

MICHAŁ KAMIL ZAWADZKI
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa

MAZURKÓW CHOPINA I SZYMANOWSKIEGO REZONANS W TWÓRCZOŚCI NASTĘPCÓW. WYBRANE PRZYKŁADY

1. WPROWADZENIE. DWIE „MAZURKOMANIE”

„Wpływ Chopina na dalszy rozwój muzyki polskiej okazał się niewspółmier-
ny do rangi kompozytora i jego oddziaływania na muzykę europejską”¹ – twierdzi-
ła Ewa Dahlig-Turek. Ówczesna polska scena muzyczna była zacofana w stosunku
do innych ośrodków. Chopin był jej pierwszą wielką znakomitością, lecz gdy zda-
żył zaistnieć, nawet elita kulturalna nie była jeszcze zdolna w pełni rozpoznać go
i zrozumieć jako kompozytora, a nie wyłącznie twórcę muzyki narodowej. Choć
powstawała duża ilość mazurków, „kompozytorzy okresu postchopinowskiego nie
umieli się uporać ze stworzonym przez Chopina nowym obrazem tego tańca”². Je-
dyńie Juliuszowi Zarębskiemu udało się być godnym kontynuatorem. Mieczysław
Tomaszewski wspominał o szerokim rezonansie chopinowskich mazurków, który
„wyzwolił u krajowych kompozytorów tendencje naśladowcze, nierzadko grafo-
mańskiej natury”³. Ogromne zainteresowanie tym tańcem, niestety jako kompozy-
cją „salonową”, wywołało istną „mazuromanię”. Prócz mazurków Zarębskiego, po-
wstało parę innych, szczęśliwie „uwolnionych od zbyt powierzchownej zależności
od mazurków Chopina”⁴ (np. operowe Moniuszki i skrzypcowe Wieniawskiego).
Ponadto Zygmunt Noskowski, a później Ignacy Jan Paderewski próbowali chopi-
nowską koncepcję stylizacji mazurka przeszczepić na grunt krakowiaka.

E. Dahlig-Turek, wyjaśniając ówczesną sytuację, pisała o dwóch filarach
„polskości”: „tożsamości historycznej narodu, reprezentowanej przez szlacheckie-
go poloneza oraz bardzo ogólnie pojmowanej tożsamości etnicznej, reprezento-
wanej przez «usalonowionego» mazurka i sentymentalizm kujawiaka, wspieranej
«ludowością» jako pewną ogólną kategorią, bez przywiązywania większej wagi do

¹ E. Dahlig-Turek, „*Rytmy polskie*” w *muzyce XVI–XIX wieku. Studium morfologiczne*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006, s. 336.

² Tamże.

³ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Wydawnictwo Podsiadlik-Raniowski i spółka, Poznań 1998, s. 359.

⁴ Tamże.

regionalnego zróżnicowania folkloru”⁵. W mazurze wokalnym i orkiestrowym widoczne jest pierwszeństwo wyrazistości rytmu nad wyrazem artystycznym, dlatego rozwój tego gatunku najlepiej można prześledzić na gruncie mazurka fortepianowego, gdzie „elementy choreiczne pozostają jedynie ogólnym wyznacznikiem gatunku; wzbogacone o pierwiastek wyrazowy, podlegają przekształceniom prowadzącym do modyfikacji mazurkowego idiomu”⁶.

W drugiej połowie XIX wieku zaczęto odchodzić od muzyki wypełnionej treściami narodowo-patriotycznymi ku nowoczesnym dziełom o zasięgu uniwersalnym. Niestety nie wywołało to większej reakcji, ponieważ polonez i mazurek były zbyt silnie wrośnięte w polską tradycję muzyczną w wymiarze zarówno ludowym, popularnym, jak i artystycznym. W okresie Młodej Polski powrócono do romantycznego pojmowania „ducha narodowego” (pojęcia „rasy” i „krwi”) oraz do przekonania, że „jeśli artysta wypowiada się swobodnie, zgodnie ze swoją indywidualnością, to twórczość jego sama przez się ma charakter narodowy”⁷. Nadal odrzucano próby łatwego „unaradawiania” muzyki przez dosłowne cytaty czerpane z muzyki ludowej, nie dziwi więc, że twórczość Chopina była paradygmatem łączącym najwyższy poziom artystyczny z idiomek polskiego etnosu i jako jedyna oparła się krytyce publicystów młodopolskich.

Po roku 1918 odrodziła się potrzeba integracji całego narodu oraz zaczęły się umacniać regionalizmy; zainteresowanie kompozytorów muzyką ludową jednak wyraźnie osłabło. W 1925 roku na łamach „Muzyki” Adolf Chybiński⁸ pisał, że od czasów Chopina literatura mazurkowa wciąż się wyczerpuje, ponieważ kompozytorzy jawnie kopiują wzorce chopinowskie lub opracowują gotowe motywy ludowe, a to sprzyja schematyczności, przez którą młodsza generacja kompozytorów ostatecznie porzuciła tę formę. Autor wyrażał jednak nadzieję na zmiany. Dopiero Szymanowski ocalił tradycje narodowe i, mając na względzie dziedzictwo Chopina, stworzył nowy, indywidualny styl narodowy. M. Tomaszewski wspominał: „Po latach K. Szymanowski podjął próbę ożywienia i odnowienia chopinowskiej tradycji, komponując 20 mazurków fortepianowych. Cechuje je cienka chopinowska faktura, podobny rodzaj ruchu i melorytmicznej narracji oraz całkowicie odrębny świat brzmieniowy, chociaż i w nich nastąpiło zderzenie ludowej modalności z tonalnością w jej aktualnej postaci”⁹. Szymanowski, poprzez syntezę tańców nizinnych z folklorem podhalańskim dążył do „skrzyżowania ras” w celu odrodzenia skostniałej formy mazurka artystycznego. E. Dahlig-Turek wysnuła interesującą refleksję o mazurkach tego kompozytora: „Mazurki Szymanowskiego odwołują się

⁵ E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie” ..., s. 337.

⁶ Tamże, s. 356.

⁷ M. Dziadek, *Ewolucja koncepcji muzyki narodowej od romantyzmu do Młodej Polski*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, red. K. Bilica, Sekcja Muzykologów ZKP, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997, s. 42. Cyt. za: E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie”..., s. 340.

⁸ A. Chybiński, *Mazurki K. Szymanowskiego*, *Muzyka* (1925)1, s. 13.

⁹ M. Tomaszewski, *Chopin* ..., s. 359. W stosunku do całego op. 50 stwierdzenie dotyczące faktury jest dosyć polemiczne.

nie do folkloru dwóch konkretnych regionów, Mazowsza i Podhala, ale do dwóch symboli – «narodowej» rytmiki mazurkowej oraz archaizmu tonalnego muzyki Podhala, będącej w przekonaniu kompozytora najpełniejszym wyrazem ducha «rasy polskiej»¹⁰.

Mazurki op. 50 również stały się przyczynkiem do wywołania kolejnej „mazurkomanii”. Całe rzesze młodych kompozytorów zaczęły tworzyć mazurki fortepianowe w stylu góralskim, które stały się po prostu modne, nie tylko dzięki nowym jakościom stylistycznym, ale też przez wielki autorytet Szymanowskiego. Po wojnie kompozytorzy nadal chętnie sięgali do muzyki Podhala, nadal też powstawały mazurki. Niektórzy autorzy, zarówno starsi, jak i młodszy, odnoszą się do tej spuścizny zaskakująco krytycznie (np. Hieronim Feicht¹¹, Anna Łopatka¹²). Jako że często są to opinie nazbyt arbitralne (a przynajmniej dość surowe), warto więc zdać sobie sprawę z dwóch rzeczy. Po pierwsze, w twórczości wymienionych kompozytorów (poza Maciejewskim – około 50 mazurków i Tansmanem – 36 mazurków) gatunek ten zajmował zazwyczaj miejsce marginalne, zamykając się w liczbie od jednego do kilku utworów, co już w ilościowym porównaniu wypada na korzyść Szymanowskiego. Można domniemywać, że często były to jedynie kompozytorskie „próby” zmierzenia się z tego typu miniaturą, pozbawione wyższych aspiracji lub nawet celowo upodabniające się do mazurków z op. 50. Po drugie – niektóre opinie współczesnych badaczy kopiuja utarte, znane powszechnie sądy i stanowiska. Może to wynikać z niechęci do ich kwestionowania i podejmowania głębszych badań (czy choćby polemik) lub też z konieczności uogólniania pewnych tendencji – a ta często dyskredytuje pewną część spuścizny kompozytorskiej. Zarówno po Chopinie, jak i Szymanowskim pojawiło się wiele interesujących utworów, można jednak odnieść wrażenie, że nie takich, jakie chcieliby autorzy badający to zagadnienie.

2. STAN BADAŃ NAD TEMATEM¹³

Dotychczasowe badania polskich dwudziestowiecznych mazurków fortepianowych objęły prace syntetyczne (określona grupa utworów lub dzieje gatunku), jak również te dotyczące mazurków wybranych kompozytorów (głównie K. Szymanowskiego i R. Maciejewskiego, a także M. Sawy). Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych znaczne miejsce w swoich badaniach poświęcił Szymanowskiemu muzykolog Tadeusz Andrzej Zieliński, natomiast w ostatnim piętnastoleciu problematykę tę poruszali tacy autorzy, jak: Joanna Domańska, Anna Łopatka, Piotr Dahlig i Anna Nowak,

¹⁰ E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie” ..., s. 343.

¹¹ H. Feicht, *Nad trumną Karola Szymanowskiego*, Muzyka Polska (1937)5, s. 221.

¹² A. Łopatka, *Mazurki op. 50. Od powstania do rezonansu*, w: *Dzieło muzyczne – dzieło sztuki. Analiza hermeneutyczna i recepcja dzieła muzycznego. Analiza integralna i filozofia sztuki*, red. A. Gronau-Osińska, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2007, s. 140.

¹³ Obecna w pierwotnej wersji artykułu lista publikacji wymienionych autorów, ze względów objętościowych musiała zostać pominięta. Zainteresowanych autor prosi o kontakt mailowy (pianozawad@gmail.com).

która jest również czołową badaczką zajmującą się mazurkiem po Szymanowskim. A. Nowak stworzyła pierwszą monografię mazurka dwudziestowiecznego; poświęciła również kilka artykułów mazurkom Romana Maciejewskiego. W ostatnich latach ilość publikacji dotyczących osoby i twórczości tego kompozytora znacznie wzrosła, a sam Maciejewski stał się luminarzem stawianym w jednym rzędzie z Chopinem i Szymanowskim. O jego mazurkach pisali ponadto m.in. Marlena Wieczorek, Mariusz Ciołko, Katarzyna Rajs oraz Anna Brożek, która – oprócz artykułów – jest również autorką pierwszego ujęcia monograficznego mazurków tego kompozytora (oraz dokonała nagrań płytowych całego cyklu). Z kolei mazurkami Mariana Sawy zajmował się Marcin T. Łukaszewski.

3. SIŁA INSPIRACJI. PODZIAŁ NA PIĘĆ GRUP

Przyjęty wybór, jako pewien tylko wycinek niezwykle obfitej i różnorodnej twórczości mazurkowej, ukazuje pięć zasadniczych grup, według których można podzielić analizowany repertuar. Pierwsza z nich, to mazurki będące pod wyraźnym wpływem poetyki chopinowskiej, o różnym stopniu jej nasilenia i różnym stosunku proporcjonalnym do indywidualnego kształtowania narracji muzycznej. Do tej grupy włączone zostały również nieliczne przykłady mazurkowego stylu salonowego. Grupa druga, to utwory zdradzające cechy idiomu mazurka góralskiego stworzonego przez Szymanowskiego. Podobnie jak w pierwszym przypadku, istotny jest stopień nasilenia tej inspiracji oraz rodzaj relacji, jaką podejmuje z elementami stylu indywidualnego. W trzeciej, najskromniejszej grupie, znalazł się mazurek powstały na styku wpływów obydwu największych twórców tego gatunku oraz mazurek przywołujący klimat góralski jeszcze przed Szymanowskim. Grupę czwartą wypełniły kompozycje, w których styl indywidualny zaabsorbował na swój grunt inspiracje przeszłości. Na grupę piątą złożyły się mazurki z dominującymi cechami autorskiego warsztatu kompozytorskiego.

3.1. Mazurki inspirowane idiomem chopinowskim i/lub znajdujące się w orbicie wpływów użytkowo-salonowych¹⁴

a) Władysław Żeleński – *Dwa Mazurki* op. 31: nr 1 cis-moll, nr 2 A-dur

Obydwa utwory stanowią zakomponowaną całość – początkowe takty drugiego mazurka wykorzystują rysunek melodyczno-rytmiczny pierwszego.

b) Ignacy Jan Paderewski – *Mazurek e-moll* op. 5 nr 2 (z cyklu *Danses polonaises*)

Eksploatacja środków właściwszych mazurkowi użytkowemu niż mazurkowi artystycznemu; podwyższony IV stopień w temacie sugeruje skalę E cygańską molową.

¹⁴Jeśli nie zaznaczono inaczej – forma trzyczęściowa reprzyzowa ABA₍₁₎, w harmonice zdobywcze chopinowskie wykorzystywane w różnym zakresie, w melodyce diatonika heptatoniczna bez użycia zwrotów modalnych.

c) Eugeniusz Pankiewicz – *Mazurek a-moll* op. 3 nr 2

Posmak salonowości, szerokie zastosowanie alteracji i opóźnień w ramach tradycyjnej harmoniki romantycznej.

d) Zygmunt Noskowski – *Mazurek f-moll* op. 23 nr 2 (z cyklu 2 *Tańce polskie*, obok *Cracovienne mélancolique*).

Narracja rozwinięta w oparciu o falowanie napięcia wyrazowego – fragmenty porywające, dramatyczne *versus* liryczne kantyleny).

e) Roman Statkowski – *Mazurek g-moll* op. 2 nr 1 (z *Trois Mazurkas*)

Harmonika, choć ze słyszalnymi echem Chopina, wykazuje daleko posuniętą integrację z warstwą melodyczną, co sprzyja plastyczności narracji. Repryza wzbogacona o codę.

f) Aleksander Zarzycki – *Mazurek A-dur* op. 20 nr 2 (z *Deux Mazurkas*)

Utwór dość manieryczny, szablonowy, o charakterze salonowym; bezpośrednio wpływy stylu *brillant* (figuracje w triu).

g) Stanisław Lipski – *Mazurek c-moll* op. 8 nr 5 (z cyklu 5 *morceaux*)

Znaczny stopień uproszczenia, zwroty o niskiej wartości brzmieniowej lub wątpliwym sensie zastosowania. Nie licząc burdonu kwintowego, brak cech stylizacji ludowości.

h) Ignacy Friedmann – *Mazurek* op. 49 nr 2

Wyraźne rysy indywidualne. Harmonika rozszerzona, użycie progresji i zбочenia modulacyjnego, bogate stosowanie alteracji składników akordowych i opóźnień. Forma AA₁ + coda lub ABAB₁A₁, uznawszy początkową progresję za refren formy rondowej.

i) Aleksander Michałowski – *Mazurek cis-moll* op. 17

Typowo chopinowska harmonika, szerokie wykorzystanie wtrąceń i opóźnień, a także innych środków – nut stałych, elips, progresji czy alteracji. W miejsce tria rozwinięcie II tematu w tonacji paraleli. W repryzie nieco dłuższa coda o charakterze refleksyjnym, powolnie miarkująca nadejście kulminacji całości.

Kompozytorzy mazurków opisanych powyżej w aspekcie melodyki poprzestają wyłącznie na dwutrybowej diatonice heptatonicznej. Nawet Roman Statkowski, posiadający wyjątkową predylekcję do śpiewnego rysunku melodycznego, pomija ludową modalność. Pod względem tendencji harmonicznyc, w powyższej grupie można odnaleźć przykłady stylu salonowego, nieco dojrzalszego (Pankiewicz), bądź też manierycznego (Zarzycki), wykorzystanie urozmaiconyc, w szczególności środków harmonicznyc (Friedman, Michałowski), wpływy autentycznyc folk-

loru (Noskowski), idiom ludowo-narodowy (Paderewski), innowacje fakturalne (Żeleński), ale także wpływy chopinowskie przesłaniające autorską inwencję melodyczną (Lipski).

3.2. Mazurki inspirowane idiomem góralskim

a) Karol Szymanowski – *Mazurek z 4 tańców polskich*

Melodyka oparta o „zmienną diatonikę”¹⁵ – „kalejdoskopowość” i duża ruchliwość. Podwójne wersje III, IV, VI i VII stopnia tworzą wycinki skal (skala chromatyzowana). W harmonice pozostałości związków funkcyjnych (stosunki dominantowo-toniczne, wtrącenia, zręby progresji, rozwiązania zwodnicze).

b) Alfred Gradstein – *Mazurek nr 3 z cyklu Mazurkas*

Brak tria, występowanie odwróconego rytmu punktowanego w dwóch wariantach¹⁶. W melodyce duża plastyczność rysunku motywicznego i niebanalność kroków interwałowych. Chromatyzacje transpozycji skali podhalańskiej, wpływy skali cygańskiej w temacie i kadencjach, zwroty lidyjskie. Dysonansowa harmonika oparta na brzmieniowym zestawianiu akordów (przeważnie o morfologii tercycjowej), nadal obecne relikty myślenia funkcyjnego (kadencje, relacje dominantowo-toniczne, obecność opóźnień).

c) Bolesław Woytowicz – Nr 1 z *Trois danses*

Nieczęsto spotykana forma rondowa ABA_1CA_2 . Elementy popisowe – błyskotliwe gamowe biegniki w ugrupowaniach regularnych i nieregularnych (septole, undecymole) nadające charakter wirtuozowski. W melodyce gama G-dur od III i VII stopnia (odpowiednio: skala frygijska i lokrycka) z dodatkowymi stopniami, tworzącymi np. zwroty całotonowe; w oberku głównie skala lidyjska. W harmonice zestawienie modalności z tonalnością rozszerzoną, zmienną w każdej z trzech części. Liczne alteracje akordowe – zasadą budowania relacji harmonicznnych staje się brzmieniowość i kolorystyka. Obecne pozostałości następstw funkcyjnych (kadencje, stosunki dominantowo-toniczne, progresje).

d) Jan Ekier – *Mazurek op. 5*

Krótką oberkowa przygrywka eksponuje wykorzystywane w toku utworu motywy rytmiczne¹⁷, oberkowo-kujawiakowa coda jest reminiscencją tematu tria. Melodyka części skrajnych złożona z różnych zwrotów skalowych (zabarwia dy-

¹⁵ Terminu używał w swoich pracach T.A. Zieliński, wyjaśniając obecność w melodyce podwójnych wersji niektórych stopni skali, często ze sobą sąsiadujących.

¹⁶ Wariant „rozbity” (dwie trzydziestodwójki i ósemka z kropką) i „zaostrzony”, ze skróceniem pierwszej wartości i wydłużeniem drugiej (trzydziestodwójka i ósemka z dwiema kropkami). Dodatkową ostrość konturu rytmicznego powoduje akcentowanie krótszych wartości w powyższych ugrupowaniach oraz występowanie synkop.

¹⁷ Przygrywka ta pojawia się również przed wejściem reprzyzy (*fff, subito vivace*).

sonansowo warstwę harmoniczną); kilkakrotne eksponowanie kwarty lidyjskiej. Skala podhalańska w części środkowej i codzie. W harmonice relikty myślenia funkcyjnego (np. kadencje, wtrącenia, stosunki dominantowo-toniczne, zręby progresji). Wszystkie współbrzmienia (tradycyjne trójdźwięki i czterodźwięki o morfologii tercjowej, septymowe lub nonowe, najczęściej w postaci eliptycznej lub wzbogaconej o dodane dysonanse, ewentualnie alteracje składników akordowych) są zestawiane wg zasady brzmieniowości (tzw. tercjowość afunkcyjna¹⁸).

e) Wojciech Kilar – *Trzy mazurki* (cykl)

Wszystkie mazurki mają swoje tonacje, choć wykorzystują modalny materiał skalowy. Cechy wspólne: prosta, klarowna forma, oszczędna narracja, minimalizm środków oraz zróżnicowanie brzmienia (od ascetycznych kujawiaków do bardziej nasyconych, żywiołowych oberków).

Nr 1 fis-moll – w melodyce początkowo ograniczony materiał (pentachordy gam molowych, rozłożony trójdźwięk z sekundą), „nokturnowe” tło tematu w górnym planie. W triu skala podhalańska (z lokalnie obniżonym VI st.). Eksponowanie najbardziej charakterystycznych stopni (np. zwrotów lidyjskich w różnych transpozycjach). Harmonika nasycona modalnością (skala lidyjska i podhalańska) z wpływami kolorystyki brzmieniowej. Minimalizm harmoniczny (zaledwie trzy akordy, zestawione bezpośrednio). W fakturze zauważalne tzw. grona akordowe¹⁹ oraz archaizujące brzmienia beztercjowe (oktawy z kwintą, pojedyncze i podwójne burdony). W codzie skala eolska.

Nr 2 a-moll – korespondencja rytmiczna z poprzednim mazurkiem. W melodyce części pierwszej wybrany materiał skali doryckiej; w triu – eolska; w reprzyzie – wpływy cygańskiej. Relacje harmoniczne tworzą trójdźwięki i czterodźwięki septymowe wywiedzione z materiału skalowego.

Nr 3 A-dur – góralski oberek w stylu *minimal music*; czterotaktowy schemat rytmiczny z przewagą ósemek. Stopniowe zagęszczanie faktury; kulminacja w 2/3 długości utworu wykorzystuje krańcowe rejestry fortepianu. Użycie skali podhalańskiej, jońskiej, doryckiej, eolskiej i lokryckiej.

Siła oddziaływania Szymanowskiego była równie silna, co Chopina, jednak kompozytorzy wykorzystali ją w zupełnie inny sposób. Udowadnia to powyższa grupa, w której znajdują się mazurki inspirowane góralszczyzną. Utwory wykazują większy stopień autonomiczności w stosunku do pierwowzoru oraz pomiędzy sobą. Szymanowski, jako kompozytor o silnych rysach indywidualnych, był zdecydowanie trudniejszy do naśladowania. Swoje mazurki zbudował z elementów,

¹⁸ Rezygnacja z funkcyjnego powiązania akordów, przy zachowaniu budowy tercjowej (por. T.A. Zieliński, *Podstawowe zagadnienia harmoniki mazurków Szymanowskiego*, Muzyka I(1956)3, s. 144-145, tenże, *Mazurki Szymanowskiego*, w: *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*, red. J. M. Chomiński, PWM, Kraków 1960, s. 133).

¹⁹ Tu: klastery złożone ze zmiennej ilości dźwięków w ramach np. pentachordu skali. Termin zapożyczony z traktatu Oliviera Messiaena *Technika mojego języka muzycznego*, tłum. J. Świder, Res Facta (1973)7, s. 205.

które, przefiltrowane przez warsztat i wrażliwość innych kompozytorów, dawały rezultaty nieco odmienne, niż jak to było w przypadku Chopina. Możliwe, że składowe mazurków Szymanowskiego cechuje większa elastyczność, pozwalająca im zaistnieć u innych kompozytorów bez wyraźnego wskazania na konkretne źródło, za to ze wskazaniem na ewokowany klimat brzmieniowy. Jak kreatywnym twórcą był Szymanowski niech świadczy fakt, że potrafił przenieść stworzoną przez siebie ideę skali sumowanej²⁰ nawet do prostszego mazurka przeznaczonego dla dzieci, gdzie nadmiernemu przeładowaniu środków harmonicznym przeciwdziała harmonika funkcyjna rozszerzona tylko w nieznacznym stopniu.

Wymienieni kompozytorzy wyraźnie stronili od stosowania nieregularnej budowy zdań, naturalnie obecnej w narracji mazurkowej Szymanowskiego, za to szeroko wykorzystywali skalę podhalańską w wariacie schromatyzowanym (Gradstein) i diatonicznym (Kilar, Ekier), jak i inne porządki skalowe (Woytowicz). Modalizm mógł być również naczelną zasadą kształtowania współbrzmień (Kilar), czasem wprowadzając elementy harmoniki rozszerzonej (Woytowicz) lub dysonansową kolorystykę współbrzmień o morfologii tercjowej (Gradstein, Ekier).

3.3. Mazurki o inspiracjach płynących z dwóch różnych źródeł

a) Henryk Melcer – *Quasi mazurka* (z *Trois pensées musicales*)

Wpływy chopinowskie (faktura akordowa z alteracjami i opóźnieniami, prostota kantyleny) łączą się z tendencjami indywidualnymi (rozległe układy akordowe, opóźnienia o większym stopniu dysonansowości, zaskakujące relacje harmoniczne, skala dorycka i lidyjska, wpływy skali cygańskiej). Modalność oraz burdony kwintowe jako podstawowe środki stylizacji; synteza z elementami tonalno-funkcyjnymi. Elementy folkloru góralskiego²¹. Forma rozwinięta w oparciu o wariantowość w ramach jednoczęściowości ($aba_1b_1a_2 = AA_1A_2$).

b) Andrzej Dutkiewicz – *Mazurek z Trzech szkiców w retrospekcji*

Inspiracje góralszczyzną w częściach skrajnych z echem chopinowskiej kantyleny i oberkowej żywiołowości w triu (wpływy walca). Wplatanie zdań o nieregularnej ilości taktów (ostanie z części pierwszej siedmiotaktowe, w triu pięcio- i sześciotakty). W melodyce części A zwroty skalowe różnego pochodzenia (cygańskie, frygijska sekunda, lidyjska kwarta, dorycka seksta, durowa i molowa tercja, podwyższony VII lub VI i VII st., charakterystyczne odpowiednio dla trybu molowego harmonicznego i melodycznego); często obok siebie dwie różne wersje tego samego stopnia. W triu materiał skali as-moll harmonicznym i w większości

²⁰ Skala złożona z dwóch innych skal modalnych, z podwójnymi wersjami niektórych stopni.

²¹ Zaliczenie Melcera do tej grupy, przy uwzględnieniu daty powstania utworu (ok. 1900), czyli ćwierć wieku przed publikacją *Mazurków* op. 50 Szymanowskiego, jest działaniem świadomym. Wyczuwalny góralski klimat mazurka Melcera, jako „zapowiedź” odległego jeszcze Szymanowskiego, stanowi na tle analizowanych utworów interesujący ewenement.

tradycyjne relacje funkcyjne (pozorne modulacje). W częściach skrajnych niemal wyłącznie współbrzmienia beztercjowe – burdony z charakterystycznymi przednutkami odgórnymi i oddolnymi (również jako ostinato), choć często w linii melodycznej pojawia się tercja. Harmonika jako wypadkowa elementów ludowych (burdony), modalnych (skala sumowana) oraz afunkcyjnej tercjowości (zestawienia akordów paralelnych). Centrum brzmieniowe jako spoiwo całości.

O inspiracjach Chopinem i Szymanowskim w ramach jednego mazurka świadczy tylko mazurek Dutkiewicza, gdzie zamaszysty, góralski mazur (skala sumowana, burdony kwintowe) pojawia się w częściach skrajnych, natomiast chopinowski walc połączony z oberkiem – w triu. U Melcera wpływy chopinowsko-ludowej kantyleny oraz faktury akordowej są widoczne, natomiast szczególnie interesujący jest wachlarz pomysłów kompozytorskich, które przyczyniają się do wytworzenia kolorytu góralskiego.

3.4. Mazurki zdradzające oddziaływanie inspiracji przeszłości na indywidualny warsztat kompozytorski

a) Piotr Maszyński – *Mazurek z Échos de Pologne* op. 55

Wpływy chopinowskie połączone z indywidualnymi rozwiązaniami kompozytora, również w zakresie faktury. Centralizacja tonalna na dłuższych odcinkach nie jest wyczuwalna ze względu na łączenie zwrotów prowadzących do coraz to nowych tonacji bez ich osiągania lub z osiąganiem zaledwie na krótkich odcinkach. Liczne akordy niepełne jako zarysy zmiennych funkcji harmonicznnych w przebiegu linearnym. Bogato wykorzystywane opóźnienia i alteracje, oryginalne progresje, kadencje, nuta pedałowa. Tradycyjna funkcyjność z udziałem alterowanych zwrotów harmonicznnych (np. całotonowych). Nietypowy sposób przeprowadzania modulacji oraz niespodziewane rozwiązania niektórych napięć. W triu również trzyczęściowość reprzyzowa, co w mazurkach jest rzadkością.

b) Stanisław Hieronim Nawrocki – *Mazurek a-moll*

Indywidualny styl, łączący w jeden idiom nizinną ludowość i delikatne echa muzyki góralskiej. W melodyce modalna diatonika (głównie skala A eolska); udział chromatyki w postaci dźwięków przejściowych i alteracji składników akordowych. Zwroty modalne (lidyjski, dorycki i podhalański), jako lokalnie zintegrowane z materiałem harmonicznym, nie są słyszalne w pierwszym planie. W harmonice modalność (akordy wywiedzione ze skali eolskiej, archaizujące brzmienia beztercjowe) sprzężona z relikdami funkcyjnymi (kadencje, stosunki dominantowo-toniczne). Bogata faktura (akordy w układzie rozległym oraz skupione, nasycone brzmieniowo bloki lub grona akordowe ze zdwojeniami; różnicowanie rejestrów fortepianu).

c) Witold Friemann – *Mazurek* op. 241 nr 4

W części A zdania pięciotaktowe, w triu powraca budowa czterotaktowa. W melodyce liczne dźwięki przejściowe, materiał diatoniczny gamy A-dur i a-moll harmonicznego (w codzie zwroty frygijskie i eolskie). Częste użycie podwyższonego VI i VII stopnia. W harmonice rozszerzona tonalność (A-dur w triu i a-moll w częściach skrajnych), stosowanie połączeń dominantowo i subdominantowo-tonicznych oraz szeregu opóźnień. Warstwa rytmiczna i pośrednio melodyczna jest głównym wyznacznikiem stylizacji ludowości. Sieć połączeń harmoniczných jest rozbudowana, nie zawiera jednak tzw. brzmień pustych, nut pedałowyczych czy innych sposobów centralizacji przywołujących klimat ludowy.

d) Artur Malawski – *Mazurek*

W formie swobodne szeregowanie pięciu odcinków, materiałowo różnych, opatrzonych przygrywką otwierającą utwór i powracającą z dodaną codą. W melodyce skale modalne (również jako skala sumowana) oraz chromatyczny materiał dziesięciostopniowy. W relacjach harmoniczných afunkcyjne zestawienia kolorystyczne; współbrzmienia o morfologii tercjowej i kwartowej (paralelizmy akordowe oraz akordy z dodanymi dysonansami). Inne elementy stylizacyjne to: taneczne formuły i ostinata rytmiczne, nieregularna budowa niektórych zdań oraz dysonansowe „tarcia” pomiędzy składnikami współbrzmień, odwołujące się do specyfiki brzmienia muzyki góralskiej.

e) Antoni Szałowski – *Mazurek*

Na tle analizowanych utworów jest to kompozycja stosunkowo rozbudowana, chociaż utrzymana w tradycyjnej formie ABA₁. W harmonice przebiegi dwuwarstwowe, elementy myślenia funkcyjnego (współbrzmienia o budowie tercjowej z dźwiękami dodanymi, alteracje, opóźnienia), jak również afunkcyjne, kolorystyczne zestawienia akordów. Wszystkie te porządki przenika całotonowość, która za pomocą zróżnicowanej faktury wprowadza elementy impresjonistycznego malarstwa dźwiękowego, a także łączy się ze skalą podhalańską (obydwie skale, choć różnią się ilością stopni, posiadają wspólne dźwięki). Głównym środkiem stylizacyjnym są burdony kwintowe, a w melodyce – zwroty oparte na skali całotonowej i pentatonice oraz stosowanie kwarty lidyjskiej. Rytmu mazurów praktycznie nie występują, co na tle innych analizowanych utworów jest cechą unikatową.

f) Wawrzyniec Żuławski – *Mazurek nr 1 z Czterech mazurków*

Forma trzyczęściowa ABC z krótką przygrywką i codą²². Zastosowanie różnorodnej rytmiki²³. W melodyce przebiegi swobodne oraz zwroty modalne różnego pocho-

²² Mimo że ostatnia część koresponduje motywicznie z pierwszą, brak bliższych związków, które mogłyby uargumentować uznanie jej za reprzykę; jednakże u Szymanowskiego reprzyka również była poddawana znacznym modyfikacjom.

²³ Mazurów części skrajne z różnymi wariantami rytmu punktowanego, rytmu z „przedłużeniem początkowym” (ćwierćnuta z kropką – trzy ósemki) oraz schematami kujawiakowo-oberkowymi.

dzenia (lidyjskie i podhalańskie), których identyfikacja jest utrudniona ze względu na dużą dysonansowość przebiegu (np. w ramach bitonalności). W harmonice naczelną zasadą jest brzmieniowość (zestawienia kolorystyczne, plamy dźwiękowe, wielodźwięki, emancypacja dysonansów, przebiegi bitonalne, ostinata akordowe). Tendencje te zachodzą w ramach trójdzwięków i czterodźwięków o budowie tercjowej (także trójdzwięków kwartowych), często z zastosowaniem alteracji.

g) Roman Maciejewski – *Mazurek nr 4* ze zbioru *Cztery mazurki*

Forma ABA₁B₁. Po reprzyzie części pierwszej dodatkowo reprzyza tria (w postaci tanecznej arabeski). W melodyce łączenie dwóch porządków skalowych²⁴ lub skale w wersji tradycyjnej. W harmonice dwuwarstwowy układ tonalno-modalny (składniki akordów górnego planu nadają modalnie dwuznaczny koloryt akordom planu dolnego). W triu trzystopniowe fragmenty pentatoniki anhemitonicznej w różnych transpozycjach. Obecne są także paralelizmy akordowe, połączenia kolorystyczne współbrzmień o budowie tercjowej i kwartowej, burdony kwintowe, sekundo-we dysonanse. W reprzyzie bogactwo materiału skalowego w różnych transpozycjach.

Każdy z tych mazurków ma oblicze indywidualne, jednocześnie podejmując twórczy dialog z tradycją. I tak – u Maszyńskiego wpływy chopinowskie stają się pretekstem do prowadzenia narracji w sposób szczególny, gdzie tradycyjną funkcyjność, z całym arsenalem jej środków harmonicznym rozszerza stosowanie np. zwrotów całotonowych. Modalno-funkcyjny mazurek Nawrockiego to kompozycja, w której wolny, ludowy kujawiak z Chopinem w tle zdradza echa muzyki góralskiej. Z kolei Witold Friemann posługiwał się rozbudowanym systemem romantycznych odniesień funkcyjnych i jako kompozytor, mierzący się z gatunkiem mazurka przez całe życie, wykształcił niewątpliwie swój oryginalny styl. Podobnie Maciejewski, u którego znajomość twórczości obydwu wielkich mistrzów daleka jest od przysłonięcia własnej indywidualności kompozytorskiej. Malawski, Szałowski i Żułowski zaadaptowali zdobycze Szymanowskiego na grunt swojego języka muzycznego; w rezultacie powstały trzy zupełnie różne kompozycje, ale o wspólnym rdzeniu. Szczególnie interesujący jest mazurek Szałowskiego, innowacyjnie łączący tendencje neoklasyczne, impresjonistyczne i ludowe.

3.5. Mazurki z dominującymi cechami autorskiego warsztatu kompozytorskiego

a) Feliks Nowowiejski – *Mazurek a-moll* op. 20 nr 5

W formie zestawienie trzech części, które praktycznie nie wykazują między sobą żadnych podobieństw. Harmonika rozszerzona, pozornie odbiegająca od tradycyjnej funkcyjności, jednak powiązana z nią niemal przez cały utwór.

W oberkowej części środkowej dominuje ćwierćnotowa pulsacja i ugrupowania ósemkowe.

²⁴ Tzw. skala sumowana z podwójnymi wersjami stopni – III i IV (podhalańska zsumowana z dorycką) oraz IV (podhalańska zsumowana z miksolidyjską). Dużą rolę odgrywają także różne transpozycje skali miksolidyjskiej – zarówno w postaci diatonicznej, jak i zsumowanej ze skalą durową (podwójny VII st.)

Kolorystyczne dysonanse, akordy o morfologii tercjowej z alteracjami, użycie skali całotonowej, molowej harmoniczej, doryckiej, ekwiwalenty tradycyjnych progresji, bitonalność. Zróznicowana rytmika. Dominują ugrupowania mazurkowe w trzech wariantach²⁵, triole oraz krótkie, ósemkowe przebiegi oberkowe. Niespotykane dotychczas wirtuozowskie figury rytmiczne podziału nieregularnego (sekstole, nowemole, decymole).

b) Aleksander Tansman – *Mazurek nr 2* ze zbioru *Second recueil de mazurkas*

Charakterystyczne akcenty wyznacza jambiczno-trocheiczna formuła akompaniamentu. W melodyce początkowo tetrachordy gam molowych ze zwrotami o proveniencji cygańskiej i żydowskiej (wymienne durowa i molowa wersja III stopnia). W triu melodyka diatoniczna skali jońskiej. W harmonice tonalność rozszerzona, ukazująca wiele niuansów kolorystycznych – zarówno w relacjach akordowych, jak i w wyniku oddziaływania na nie specyficznie dobranego materiału melodycznego. W triu modalność (kolorystyczne relacje akordów na materiale skali jońskiej) wsparta w ostatnich taktach nieścisłym paralelizmem. Pomimo obecności elementów stylizacyjnych (burdony, paralelizmy akordowe, modalność i rytmika tańców ludowych) wyzuwalna słaba łączność z polskim folklorem.

c) Maria Pokrzywińska – *Mazurek*

Zróznicowanie materiału w ramach odcinków o różnej ilości taktów. Przełamanie tradycyjnej trójdzielności oberka – polimetria sukcesywna, zróznicowane schematy rytmiczne z regularnie rozłożonymi akcentami. Kwarta w wersji durowej i lidyjskiej, eksponowana horyzontalnie i wertykalnie. Skala jońska, lidyjska i cygańska. Zasadą łączenia struktur harmoniczych jest brzmieniowość w ramach jasno określonego centrum tonalnego. Tercjowość nie jest dominująca; współbrzmienia z udziałem sekund i kwart (w tym trytonów) są głównym nośnikiem dysonansowości.

d) Czesław Grudziński – *Mazurek nr 2*

Charakterystyczne rytmy mazurkowe w różnych wariantach oraz punktowany rytm odwrócony²⁶ z akcentem na krótszą wartość. W melodyce skale modalne (głównie żydowska, frygijska, lidyjska; także eolska), w wariacie diatonicznym i chromatyzowanym. W harmonice modalność (akordy powstałe z materiału skali, zestawiane paralelnie) oraz afunkcyjna tercjowość kolorystyczna, dominująca w części środkowej, śladowo obecna również w częściach skrajnych. W triu akordy wynikające z materiału skalowego zestawiane z akordami materiałowo obcymi; naczelną zasadą jest brzmieniowość (współbrzmienia o morfologii tercjowej, ew. kwartowej, zestawiane paralelnie).

²⁵ Dwie ósemki i dwie ćwierćnuty jako schemat podstawowy oraz jego dwa warianty: punktowany (ósemka z kropką – szesnastka i dwie ćwierćnuty) oraz z pauzą (wydłużenie kropki zastępuje pauza szesnastkowa).

²⁶ Inaczej nazywany rytmem zrywany.

e) Marian Sawa – *Mazurek nr 1 z Trzech mazurków*

Forma ABA₁ poprzedzona wstępem *lento*, a zakończona codą z charakterystycznym trylem i fermatami. Częste występowanie określonych rytmów²⁷. Melodyka silnie zintegrowana z warstwą harmoniczną, oparta na kilku przetwarzanych komórkach motywicznych (materiał skali eolskiej i doryckiej oraz frygijskiej przenikającej się z eolską, w transpozycjach; w ogniwie środkowym pentatnika anhemitoniczna). W triu również widoczna praca motywiczna (komórki tercjowo-sekundowe). Harmonika jest wypadkową kilku różnych tendencji: pozostałości funkcyjnych (kadencje, stosunki dominantowo-toniczne) oraz modalności ze szczególnym wyczuleniem na kolorystykę brzmieniową (przebiegi dwuwarstwowe – również bimodalne, akordy o morfologii tercjowej oraz kwartowej, brzmienia puste, nuty stałe, dysonansowe „tarcia” sąsiadujących stopni, opóźnienia i alteracje).

Grupa ostatnia wykazuje największą dozę oryginalności, która jednak na tle pozostałych utworów powinna zostać adekwatnie zdefiniowana. Mazurki te w sposób oczywisty znajdują się w orbicie wpływów przeszłości (szczególnie Tansman, Grudziński, Sawa). Jednak – co istotne – wpływy te zostają poddane twórczej redefinicji przy dominujących cechach autorskiego warsztatu kompozytorskiego. Tym samym, wymienione powyżej miniatury mogłyby stanowić dobre wzorce kształtowania przyszłych mazurków lub chociaż cenną inspirację dla kolejnych pokoleń kompozytorów.

Zachowywanie ciągłości pewnych idei, w postaci twórczego ich przetwarzania czy też odwoływania się do nich, to wyzwanie niejednokrotnie trudniejsze niż podejmowane próby utrzymania rzekomej oryginalności. Wszak nieszablonowość warsztatu kompozytorskiego może opierać się zarówno na stosowaniu rozszerzonej harmoniki i urozmaiconej rytmiki (Nowowiejski), jak i struktur tercjowych i kwartowo-sekundowych czy na zabiegach polimetrycznych (Pokrzywińska).

4. ZAKOŃCZENIE

Stale rosnąca ilość mazurków dowodzi ciągłej żywotności tego gatunku, który co pewien czas odradza się, przynosząc kolejne utwory. Zadziwiający jest rozwój, jaki mazurek przeszedł od początku XIX wieku do czasów obecnych. Początkowo muzyka ta podążała za społecznym zapotrzebowaniem, pełniąc funkcje użytkowe; następnie trafiła na salony, aby wreszcie stopniowo stawać się coraz dojrzałszą formą subiektywnej wypowiedzi artystycznej, w której zarówno poziom warsztatu kompozytorskiego, jak i kreatywność w wykorzystywaniu elementów stylizujących ludowość wykazywały tendencje wzrostowe. Wreszcie forma mazurka wykształciła utwory niezwykle dojrzałe i wartościowe. Były to już małe taneczne poematy, odwzorowujące ludowe brzmienie w sposób coraz bardziej bezpośred-

²⁷ Pauza ósemkowa–ósemka, ósemka z kropką–szesnastka i ćwierćnuta oraz jego niepunktowany, ale rozdrobniony wariant: pauza ósemkowa–ósemka i cztery ósemki.

ni, sugestywny i twórczy, a przy tym będące przejawem przemian zachodzących w muzyce, świadectwem ogólnych tendencji epoki oraz indywidualnych cech języka muzycznego każdego z kompozytorów.

REVERBERATIONS OF PIANO MAZURKAS BY CHOPIN AND SZYMANOWSKI IN THE WORKS OF THEIR SUCCESSORS. SELECTED EXAMPLES

Summary

This article attempts to provide a possibly broad and diverse perspective on piano mazurkas by Polish composers, from Żeleński to Kilar, inspired by the works of the two greatest composers of this genre – Chopin and Szymanowski. The analysis is based on thirty-one, subjectively chosen, artistic piano miniatures from the period of 1880-2006. Utilitarian and, with very few exceptions, salon pieces, have been left out. The author focuses on the aspects of harmony and melody which, in his opinion, best expose the presence of the processed elements of the folk origin, as well as the mutual relationships between the sphere of influences and inspirations and that of the individual and innovative trends. The musical pieces have been divided into five groups: (1) mazurkas inspired by the Chopin idiom and/or those influenced by the utilitarian and salon needs, (2) mazurkas inspired by the Polish highlands folk idiom, (3) mazurkas inspired by two different sources, (4) mazurkas revealing the influence of past inspirations on individual compositional techniques, (5) mazurkas dominated by individual composing techniques of the authors.

Translation: Mateusz Rulski-Bożek & Michał K. Zawadzki

Keywords: mazurka, folklore, folk music, piano music, Polish music, resonance, inspiration, Frederic Chopin, Karol Szymanowski

Nota o Autorze: mgr Michał Zawadzki – pianista, akompaniator, nauczyciel przedmiotów teoretycznych, wykładowca akademicki, absolwent specjalności Teoria Muzyki na Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (2008). Zainteresowania naukowe: harmonika utworów fortepianowych od romantyzmu do współczesności, szeroko rozumiana muzyka popularna i jazzowa, piosenka artystyczna.

Słowa kluczowe: mazurek, folklor, muzyka ludowa, muzyka fortepianowa, muzyka polska, rezonans, inspiracja, Fryderyk Chopin, Karol Szymanowski.