Mazurek nr 9 – to coś w rodzaju kujawiaka... góralskiego; taki wydźwięk nadaje mu występująca w końcowych «echowych» segmentach faz - melodia z kwartą lidyjską. W mazurku nr 11 – bardzo mazurowym – muzyczny dialog prowadzą dwaj zażywni szlachcice. Kujawiakowy mazurek nr 13 – kojarzy się z wieczornym zakończeniem dnia: słuchamy go i oddajemy się marzeniom – zupełnie tak samo, jak to się nam zdarza, kiedy patrzymy na niknące światło zachodzącego słońca.

Może kompozytor zgodziłby się, aby nadać tytuły także pozostałym mazurkom? Mazurek nr 4 można by wtedy nazwać „Oczepinami”, nr 6 „Tajemnicą”, nr 12 „Dzwonami”, a nr 20 „Zabawą wiejską”... Uzasadnić te tytuły dałoby się w sposób następujący.

W mazurku nr 4 (oberkowym?) – jak już była o tym mowa – jest zacytowana pieśń *Oj, chmielu* – śpiewana ongiś podczas weselnego obrzędu oczepin. W tle mazurka nr 6 (kujawiakowego?) – mogłyby być jakieś zwierzenia bliskich przyjaciółek lub zakochanej pary. Mazurkowi nr 12 (mazurowemu?) ton nadają brzmienia przypominające dzwony kościelne. A w mazurku nr 20 (oberkowym?) słyszy się bez trudu imitacje przyśpiewek...

I. Funkcja i geneza mazurków

1. Kiedy mówimy „Nie rozumiem”, często chodzi nam o to, że nie zrozumieliśmy czegoś, co ktoś do nas powiedział – że nie jesteśmy w stanie uchwycić znaczenia czyichś słów, ich sensu. Tak skracamy słowa: „Nie rozumiem, co mówisz”. Kiedy zaś mówimy „Rozumiem”, często chcemy dać wyraz temu, że znamy powody, motywy czyjegoś działania. Rozwinęlibyśmy wtedy ten skrót słowami: „Rozumiem, dlaczego to robisz”. A co mamy na myśli, kiedy mówimy, że rozumiemy albo że nie rozumiemy Chopina – a dokładniej: że rozumiemy jego kompozycje albo że ich nie rozumiemy?

Kompozycje muzyczne nie są ani niczym językiem – ani niczym działaniem.

Mówi się co prawda niekiedy o języku muzycznym – ale przecież nie jest on językiem *sensu stricto*, bo nie nadaje się ani do opisywania świata, ani do powiadamiania innych o naszych przekonaniach. Z pewnością też kompozycja muzyczna powstaje w wyniku pewnego działania – ale przecież mówiąc, że rozumiemy ten czy inny utwór, rzadko mamy na myśli to, że wiemy, jak wyglądał proces komponowania tego utworu.

Co więc znaczy „rozumieć jakąś kompozycję”?

2. Rozumieć tę czy inną kompozycję – to albo wiedzieć, jak jest ona zbudowana, czyli jaka jest jej struktura, albo wiedzieć, co ta kompozycja wyraża, czyli czego jest symptomem. Aby zrozumieć Chopina – aby zrozumieć jego utwory, a w szczególności jego mazurki – trzeba więc, po pierwsze, wiedzieć, jak są one zbudowane, i, po drugie, co wyrażają.

A ponadto jeszcze coś trzeciego – jakie jest ich miejsce w ciągu rozwojowym, do którego należą: jak się mają do utworów danego gatunku, które komponowano przedtem, a zwłaszcza potem. Dlatego w programie recitalu znajdują się mazurki nie tylko Chopina, ale także jego następców.

3. Zaczniemy od tego, co wyrażają mazurki. Otóż najogólniej biorąc wyrażają one nastroje.

W uproszczeniu można powiedzieć, że nasze nastroje mają dwa bieguny: *smutek* i *radość*. Pierwszy biegun, smutek, ma swój stan skrajny, który moglibyśmy określić jako *głęboki* smutek; skrajnością drugiego bieguna, radości, byłaby zapewne *pełna* radość. To przeciwstawienie głębi smutku i pełni radości ma swoje źródło w analogii przestrzennej: w *bezgraniczny* smutek zapadamy jak w głęboką toń; *bezgraniczna* radość przelewa się jak naczynie wypełnione po brzegi jakimś płynem.

Co jest *między* smutkiem a radością? Jak nazwać stan, w którym się ani nie smucimy, ani nie radujemy? W braku lepszego słowa nazwijmy go „spokojem”. Z tego stanu spokoju możemy zostać wytrąceni w dwóch kierunkach: możemy posmutnieć – lub uradować się...

Smutek przeżywamy na ogół w samotności, w ciszy i w cieniu; radość przeżywamy zwykle wśród innych, w zgiełku i w świetle.

Kiedy się smucimy, nasze ruchy powolnieją; kiedy się radujemy – nasze ruchy ulegają przyspieszeniu.

Naturalnym objawem smutku jest płacz i – żalony jęk; naturalnym objawem radości jest śmiech i – wesoly okrzyk. Przeciwstawienie: samotności, ciszy, powolnego ruchu i niskim dźwiękom, a także do pewnego stopnia cienia – gromadzie, zgiełkowi, szybkiemu ruchowi i wysokim dźwiękom, a także do pewnego stopnia świetlistości, jest możliwe do naśladowania za pomocą środków muzycznych. Jest możliwe dzięki zróżnicowaniu faktury, dynamiki, tempa, melodyki (jej ambitusu, rejestru i linii) oraz tonacji.

4. Źródłem artystycznej formy mazurka są trzy tradycyjne tańce polskie: kujawiak, mazur i oberek.

Historia form mazurkowych sięga początku XVI wieku, a może nawet i wcześniej. Ojczyzną tych form jest Mazowsze;

Wreszcie mazurki o formie mozaikowej (*ABC...*) składają się z krótkich (relatywnie do długości całego utworu) cząstek formalnych, przeplatanych ze sobą bez wyraźnego porządku.

Spośród mazurków Maciejewskiego znajdujących się w dzisiejszym programie repryzowe są mazurki nr 4, 12 i 13 (przy czym pierwszy ma dodatkowo kodę), rondowe są mazurki nr 6, 11 i 20 (przy czym pierwszy uzupełniony jest introdukcją i kodą), a fazowy jest mazurek nr 9 (przy czym ma on trzy fazy i dodatkowo kodę); forma mozaikowa – nawiasem mówiąc rzadka w mazurkach innych kompozytorów – nie jest w programie reprezentowana.

21. Do swoistości mazurków Maciejewskiego należą jeszcze trzy cechy:

Po pierwsze, w większości mazurków Maciejewskiego widać tendencję do łukowatego kształtowania formy, tj. do wprowadzenia pod koniec utworów fragmentów wyraźnie nawiązujących do początku. Jest to tendencja zauważalna nie tylko w utworach o budowie repryzowej i rondowej, ale także w utworach o budowie fazowej i mozaikowej. W kilku mazurkach forma łukowa przybiera postać «lustrzanego odbicia»: utwór taki rozwija się do kulminacji, po czym następuje stopniowy «powrót do początku», poprzez zestawianie kolejnych fragmentów w odwróconej kolejności. Taki zabieg zastosowany jest np. w mazurkach nr 8 i 11.

Po drugie, w wielu mazurkach występują fragmenty początkowe (introdukcje) i końcowe (kody), które stanowią samodzielne człony formalne, zazwyczaj silnie wyodrębnione, a czasem bardzo różne od części zasadniczych. Są to niekiedy fragmenty bardzo rozbudowane. Na przykład w liczącym 174 taktów mazurku nr 4 introdukcja ma 7 taktów, a koda – 34 takty; w liczącym 166 taktów mazurku nr 6 introdukcja ma 13 taktów, a koda – 44 takty; natomiast w liczącym 76 taktów mazurku nr 9 koda ma 25 taktów. W niektórych mazurkach motywy z

często różne oblicze wyrazowe. W wielu występują elementy muzycznego humoru, co jest chyba rysem nieobecnym u Chopina czy Szymanowskiego. Zarówno w mazurkach Chopina, jak i w mazurkach Szymanowskiego, jeśli są jakieś nawiązania do folkloru, to nigdy nie wykraczają one poza stylizację; do tego sprowadzają się wskazane wyżej folklorystyczne parantele granych dziś mazurków Chopina; taką stylizację „Sabałowej nuty” znajdujemy też np. w mazurku op. 50 nr 1 Szymanowskiego. Natomiast u Maciejewskiego mamy co najmniej dwa przykłady «dosłownego» cytowania popularnych melodii mazurkowych: w mazurku nr 4 usłyszymy mianowicie fragment melodii pieśni weselnej *Oj, chmielu*, a w niewykonywanym podczas dzisiejszego recitalu mazurku nr 23 – kompozytor zacytował fragment melodii kolędy *Jezus malusienki*.

Oj chmielu, chmielu! Ty bujne ziele! Nie będzie bez cię żadne wesele.

Oj chmielu! Oj nieboże! To na dół, to na górze... Chmielu nieboże!

20. Najważniejsze typy strukturalne, spotykane wśród mazurków Maciejewskiego – to formy repryzowe, rondowe, fazowe i mozaikowe. Mazurki o formie repryzowej (ABA*) składa się z trzech wyraźnie wyodrębnionych części, z których druga kontrastuje z pierwszą (najczęściej charakterem, wyznaczanym przez rytmikę, melodykę i tempo), a trzecia jest mniej lub bardziej wiernym powtórzeniem pierwszej. Mazurki rondowe (ABACA...) mają wyraźnie wyodrębniony refren przeplatany fragmentami z nim kontrastującymi (tonalnie lub pod względem charakteru). Mazurki fazowe (AA*...) mają co najmniej dwie fazy czyli segmenty rozpoczynające się tak samo, ale rozwijane inaczej, przy czym same fazy nie mają wyraźnego rozczłonkowania; forma ta często łączy się z fakturą polifonizującą.

tańczono je w mazowieckich dworach, wsiach i miastach.

Rozprzestrzenienie się ich na całą Polskę było zapewne następstwem stopniowej – zakończonej w 1569 roku – inkorporacji Mazowsza do Rzeczypospolitej.

Za najwcześniejszy znany przykład mazurka artystycznego uważa się kanconę na dwoje skrzypiec i *basso continuo* Marcina Mielczewskiego (ok. 1600 - 1651).

W XVII wieku wiele form mazurkowych spotyka się w tabulaturach niemieckich i szwedzkich. Formę mazurka przybierają też często kolędy.

W XVIII wieku wersje taneczne pojawiają się na salach balowych, a w końcu wieku przenikają do wielkich form wokalnych i instrumentalnych, zarówno świeckich (opery i symfonie), jak i kościelnych (msze, nieszpory i motety).

O tym, że mazurek zaczyna być traktowany jako coś na wskroś polskiego, świadczy m.in. to, że forma mazurkowa zostaje nadana dwóm najważniejszym polskim pieśniom narodowym. Chodzi o *Mazurek Dąbrowskiego* (*Jeszcze Polska nie zginęła*) z 1797 roku – do słów Józefa Wybickiego (1747-1822) z melodią ludową z połowy XVIII wieku – i *Mazurek Trzeciego Maja* (*Witaj majowa jutrzeńko*) z 1830 roku, ze słowami Rajnolda Suchodolskiego (1804-1831) i muzyką przypisywaną (co też nie jest bez znaczenia) Fryderykowi Chopinowi.

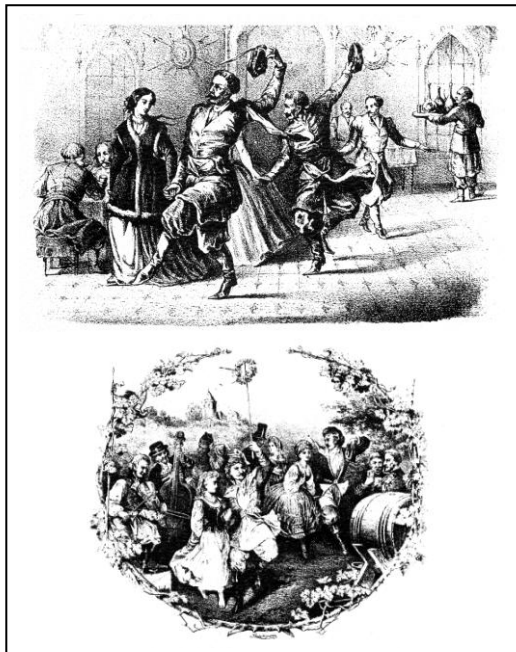
Na początku XIX wieku moda na mazurki przenosi się za granicę.

Najwybitniejsi twórcy mazurków – to, poza Chopinem, kolejno Michał Kleofas Ogiński (1765-1833), Karol Kurpiński (1785-1857) Maria Szymanowska (1789-1831), Karol Lipiński

(1790-1861), Stanisław Moniuszko (1819-1872), Henryk Wieniawski (1835-1880), Juliusz Zarębski (1854-1885), Ignacy Jan Paderewski, Karol Szymanowski i Roman Maciejewski.

Z kompozytorów obcych twórcą najpiękniejszych mazurków fortepianowych był Rosjanin Aleksandr Skriabin (18872-1915). Warto może przy okazji dodać, że najwspanialszą literacką wizję mazurka dał w swojej monografii *Fryderyk Chopin* (1852) Węgier Ferenc Liszt (1811-1886).

5. Tym, co stanowi istotę formy mazurkowej – co łączy kujawiaki, mazury i oberki, zarówno dworskie i wiejskie, jak też mieszczańskie – jest typ rytmiki i akompaniamentu.



Typ rytmiki jest – jak łatwo się domyśleć – pochodną tego, że była to pierwotnie muzyka do tańca i śpiewania: i właśnie

Kompozytor był jednak wówczas pochłonięty komponowaniem swojego *opus vitae*, tj. *Requiem*. Ażeby jednak sprostać chociaż w pewnym stopniu oczekiwaniom gospodarza, napisał kilka miniatur, które zadedykował Rubinsteinowi (mazurek nr 39) oraz jego żonie (mazurek nr 6) i teściowej (mazurek nr 5).

Ostatnie mazurki związane są znowu ze Szwecją, dokąd Maciejewski powrócił w 1977 roku ze USA. Znamienne, że w jednym z wywiadów, udzielonych w latach osiemdziesiątych, Maciejewski powiedział: „Wróciłem do Polski, bo wróciłem do komponowania mazurków, i chciałbym w nich przedstawić jak najpełniejszy obraz duszy polskiej”.

Maciejewski komponował mazurki do końca życia. Po śmierci kompozytora – jego brat, Wojciech, znalazł na pulpicie pianina otwarty arkusz nut: z niedokończonym ostatnim mazurkiem...

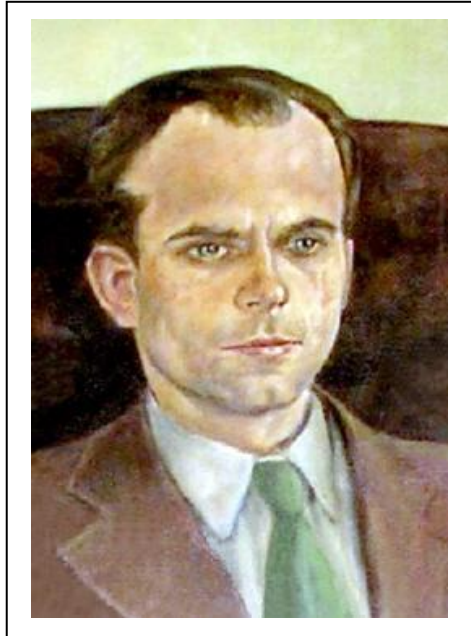
19. O mazurkach Maciejewskiego można powiedzieć, że są pod pewnymi względami – tradycyjne. Maciejewski nigdy bowiem nie włączył się w modne w połowie XX wieku ruchy awangardowe; jego język muzyczny jest mocno osadzony w tradycji. Właściwie dla każdego utworu bądź jego fragmentu da się wskazać jakieś centrum tonalne; w mazurkach zwykle jest to tonalność dur-moll z elementami modalnymi, czasem dość silnie schromatyzowana. Maciejewski posługiwał się najczęściej tradycyjnymi strukturami formalnymi – takimi, jakie można spotkać w muzyce XVIII i XIX wieku.

Mazurki Maciejewskiego liczą od 32 do 436 taktów – długość mazurków, które znalazły się w programie zawiera się między 76 a 229 taktami. Najkrótsze są więc drobnymi miniaturami, najdłuższe – poematami mazurkowymi, dużo większymi od najdłuższych mazurków Chopina.

Pod względem charakteru – mazurki Maciejewskiego są bardzo różne. Niektóre są wyraźnie wirtuozowskie, inne – liryczne. W dłuższych mazurkach poszczególne części mają

Maciejewski komponował mazurki przez całe życie.

Pierwsze cztery (jedyne opublikowane za życia kompozytora – w 1932 roku) powstały w trakcie studiów w konserwatorium w Poznaniu. Niewątpliwie impulsem do ich powstania były mazurki Szymanowskiego; toteż Maciejewski bardzo sobie cenił pozytywną opinię, którą im ten ostatni wystawił.



Kolejne mazurki Maciejewski skomponował w latach 1948-1951 w Göteborgu, w Szwecji, podobno pod wpływem wysłuchania w radio nagrania jednego ze swoich mazurków przez Stanisława Szpinalskiego (1901-1957). Zrobiło to na nim niezwykle wrażenie i wywołało ogromną tęsknotę za Ojczyzną.

Kilka następnych mazurków przyniosł pobyt w Anglii (1951) i Stanach Zjednoczonych (1951), gdzie Maciejewski był gościem Artura Rubinsteina (1887-1982). Rubinstein miał nadzieję, że Maciejewski napisze dla niego koncert fortepianowy.

kroki taneczne oraz charakterystyczna dla języka polskiego akcentacja – decydowały o jego kształcie. W wypadku mazurka rytmika była zawsze ujęta w ramy metrum trójdzielnego (głównie 3/4 lub 3/8) i w wersji najprostszej miała postać następującą:



O specyfice tej rytmiki rozstrzygała synkopa w taktach parzystych.

Istniały jednak wersje bardziej złożone tego schematu:



Typ akompaniamentu mazurkowego jest związany z tym, że do tańca przygrywała pierwotnie stosunkowo uboga kapela (basetla i bęben – lub tylko dudy): i właśnie możliwości techniczne jej instrumentarium przesądzały, że akompaniament musiał być taki a nie inny:



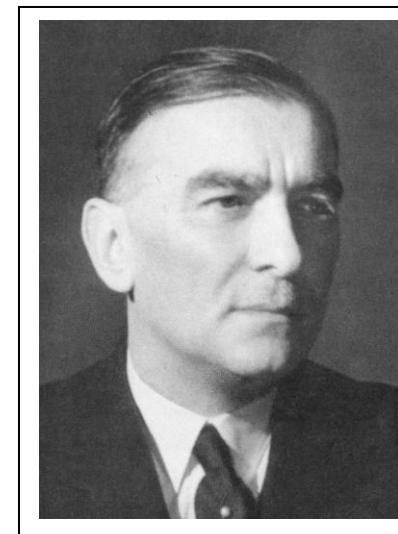
Słuchając wykonywanych dziś mazurków – z Chopinowskimi na czele – warto zwrócić uwagę na wykorzystywanie przez kompozytorów wszystkich wskazanych wersji rytmiki i akompaniamentu oraz wzbogacanie ich oryginalnymi modyfikacjami.

6. Pod pozostałymi względami kujawiak i oberek różnią się tak, jak smutek od radości, a mazur ma między kujawiakiem i oberkiem miejsce podobne do tego, które zajmuje spokój między smutkiem i radością.



Różnią się więc mazurki, po pierwsze, dynamiką: kujawiak jest raczej *piano*, a oberek *forte*. I jeszcze trzeba dodać, że dynamika kujawiaka jest bogatsza od dynamiki oberka: w pierwszym zmienia się częściej w ciągu utworu – w drugim jest raczej stała; podobieństwo do zmienności nastrojowej w smutku i stałości nastrojowej w radości jest uderzające.

Po drugie, mazurki mają różne tempo: kujawiak jest wolny, a oberek szybki. Tutaj znowu – podobnie jak w wypadku dynamiki – dla kujawiaka charakterystyczne jest tempo *rubato*, dla oberka – granie *in punto* (miarowo).



O ile u Chopina i jego naśladowców poszczególne mazurki miały jakiś dominujący wyraz (co najwyżej podkreślany przez kontrast części środkowej), o tyle mazurki Szymanowskiego nabrały cech synkretycznych. Taką syntezą kujawiaka i oberka są np. grane dziś mazurki nr 13 i 15, a syntezą mazura i oberka – jest mazurek 14, najbardziej chyba ze wszystkich jego mazurków «dworski» w charakterze, na co zwraca uwagę sam kompozytor, dając w rękopisie wskazówkę, aby grać go z *grandezzą* (wyniosłością) i elegancją... po szlachecku. Jeszcze bardziej synkretyczny jest mazurek 16, łączący wszystkie trzy antecedeny formy mazurkowej.

IV. Mazurki Romana Maciejewskiego

18. Można chyba zaryzykować hipotezę, że po Chopinie najbardziej «mazurkowym» kompozytorem był Roman Maciejewski (1910-1998). Wydanych zostało dotąd 39 mazurków fortepianowych Maciejewskiego, co najmniej kilka zachowało się w postaci fragmentów rękopiśmiennych, a wiele – zaginęło.

17. Karol Szymanowski (1882-1937) urodził się na Ukrainie, w Tymoszwówce k. Kijowa.

Skomponował aż 23 mazurki: dwadzieścia mazurków op. 50 (1926-1931), mazurek z *Tańców polskich* nr 1 (1926), oraz dwa mazurki op. 62 (1934).

W mazurkach Szymanowskiego wyczuwalne są przede wszystkim impulsy folkloru podhalańskiego, przejawiające się m.in. w połączeniu rytmów mazurkowych z melodyką i rytmem właściwą Góralom.



O ile o poprzednich kompozytorach można powiedzieć, że lepiej lub gorzej naśladowali Chopina, o tyle Szymanowski Chopina rozwinął i «przestroił».

«Przestrojenie» polegało m.in. na archaizacji i zarazem komplikacji środków wyrazu.

Archaizacji uległa przede wszystkim melodyka – w efekcie budowania linii melodycznej z przewagą pochodów sekundowych i skoków kwartowych (trytonowych).

Nastąpiła przy tym komplikacja, po pierwsze, struktury wertykalnej: pojawiły się wielodźwiękowe (nawet ośmiodźwiękowe) współbrzmienia, bitonalność (a więc równoległe zestawianie ze sobą dwóch różnych tonacji), a także polimetria i polirytmia; na większą skalę niż dotąd wykorzystana została technika polifonizująca. «Zagęszczeniu» poddana została także, po drugie, struktura horyzontalna: mazurki zaczęły mieć postać ciągu niejednorodnych, zróżnicowanych pod wieloma aspektami formalnymi, nieraz bardzo krótkich, wariacyjno-ewolucyjnych «molekuł».

Po trzecie, różnica tkwi w melodyce mazurków: w kujawiaku melodia zazwyczaj – w przeciwieństwie do oberka – ma mniejszy ambitus, jest ulokowana w niższym rejestrze, ale za to ma bardziej porozrywaną (pauzami i ornamentami), «łkającą» linię.

I wreszcie, po czwarte, mazurki różnią się pod względem tonacji: kujawiak jest w tonacji minorowej, a oberek – w tonacji majorowej.

II. Mazurki Fryderyka Chopina

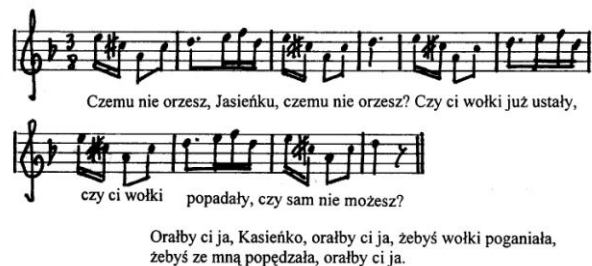
7. Mazurki Chopina – wyrażają całą skalę nastrojów: od głębokiego smutku do pełnej radości. Dlatego są wśród nich mazurki kujawiakowe, mazurkowe i oberkowe.

Mówi się o mazurkach Chopina, że są kwintesencją polskości. Co to znaczy w wypadku utworów, które są przecież polskie już z czysto formalnego punktu widzenia – bo polska jest sama forma mazurkowa?



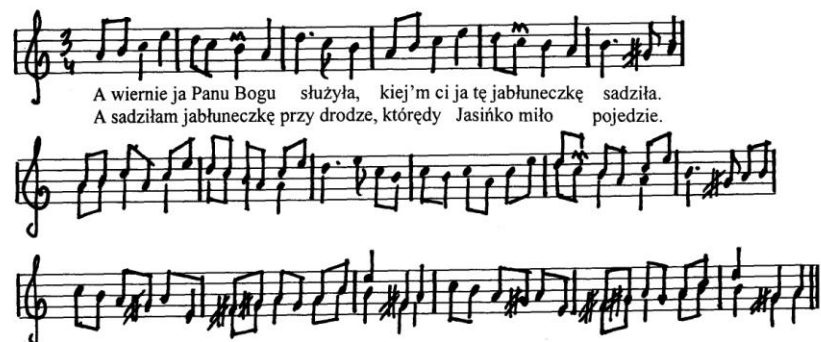
Otóż szczególna polskość mazurków Chopina bierze się m.in. stąd, że ich melodyka nawiązuje swoją linią do melodyki kujawiaków, mazurów i oberków, zarejestrowanych na początku XIX wieku przez etnografów – przede wszystkim na terenie szeroko rozumianych Kujaw, a więc dzielnicy, z której pochodziła rodzina matki kompozytora, i gdzie Chopin w dzieciństwie i wczesnej młodości często przyjeżdżał na wakacje. (Należy pamiętać, że na Kujawach tańczono, grano i śpiewano nie tylko kujawiaki, ale także mazury i oberki.)

Wystarczy porównać kolejne grane dziś mazurki Chopinowskie z trzema pradawnymi melodiami kujawskimi: „Czemu nie orzesz” (por. op. 24 nr 1), „A wiernie” (por. op. 24 nr 2) i „Złapałem cię” (por. op. 17 nr 4):



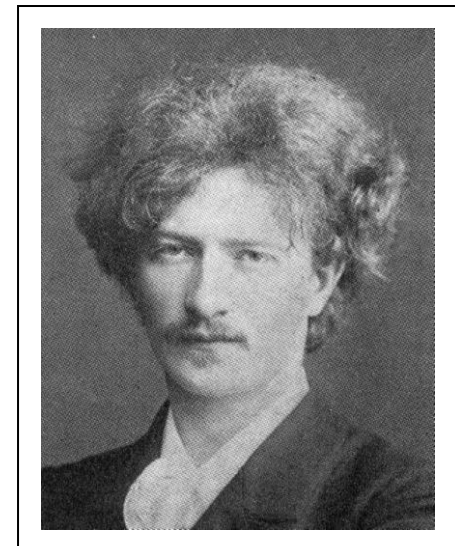
Czemu nie orzesz, Jasięku, czemu nie orzesz? Czy ci wołki już ustaty,
czy ci wołki popadały, czy sam nie możesz?

Oralby ci ja, Kasieńko, oralby ci ja, żebyś wołki poganiała,
żebyś ze mną popędzała, oralby ci ja.



A wiernie ja Panu Bogu służyła, kiej'm ci ja tę jabłunczkę sadziła.
A sadiłam jabłunczkę przy drodze, któreży Jasińko miło pojedzie.

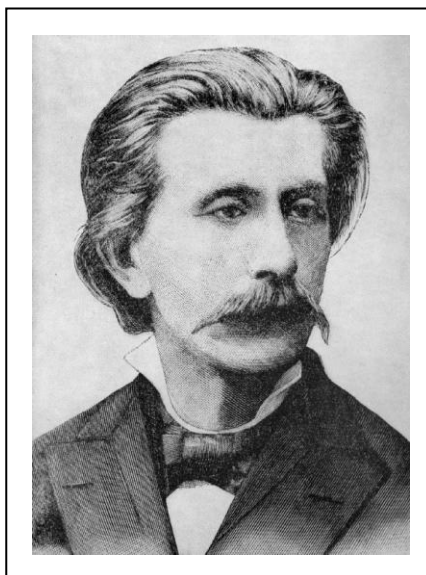
Może niektórych słuchaczy zainteresuje jego motto życiowe: „Tylko [praca] zamienia zdolności w umiejętność”.



Paderewski skomponował 6 mazurków: mazurek *e* op. 5 nr 2 (1881), mazurki *a*, *A* i *B* op. 9 nr 2, 3 i 4 (1884) oraz mazurek *G* op. 9 nr 1 (1882) i nieopusowany mazurek *G* (1896).

Posługiwał się nimi niekiedy polifonizacją (w mazurku op. 9 nr 4 zastosował np. podwójny kontrapunt) i archaizacją.

Młodzińczy mazurek *e* op. 5 nr 2 – mógłby być znakomitym przykładem mazurka mazurowego. Przemawiałoby za tym ogólne tempo utworu: *moderato* (umiarkowanie), wielodźwiękowe akordy, przewaga dynamiki *forte* i segmentów z takimi oznaczeniami wykonawczymi, jak *energico*, *con grazia* (z wdziękiem) i *con anima*. Cóż, kiedy w trzon mazurkowy wplecione są krótsze ustępy niewątpliwie kujawiakowe, co podkreślają wskazówki Paderewskiego, aby je grać – *melancolico* (smutno) i *doloroso* (z bólem)!

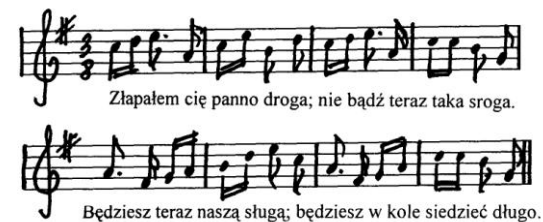


Jest poza tym twórcą 5 polonezów: op. 11 nr 1 (1876) , op. 17 nr 1 (1878), op. 18 nr 5 (1878), op. 45 nr 1 (1888) i op. 55b nr 3 (1897) i krakowiaka: op. 55b nr 4 (1897) – także w wersji na dwa fortepiany.

Mazurek *G* op. 10 nr 3, umieszczony w dzisiejszym programie, ma charakter oberkowy: jest utrzymany w tempie *allegro* – i wszystkie części są w tonacjach majorowych: *G* (części skrajne) i *D* (część środkowa). Melodia ma stosunkowo mały ambitus (równy nonie); oberkowy charakter zakłóca może nieco duża rozpiętość dynamiki (od *pianissimo* do *fortissimo*).

16. Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) urodził się na Podolu, ale – co warto podkreślić w Augustowie i Białymstoku – ród Paderewskich wywodził się z Paderewa koło Drohiczyzna na Podlasiu.

Był nie tylko wybitnym kompozytorem i pianistą, ale i wielkim mężem stanu: jako premier Rzeczypospolitej podpisał Traktat Wersalski w 1919 roku, przypieczetowujący odrodzenie Polski.



8. Przyjrzyjmy się teraz dokładniej strukturze Chopinowskich mazurków, które znalazły się w programie.

Najpierw uwaga ogólna. Mazurki te są przykładami kolejno mazurka mazurowego, oberkowego i kujawiakowego. Wszystkie trzy mają jednak, z grubsza biorąc, budowę reprzyzową typu *ABA** – z grubsza biorąc, gdyż da się ją także ująć jako rondową (zwłaszcza jeśli chodzi o drugi i trzeci mazurek). Charakter całego utworu wyznaczają w każdym wypadku części skrajne (*A* i *A**); część środkowa (*B*) we wszystkich jest bliższa formie oberkowej – można więc powiedzieć, że w mazurku oberkowym część ta jest bardziej oberkowa niż pozostałe.

Do tego dochodzi jeszcze jeden kontrast – tym razem nieco łagodniejszy. W pierwszych częściach (*A*) wszystkich trzech mazurków mamy dwa segmenty wewnętrzne, przy czym drugi jest odrobinę bardziej oberkowy niż pierwszy (i właśnie to nadaje tym częściom charakter rondowy). Może to jakiś muzyczny refleks kontrastu między partnerami w tańcu: kobietą i mężczyzną?

A teraz szczegóły.

9. Jeśli pominąć akompaniament – to w melodii pierwszego z mazurków (op. 24 nr 1) przeważa pojedyncza linia – z rzadka tylko «przetykana» dwudźwiękami. Skala dynamiki mieści się między *pianissimo* a *mezzo forte*. (niezbyt głośno). Pojawia się co prawda kilkakrotnie określenie „*sforzando*” (zgåśniając), ale oznacza ono w tym wypadku tylko zwiększony

przycisk. Ku końcowi mamy wyraźne *sempre più piano* (ciągle coraz ciszej). Tempo jest zasadniczo wolne: *lento*; ale pierwsza część jest *rubato* (chwiejnie), środkowa *con anima* (z życiem), a trzecia powraca *a tempo*. Melodie tego mazurka mają ambitus odpowiednio undecymy, nony i oktawy; są położone w oktawie raz- i dwukreślnej – i mają w zasadzie «płynną» linię. Ogólne następstwo tonacji ma postać – część pierwsza: *g* i *B*; część druga: *Es*; część trzecia: *g*.

Wszystko wskazuje więc na to, że mazurek ten to na pewno nie oberek – i bardziej mazur niż kujawiak.

10. Melodia drugiego z mazurków (op. 24 nr 2) – podobnie jak pierwszego – ma zasadniczo jedną linię, wzbogaconą tylko w paru miejscach dwudźwiękami. Dynamika jest bardziej zróżnicowana: od *pianissimo* do *forte*, chociaż przeważa *pianissimo*. Jest wiele zmian dynamicznych sygnalizowanych przez: *sotto voce* (półgłosem), *dolce* (słodko), *più forte* (coraz głośniej), *sempre piano* (ciągle piano). Tempo dość szybkie – *allegro non troppo*; w obrębie pierwszej części mam krótki odcinek *ritardando* (zwalniając), *rubato*, *ritardando* i *a tempo*; część środkowa *a tempo* poprzedzona jest i zakończona krótkim *ritardando*; część trzecia ma *tempo primo*. Ambitus melodii – to decyma, kwarta (zwiększona), tercdecyma i nona; przebiegają w wysokich rejestrach: w oktawie raz-, dwu- i trzykreślnej – ale w części środkowej raz melodia jest przeniesiona do basu: do oktawy małej i wielkiej; poszczególne dźwięki melodii w częściach skrajnych tworzą przeważnie pochody sekundowe – a w części środkowej «skokowe». Warto zauważyć, że jedynie w tym mazurku – w trzecim segmencie pierwszej części – występuje opadająca kwarta lidyjska (zwiększona), uważana za wskaźnik archaiczności folklorystycznych form mazurkowych. Pierwsza część jest (jeśli pominąć przygrywkę) w tonacjach kolejno *a*, *C*, *F*, *a*, *C*; trzecia część jest w tonacji *Des* i *es*; czwarta – w tonacji *a* i *C*.

Był ponadto twórcą dwóch mazurków na głos i fortepian: *Ładna Kujawianka* (1829) i *Szklaneczka z winem* (1829).

Grany dziś mazurek *a* op. 37 nr 2 ma charakter hybrydowy: mazurowo-kujawiakowy. Jego faktura jest stosunkowo prosta: melodia w niektórych segmentach jest co prawda rozszerzona do dwudźwięków a nawet trójdzwięków, ale ma nieskomplikowany akompaniament. Tej prostocie faktury towarzyszy jednak duże zróżnicowanie dynamiczne (od *pianissimo* do *fortissimo*).

Kujawiakowość zaznaczona jest minorową tonacją (*a*), ale «łagodzi» ją mazurowość tempa skrajnych części: jest to *allegretto innocente* (niezbyt szybko, niewinnie) z licznymi wahaniami między *ritardando* i *a tempo*; pierwiastek mazurowy dochodzi szczególnie wyraziście do głosu w części środkowej – *con anima* w tonacji majorowej (*A*). Charakter utworu kompozytor uwypukla wskazówką, by grać go *espressivo*.

15. Chociaż Maurycy Moszkowski (1854-1925) był kompozytorem niemieckim – urodził się na niemieckim wówczas Śląsku, we Wrocławiu – trudno jednak uznać go za twórcę «obcego», skoro jego rodzice byli polskimi Żydami z Pilicy. Kilkakrotnie zresztą koncertował w Polsce (m.in. w 1879, 1886, 1889 i 1890 roku).

Moszkowski skomponował wiele miniatur fortepianowych o polskiej proweniencji. Należy do nich przede wszystkim 10 mazurków: mazurek *G* „Der Bazar” (1873), mazurek *G* op. 10 nr 3 (1876), mazurki op. 15 nr 3 (1877), op. 34 nr 3 (1884), op. 38 nr 3 (1886), op. 46 nr 2 (1889), op. 55b nr 1 (1897), op. 55b nr 2 (1897) oraz trzy mazurki op. 60 1898. Niektóre mazurki Moszkowskiego znane są w wersjach na dwa fortepiany: mazurek z cyklu „Aus aller Herren Länder” op. 23 nr 4 (1879), dwa mazurki – także na orkiestrę – z cyklu „Polnische Volkstänze” op. 55 nr 1 i 2 (1897) oraz trzy mazurki op. 60a (1898).

Pierwszym jego utworem był polonez – ostatnim mazurek. Mazurków skomponował 58. W młodości często tańczył kujawiaki, mazury i oberki; raz nawet podczas tańca zwichnął nogę – o czym napisał humoreskę (która się szczęśliwie zachowała).

Połowę życia spędził w Polsce, a połowę we Francji.

Motywnym *jego* smutku i radości, który wyrażał w swoich mazurkach (i nie tylko w nich) – były z pewnością: tęsknota za Krajem i wspomnienia z nim związane.

III. Mazurki pochopinowskie

14. Ignacy Feliks Dobrzyński (1807-1867) urodził się na Wołyniu, ale większość życia spędził w Warszawie. Był – podobnie jak Chopin – uczniem Józefa Elsnera (1769-1854).

Skomponował 9 mazurków fortepianowych: mazurek bez opusu (1826), trzy mazurki *f*, *C* i *As* op. 16 (1831), *Kujawiankę* (*Fantaisie et variations dans le style facile et brillant sur la mazure*) op. 14 (1834), trzy mazurki op. 27 (1834) oraz dwa mazurki *F* i *a* op. 37 (1840).



W sumie – należy uznać ten mazurek *generaliter* za oberkowy, choć jest to oberek «zwiewny», a nie «zamaszysty».

11. W trzecim mazurku (op. 17 nr 4) częściej zdarzają się w melodii wielodźwięki (nawet czterodźwięki), a w reprzyzie pojawiają się elementy polifonizujące. Skala jego dynamiki – podobnie jak pierwszego z mazurków – waha się w zasadzie między *pianissimo* a *piano*. Tylko w czterech taktach (na 132!) mamy nagłe *crescendo* (zgłaśnianie) do *fortissimo* i równie nagłe *decrescendo*. Czy nie przypomina to zdarzającego się w chwilach smutku krótkiego krzyku rozpacz, którego nie umiemy powstrzymać? Wiele oznaczeń dodatkowo skłania wykonawcę do odmalowania właściwego kujawiakom nastroju. Oto one: *sotto voce* (półgłosem), *espressivo* (z wyrazem), *delicatissimo* (leciuteńko), *dolce*, znowu *sotto voce*, *sempre più piano* (ciągle coraz ciszej) i *calando* (zanikając). Tempo *lento, ma non troppo* – czyli wolno, ale nie za bardzo. Częste są wskazówki, aby grać *tenuto* (wytrzymując wartości rytmiczne dźwięków), *poco ritardando* i – *a tempo*. Melodie mają w częściach skrajnych ambitus decymy i kwartdecymy, a w części środkowej nony; wszystkie mieszczą się w pierwszej i drugiej oktawie; uderza bogata ornamentyka części skrajnych. W częściach skrajnych – mimo dużego zchromatyzowania i pewnej labilności tonalnej – utrzymuje się tonacja *a*; część środkowa jest w tonacji *A*.

Pod większością względów mamy więc w tym wypadku do czynienia z mazurkiem kujawiakowym.

12. Nie wolno mylić tego, że mazurki zdolne są wyrażać, w zależności od czynników, o których bywa mowa, różne nastroje – z tym, że dadzą się z nich «wyczytać» jakieś programy literackie.

Mazurkom Chopina nadawano często tytuły programowe, a nawet podkładano gotowe lub specjalnie na tę okoliczność ułożone słowa do śpiewania. Sam Chopin to niekiedy tolerował –

jak np. przerabianie jego mazurków na pieśni przez śpiewaczkę Paulinę Viardot; ale najczęściej nie był z tego zadowolony. Niekiedy dlatego, że tytuły i programy były bałamutne, nietrafne. Ale przede wszystkim dlatego, że wskazywały nie istotę wyrażanych nastrojów, lecz okoliczności, w których się one ujawniają – i w ten sposób niezgodnie z intencją kompozytora zawężyły pole interpretacyjne słuchacza.

Chopin doskonale wiedział, że smutni, spokojni czy radośni bywamy w bardzo różnych okolicznościach – a on chciał i mógł wyrazić właśnie tylko smutek, spokój lub radość, a nie te czy inne ich przyczyny.

Weźmy mazurek op. 24 nr 1. Viardot śpiewała go – w obecności Chopina do słów Louisa Pomeya „Séparation” („Rozstanie”). Jest w tym wierszu mowa o dziewczynie tęskniącej do chłopca, który odszedł i to – niestety – na zawsze (bo utonął). I rozstanie, i tęsknota, i zwłaszcza śmierć bliskiej osoby mogą rodzić smutek – ale mazurek ten nie daje przecież żadnej wskazówki co do tego, że wyrażany w nim smutek ma takie właśnie motywy.

Z kolei podkładem mazurka op. 24 nr 2 stał się inny wiersz Pomeya: „La jeune fille” („Dzieweczka”), którego bohaterką jest dziewczyna świadoma swej piękności i „zbywająca śmiechem” zaloty starających się o jej rękę chłopców. Tutaj znowu: własna uroda jest powodem do radości – ale nie jest to jedyny do niej powód, i mazurek wyrażając radość nie przesądza, że właśnie o taki powód chodziło.

Mazurek op. 17 nr 4 nazwany został przez rodzinę kompozytora „Żydkiem”, gdyż bliscy doszukiwali się w nim wspomnień Chopina z czasów dzieciństwa, gdy miał okazję słyszeć muzykujących i śpiewających wiejskich Żydów w czasie swoich wakacyjnych wojaży. Miało to być nawet odzwierciedlenie jakiegoś dialogu między żydowskim karczmarzem a mazowieckim wieśniakiem... Znaleźli się nawet

poważni muzykolodzy, którzy idąc tym tropem «usłyszeli» w mocno zornamentalizowanym kujawiakowym temacie tego mazurka najdoskonalszy wyraz... orientalnej melizmatyki.



Można się domyślać, jak bardzo Chopina, niezwykle wrażliwego na polskość jego artystycznych stylizacji, zirykowałyby takie wydumane parantele – zwłaszcza, że jeśli by szukać dla tego mazurka analogii «konwersacyjnych», to miałyby on charakter nie dialogu, lecz monologu: jednego z najpiękniejszych, a zarazem najsmutniejszych Chopinowskich «monologów».

Przypomnijmy jeszcze jedno: żaden *wielki* poeta nie zdecydował się «dopisywać» swoich wierszy do mazurków Chopinowskich. Zrobił to natomiast z powodzeniem – wielki *malarz*: Jerzy Duda-Gracz. Ale też jego impresje malarskie dalekie są od jednoznacznej banalności *Chopinopodobnej* poezji.

13. Dodajmy na koniec garść informacji o Chopinie, które mogą mieć znaczenie dla właściwego *zrozumienia* jego muzyki.

Urodził się na Mazowszu. Jego ojciec był spolonizowanym Francuzem.