

STRUKTURA FRAZY WE WCZESNYCH DZIELACH CHOPINA W ŚWIECIE NAUKI ELSNERA

Niniejszy tekst w wersji angielskiej ukazał się po raz pierwszy w publikacji pokonferencyjnej *The Sources of Chopin's Creative Style: Inspirations and Context*, red. Artur Szklener, John Comber, Magdalena Chylińska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2010.

Mistrzowskie asymetrie fraz w dojrzałych kompozycjach Chopina były już przedmiotem wielu studiów, zwłaszcza Williama Rothsteina, Carla Schachtera oraz Charlesa Burkharda¹. Badacze ci starannie przeanalizowali sposób potraktowania rytmu frazy przez Chopina, zwracając uwagę na niezwykłą „rytmiczną różnorodność, jaką w ramach konwencjonalnych struktur był on w stanie osiągnąć” oraz pomysłowość w rytmiowaniu frazy, czego dowiódł w późniejszych dziełach, antycypując „rytmiczne innowacje” Wagnera².

Cieniem na wysiłkach dzisiejszych teoretyków zmierzających do zrozumienia źródeł Chopinowskiej praktyki kładzie się założenie, jakoby edukacja muzyczna młodego kompozytora w Warszawie była niepełna i jakoby nie był on zaznajomiony z teoretycznymi koncepcjami i wzorami kompozycyjnymi znanymi twórcom zachodnim. Z tego względu badacze ci podchodzą ostrożnie do zagadnienia związków łączących Chopina z teoretykami niemieckimi, którzy podnosili kwestię struktury frazy muzycznej (mowa zwłaszcza o Kochu i Kirnbergerze), lub repertuaru wykorzystującego owe koncepcje. Według Rothsteina mimo oznak „konserwatywnego smaku Chopin nie wyrósł w osiemnastowiecznym środowisku kulturalnym, jak to było w przypadku Mendelssohna”³. Rosen odnosi się do edukacji polskiego kompozytora z wyraźnym lekceważeniem⁴. W rzeczywistości jednak Chopin wprowadzony został w bardzo szeroki repertuar muzyczny. Co więcej, zarówno *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* Kirnbergera, jak i *Versuch einer Anleitung zur Composition* Kocha były w Warszawie dobrze znane. Dla nauczyciela Chopina, Józefa Elsnera stanowiły one źródła wzorów do nauczania o strukturze frazy muzycznej, jak również podstawę jego metody w innych aspektach. Omówienie tego samego zagadnienia zawarte w *Traité de mélodie* z roku 1814 Reichy także mogło być Elsnerowi znane.

Muzykę uważał Elsner za „mowę uczuć”⁵, a pogląd ten podzielał Chopin, który w swoim szkicu do *Metody fortepianowej* oświadczał: „Posługujemy się dźwiękami, aby tworzyć muzykę, tak jak posługujemy się słowami, aby tworzyć język”⁶. W istocie, uczniowie Chopina powtarzali często, że ich mistrz postrzegał muzykę w kategoriach retorycznych; była ona

1 William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Schirmer Books, Nowy Jork, 1989, s. 214–48; idem, *Phrase Rhythm in Chopin's Nocturnes and Mazurkas*, w: *Chopin Studies I*, red. Jim Samson, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 115–141; Carl Schachter, *Rhythm and Linear Analysis: Durational Reductions*, „Music Forum” 5 (1980), s. 197–232; idem, *Idiosyncrasies of Phrase Rhythm in Chopin's Mazurkas*, w: *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquires*, red. Halina Goldberg, Indiana University Press, Bloomington 2004, s. 95–105; Charles Burkhardt, *Concluding Expansions*, w: *Nineteenth-Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis*, red. David Witten, Garland, Nowy Jork 1997, s. 95–116.

2 William Rothstein, *Phrase Rhythm in Chopin's Nocturnes and Mazurkas*, op. cit., s. 118.

3 William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, op. cit., s. 214.

4 Charles Rosen, *Sonata Forms*, W.W. Norton & Co., Nowy Jork 1980, s. 392.

5 Józef Elsner z Warszawy do Fryderyka Chopina w Paryżu, 27 listopada 1831, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław E. Sydow, PIW, Warszawa 1955, t. 1, s. 197.

6 Fryderyk Chopin, *Szkiecy do metody gry fortepianowej*, red. Jean-Jacques Eigeldinger, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 47.

7

Por. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 67–71.

8

Sprawozdanie z wykładu Józefa Elsnera wygłoszonego 9 lipca 1821 r., „Allgemeine musikalische Zeitung” nr 33 z 15 sierpnia 1821, s. 570.

9

Zainteresowanie dziełami Forkla w Polsce było w wówczas tak duże, że w latach 1818–1819, na zamówienie Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Religijnej i Narodowej, Kazimierz Brodziński przetłumaczył części jego *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788) poświęcone zagadnieniom praktycznym. Swoją przekład przedstawił Towarzystwu w 1822 r., lecz niestety z braku funduszy nie mogło ono wówczas podjąć się publikacji. Por. Kazimierz Brodziński, *Wspomnienia mojej młodości*, Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1901, s. 87.

10

Józef Elsner, *O metryczności i rytmiczności języka polskiego*, S. Dąbrowski, Warszawa 1818 [najnowsze opracowanie *Rozprawy...* zostało dokonane przez Joannę Dzikowską w ramach IV edycji programu „Muzyczne Białe Plamy” (2014) realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca – przyp. red.]. W roku 1823 Brodziński przygotował na potrzeby tej pracy część praktyczną z wybranymi pieśniami do wykonania w kościele. Por.: Brodziński, *Wspomnienia...*, op. cit., s. 87.

11

Józef Elsner, „Rozprawa o melodii i śpiewie, w której umiesza się pierwszy oddział drugiej rozprawy o Rytmiczności i Metryczności polskiego języka”, rękopis, Biblioteka Czartoryskich, Kraków, Ms. 2276 [numery stron rękopisu podawane będą wedle paginacji zapisanej ołówkiem w prawym górnym rogu każdej z jego kart – przyp. tłum.].

12

Ibidem, s. 131.

bowiem dlań językiem podlegającym zasadom interpunkcji i elokucji⁷. Takie podejście jako student Szkoły Głównej Muzyki wyniósł z uniwersyteckich odczytów Elsnera, poświęconych estetycznym i teoretycznym aspektom kompozycji, bliskim tradycji muzyczno-retorycznej. Zostały one opisane na łamach „Allgemeine musikalische Zeitung” jako „wykłady o kompozycji, zarówno jej części gramatycznej, jak i retorycznej”⁸. Zachował w nich Elsner wiele idei pochodzących od Forkla, który dokładnie opisał oratorskie jakości w muzyce i którego teorie warszawski pedagog propagował z nie małym zapalem⁹. Co więcej, Elsner poświęcał wiele uwagi prozodii języka polskiego, wykorzystując jako podręcznik własną pracę wydaną w roku 1818, *O metryczności i rytmiczności języka polskiego*¹⁰. Tak więc, rozważając związki między muzyką a językiem, podnosił nie tylko kwestię metrum, rytmu i akcentu, ale także gramatyki i składni. Poświęcał też wiele uwagi odmiennemu potraktowaniu akcentu gramatycznego, zależnego od wewnętrznej struktury języka, od akcentu oratorskiego, mającego cele psychologiczne.

Dopełnieniem pracy poświęconej prozodii była „Rozprawa o melodii i śpiewie”, zachowana jedynie w formie rękopisu w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie¹¹. Omawia ona logiczne i estetyczne zasady komponowania melodii wokalnych i instrumentalnych. Choć Elsner dążył do wydania jej, plany te udermił kryzys kulturalny i ekonomiczny, będący następstwem powstania listopadowego. Traktat zawiera przypuszczalnie istotę Elsnerowskiej metody nauczania, dzięki czemu może być cennym dokumentem dającym pogląd na edukację muzyczną Chopina.

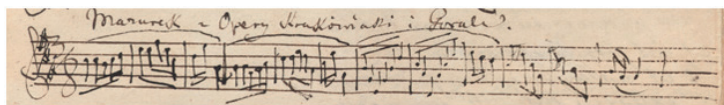
Mimo że użyte przez Elsnera jako przykłady proste melodie nie mogły służyć za wzór wysublimowanym melodiom ucznia, zainteresowanie Chopina potencjałem idei muzycznych wyrażnie łączy się z okresem jego studiów u Elsnera. Młody twórca był – naturalnie – pod wpływem szerszego repertuaru muzycznego, zwłaszcza opery, lecz do tej metody kształcenia zachęcał go także jego nauczyciel, który namawiał artystów i amatorów do współpracy w gromadzeniu przykładów „pomysłów charakterystycznych i namiętnych” zaczerpniętych z kompozycji klasycznych, by stworzyć swego rodzaju „dykcyonarz muzyczny”, mający inspirować początkujących twórców¹². I choć projekt ten nie został zrealizowany, Chopin miał wiele innych okazji, by czerpać wzory z kompozycji swych znakomitych poprzedników i współczesnych. Niezależnie zaś od stopnia zapoznania z arcydziełami, dogłębne studia u Elsnera nad zasadami rządzącymi strukturą melodyczną miały nań zasadniczy wpływ.

W części „Rozprawy o melodii i śpiewie” zatytułowanej „Rytm wyższy, czyli większy we względzie muzycznym” (rozdział 4.9) Elsner definiuje ów rytm (hipermetrum) jako złożony z grup taktów mocniejszych i słabszych (akcentowanych

i nieakcentowanych). Omówienie symetrycznych układów takty-
wych zawiera interesujące ustępy¹³. Obok bowiem typowych grup
czterotaktowych autor rozważa możliwość wystąpienia regularnych
fraz zbudowanych z trzech a nawet pięciu lub sześciu taktów. Dwa
podane przezeń przykłady *ritmo di tre battute* pochodzą z Europy
Wschodniej. Pierwszy, zidentyfikowany jako „piosnka ruska”, to
melodia zawarta w powstałym wcześniej rękopiśmiennym zbiorze
muzyki ludowej sporządzonym najprawdopodobniej przez księcia
Adama Kazimierza Czartoryskiego¹⁴, a później cytowana wielokrot-
nie w utworach koncertowych muzyki rosyjskiej, przede wszystkim
w ostatniej części IV Symfonii Czajkowskiego. Przykład kolejny to
mazurek z opery *Krakowiacy i Górale* Jana Stefaniego.



Przykład 1a. „Piosnka ruska”, Józef Elsner, „Rozprawa o melody i śpiewie”, Biblioteka Czartoryskich, Ms. 2276, [s. 144].



Przykład 1b. „Mazurek z opery *Krakowiacy i Górale* [Jana Stefaniego]”, Józef Elsner, „Rozprawa o melody i śpiewie”, Biblioteka Czartoryskich, Ms. 2276, [s. 144].

Być może to właśnie zainteresowanie Elsnera przykładami niety-
powego, choć regularnego hipermetrum (w tym metrum pięciodel-
nym) zainspirowało Chopina do zapisania wolnej części *Sonaty* op. 4
jako nokturnu w nietypowym takcie na 5/4.



Przykład 2. Fryderyk Chopin, *Sonata c-moll* op. 4, część III: *Larghetto*, takty 1–8.

13
Ibidem, s. 133.

14
Kraków, Biblioteka Czartoryskich, Ms. 100033/1.

Rozprawa
Metody i Piewie

w której

Umiejętność pierwszej oddziału ~~44~~ drugiej rozprawy
wyodrębnić i Metody i Piewie
iżyska

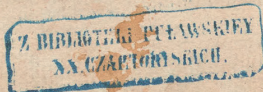
przez

Josefa Clonera

Profesora stalego Kroc War. Uniwersytetu, Rektor
Zoty głowny myśli, otosła Kroc War.
Zowanywa przyjęcia nauk, inżynier i
Kawaleria (Admirał) R. Kaniława N

Rozmowa.

Nie ulega żadnej wątpliwości, że człowiek zro-
 zong do Muzyki zdolności nie może myśleć
 lub utwóżyć jakiejś melodyi. Im niekiedy
 ta zdolność, tem niewyrazniejszym jest zakres
 pomysłów melodyjnych, czyli myśli muzycznych.
 Melodya jest nam wrodzona, dla tego nauczyć
 się jej nie można tak, jak nie podobna nabyć
 myśli poetyckich, albo genialnych pomysłów
 malarskiego obrazu. Z tej przyczyny niektórzy
 utrzymują, że z nauki - rozprawy czyli
 teoryji o Melodji nie wiele czego nauczyć
 się można. Zachodzi pytanie, czyby pranie
 posłano pod pewnym względem powiedzieć nie
 można o Harmonii pomimo to, iż tyle już
 rozpraw, rarysmów i gotematów w różnych językach
 posiadamy. W obecnym czasie, w którym
 granie na klawiriodzie było już upowszech-
 nieniem, i ulubionem, a instrument ten
 i tak niezgłówniejszy i ze sobą powiem
 przewodniczącym początkowej Dyktacji



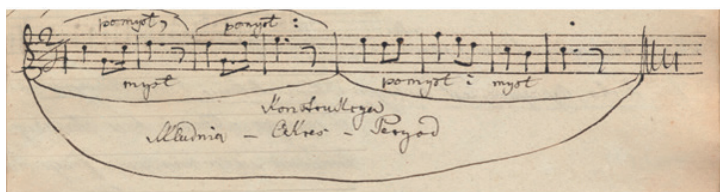
Elsner uważał, że choć zachowanie symetrii struktury rytmicznej owocuje większą subtelnością i ekspresywnością muzyki, nie należy przesadzać z gładkością, gdyż mimo że symetria zapewnia każdemu utworowi klarowność i czytelność (czyniąc muzykę płynną i łatwo wpadającą w ucho), może ona także skutkować monotonią, a w efekcie poczuciem nudy, niestosowności i znużenia. Dlatego też, utrzymywał, w większych kompozycjach konieczne jest łączenie grup symetrycznych (dwu-, cztero- i ośmiotaktowych) z dłuższymi i nieregularnymi, zwłaszcza zaś złożonymi z pięciu, siedmiu a nawet większej ilości taktów. W późniejszych swych dziełach Chopin osiągnął mistrzostwo w kształtowaniu metrycznych asymetrii, przeciwstawiając je regularnym czterotaktowym grupom typowym dla mazurków, etiud i nokturnów. Lecz nawet w okresie warszawskim poszukiwał rytmicznego i metrycznego zróżnicowania oraz elastyczności, zwłaszcza w *Scherzu z Trio* op. 8.

Przykład 3. Fryderyk Chopin, *Trio g-moll* op. 8, część II: *Scherzo*, takty 26–40.

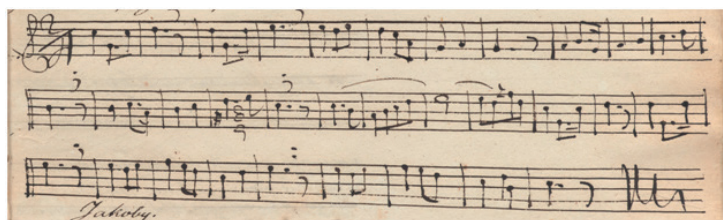
Choć wstępny odcinek *Scherza* zbudowany jest z regularnych czterotaktowych fraz, już od pierwszego dźwięku kompozytor podważa regularność porządku metrycznego i – za sprawą łuków i akcentów

stawianych na słabych częściach taktów – zakłóca w partii fortepianu percepcję kreski taktowej. Podobny rezultat osiąga w taktach 13–16 przez nałożenie pozametrycznych układów w smyczkach i górnego głosu fortepianu, którego ósemkowe synkopowania potęgują wrażenie destabilizacji organizacji metrycznej. W odcinku drugim, rozpoczynającym się od taktu 26, Chopin wzmacnia jeszcze rozchwianie symetrii metrycznej, zaciemniając lub wręcz zarzucając zupełnie regularne czterotaktowe frazy, które skądinąd stanowią podstawę przesunięć kresek taktowych i synkopowania. W połączeniu z wszechobecną chromatyzacją, zabieg ten niemal przyprawia o zawrót głowy.

Elsner podkreślał, że kompozytorska dbałość o muzyczną składnię oznacza umiejętne artykułowanie zarówno prostych, jak i złożonych zdań muzycznych¹⁵. Ponieważ rozbudowywanie zdania za pomocą środków melodycznych wymaga zmian w muzycznej interpunkcji, opisał szczegółowo dyspozycję kolejnych stopni skali do przyjmowania różnych funkcji składniowych, uzyskując przecinek, dwukropek czy średnik. Dla zilustrowania wywodu przedstawił prosty, ośmiotaktowy okres, który zestawił ze zdaniem: „Kto kocha ojczyznę, jest dobrym obywatelem”¹⁶ (por. przykład 4a), a następnie pokazał różnorodne metody rozszerzania go przez unikanie zamknięcia kadencji doskonałą. Ostatecznie osiągnął frazę, którą uznał za podwojenie lub potrojenie oryginalnego okresu i porównał ją ze zdaniem: „Kto kocha ojczyznę, jest dobrym obywatelem i cnotliwym, fortuny nie żałuje ani zdrowia, ani życia”¹⁷ (por. przykład 4b).



Przykład 4a. Okres prosty, Józef Elsner, „Rozprawa o melodii i śpiewie”, Biblioteka Czartoryskich, Ms. 2276, [s. 97].



Przykład 4b. Okres rozszerzony, Józef Elsner, „Rozprawa o melodii i śpiewie”, Biblioteka Czartoryskich, Ms. 2276, [s. 99].

Elsner był także całkowicie świadom innych – nie tylko tych opartych na modyfikacjach melodycznych – metod rozszerzania frazy muzycznej, jak choćby zmiany harmonii towarzyszącej oryginalnej melodii, której dźwięki, ze względu na inny kontekst harmoniczny,

15

Zagadnienie rozbudowywania fraz omawiają: po krótko – Kirnberger w swej *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, szerzej – Koch w *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Także Reicha odnosi się do tej kwestii w *Traité de mélodie* z 1814 roku.

16

Józef Elsner, „Rozprawa o melodii i śpiewie”, op. cit., s. 97 – przyp. tłum.

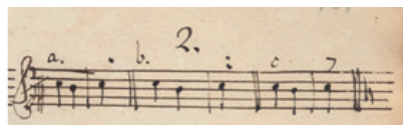
17

Ibidem, s. 99 – przyp. tłum.

18

W wydaniu Breitkopfa i Härtla z lat 1880–1885 *Wariacje E-dur* datowane są na rok 1824. Zarówno w monografii Niecksa (*Frederick Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888; w przekładzie polskim zob. idem, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, tłum. Antoni Buchner, red. Jerzy Michniewicz, Warszawa 2012), jak i kilku nowszych źródłach, m.in. w *Katalogu dzieł Fryderyka Chopina* Józefa M. Chomińskiego i Teresy Dalili Turlo (Kraków 1990) data ta została powtórzona bez weryfikacji. Na podstawie korespondencji Chopina (listów z 1 grudnia 1830 oraz 13 września 1841) można wszakże wywnioskować, że autograf edycyjny (Wiedeń, H. Wertitsch) z adnotacją „Op. 4” został wysłany Haslingerowi w roku 1829 i miał być opublikowany wraz z *Wariacjami* op. 2 i *Sonatą* op. 3. *Sonata* i *Wariacje E-dur* zostały jednakże wydane dopiero po śmierci kompozytora: pierwszy utwór jako op. 4, drugi – bez opusu. Owych rozbieżności w datowaniu nie sposób pogodzić, chyba że przyjmiemy za Niecksem istnienie domniemanej wcześniejszej wersji *Wariacji* na temat pieśni „Der Schweitzer Bub”. Co więcej, nawet założenie poprawności późniejszego datowania nie wyjaśnia sprzeczności pomiędzy datowaniem rękopisu edycyjnego (1829) a sugestią, jakoby bezpośrednią inspiracją Chopina był występ Henrietty Sontag, który odbył się dopiero w roku 1830. Ostatecznie, przekazane przez tradycję i oparte na nieautentycznym rękopisie (Kraków, Polska Akademia Nauk Ms. 1439) świadectwo o związku powstania *Wariacji* z warszawskimi koncertami Sontag wymaga ponownego zbadania lub odrzucenia jako nieścisłe.

zmieniają swe składniowe znaczenie. Dla zademonstrowania tego rodzaju reinterpretacji wzorów melodycznych posłużył się przykładami, m.in. poniższym (przykład 5):



Przykład 5. Harmoniczna reinterpretacja wzoru melodycznego, Józef Elsner, „Rozprawa o melodyi i śpiewie”, Biblioteka Czartoryskich, Ms. 2276, s. [101], przykłady 2 a, b i c.

W *Wariacjach E-dur* „*Steh' auf, steh' auf, o du Schweitzer Bub*” Chopin wykorzystał taką właśnie metodę harmonicznego reinterpretacji, by zamiast kadencji stworzyć łącznik do kody (por. przykład 6b, takt 140). *Wariacje* te są jednym z wczesnych jego dzieł, uznawanym niekiedy błędnie za pierwszą próbę w gatunku innym niż polonez¹⁸. Przywiązany do powszechnej w ówczesnych tańcach salonowych czterotaktowej frazy, na której opierał własne kompozycje o charakterze tanecznym, w swych młodzieńczych dziełach Chopin nie ośmielał się zakłócać owej metrycznej regularności. Także ten utwór cechuje idealna symetria czterotaktowych fraz odzwierciedlających oryginalne grupowanie tematu. Jednak w zamykającym kompozycję *tempo di valse* kompozytor zakłóca ustalony porządek. W ostatnim powtórzeniu odcinka początkowego tego epizodu drugie zdanie jest rozszerzone z ośmiu do dziewiętnastu taktów (por. przykład 6a i b). Opóźnione wprowadzenie toniki, a co za tym idzie – kody, tworzy silne napięcie kadencyjne, zapewniając utworowi stosowne zakończenie.

W strukturze zakończenia *Wariacje E-dur* – napisane pod bacznym okiem nauczyciela i przesłane Haslingerowi do Wiednia wraz z innymi kompozycjami (op. 2 i 4) – noszą ślad pedagogicznej opieki Elsnera.



Przykład 6a. Fryderyk Chopin, *Wariacje E-dur* „*Steh' auf, steh' auf o du Schweitzer Bub*”, op. posth., fraza oryginalna z taktów 82–89.

Przykład 6b. Fryderyk Chopin, *Wariacje E-dur* „Steh’ auf, steh’ auf du Schweitzer Bub”, op. posth., fraza w taktach 130–148.

W części „Rytm wyższy, czyli większy we względzie muzycznym” doradza on wprost w zakończeniach kompozycji rezygnację z symetrii frazy, by osiągnąć efekt właściwego zamknięcia:

Przedłużenie ostatniego lub przedostatniego taktu [tu: frazy lub grupy taktów] albo przedłużenie ostatniego pomysłu zwyczajnie w okresie kilka razy usłyszanego wcale nie sprzeciwia się zasadom wyżej okazanej symetrii, lecz owszem, z przyczyny logiczno-estetycznej pomaga i już jest niejako potrzebne dla wybitniejszego oznaczenia punctum kończącego się w symfoniach, ariach itd.¹⁹

Tego rodzaju wieńczące utwór rozszerzenia stały się typową cechą dojrzałego stylu Chopina²⁰, choć preferował je już we wczesnych latach paryskich, nawet w mniejszych utworach. Zwłaszcza mazurki i walce dobrze poddawały się temu zabiegowi, jako że właściwa im segmentacja, powtórzenia i otwartość struktury wymagały wyraźnego gestu zamknięcia²¹. Elsner zachęcał do stosowania tej metody przygotowania finału, wyjaśniając, że „czasem nawet w mniejszych sztukach, w arietkach, duetach i piosencek takie przedłużenie lub powtarzanie period składający się np. tylko z dwóch

19

Józef Elsner, „Rozprawa o melodyi i śpiewie...”, op. cit., s. 151.

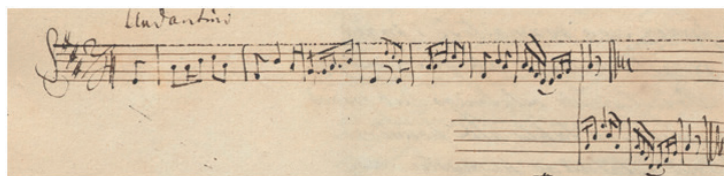
20

Por. Charles Burkhart, *Chopin's 'Concluding Expansions'*, w: *Nineteenth-Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis*, red. David Witten, Garland Publishers, Nowy Jork: 1997, s. 95–116.

21

Na temat prób poradzenia sobie z tego rodzaju ograniczeniami gatunkowymi por.: Jeffrey Kallberg, *The Problem of Repetition and Return in Chopin's Mazurkas*, w: *Chopin Studies I*, op. cit., s. 1–23.

czterotaktowych pomysłów ożywiać może”²². Przykład, którym wspiera swój pogląd, stanowi ni mniej, ni więcej tylko dwufrazowy okres z *Là ci darem la mano* Mozarta, słynnego duetu z *Don Giovanniego*. Zawiera on symetryczną drugą frazę oraz wariant zmieniony z dwutaktowym rozszerzeniem w zakończeniu.



Przykład 7. [*Là ci darem la mano* z opery *Don Giovanni* Mozarta z zakończeniem Elsnera]. Józef Elsner, „Rozprawa o melodyi i śpiewie”, Biblioteka Czartoryskich, Ms. 2276, [s. 152].

Zaskakujące jest, że Elsner nie wspomniał nazwiska Mozarta jako twórcy tego znanego utworu (jak czynił w przypadku innych, rozpoznawalnych źródeł przykładów muzycznych) i że dokonał modyfikacji zakończenia zamiast powtórzyć bardziej przekonujące muzycznie oryginalne rozwiązanie Mozarta. Jednak wprowadzona przezeń zmiana nie świadczy o braku kompozytorskiej erudycji. Elsner kierował się raczej intencją pedagogiczną: dopisując w rozszerzeniu zakończenie identyczne z frazą wzorcową, uprościł i podkreślił ich związek.

Wybór *Là ci darem la mano* jako przykładu zaburzenia symetrii przygotowującego *punctum* nie był arbitralny: duet zawierający wiele rozszerzeń i wariantów wydłużonych jest arcydziełem rytmicznej zręczności – kwestię tę omawia obszernie Charles Burkhart²³. Elsner był wielbicielem Mozarta, a do rozpowszechnionego poglądu, że zaszczerpił on miłość do wiedeńskiego kompozytora swemu uczniowi, dodać można także przekonanie, że pokazał mu kunszt rytmiczny klasyka. W swoim artykule poświęconym finałowym rozszerzeniom u Chopina Burkhart sugeruje, że ich wzory pochodzą z Mozartowskich sonat²⁴. Wpływ ten mógł mieć jednakże szerszy charakter, wywodząc się nie tylko z sonat, ale i z innych gatunków – muzyki kameralnej, symfonii i oper – które Chopin poznał jeszcze w okresie warszawskim.

Zważywszy metryczne niuanse *Là ci darem la mano* oraz to, że Elsner (a zatem prawdopodobnie także Chopin) był ich doskonale świadomy, bardzo wymowne staje się użycie przez młodszego twórcę tego samego tematu do *Wariacji* op. 2, oczyszczonego z wszelkich metrycznych nieregularności. Pozbycie się tych wymownych Mozartowskich asymetrii zostało narzucone przez formę wariacji, w której powtórzenia pozbawiałyby je ich wyrazowej siły. Chopin odłożył więc owe metryczne nieregularności aż do zakończenia utworu, *Alla polacca*, w którego finale piętrzy błyskotliwe asymetrie, elizje i rozszerzenia.

Z czasem kompozytor osiągnął mistrzostwo w zakłócaniu okresowej symetrii, a użycie asymetrycznych fraz jako sposobu

²² Józef Elsner, „Rozprawa o melodyi i śpiewie...”, op. cit., s. 151–152.

²³ Por. Charles Burkhart, *How Rhythm Tells the Story in 'Là ci darem la mano'*, „Theory and Practice”, 16 (1991), s. 21–38.

²⁴ Por. Charles Burkhart, *Chopin's Concluding Expansions*, op. cit., s. 106–107.

kształtowania finału stało się cechą charakterystyczną jego stylu. Już we wczesnych mazurkach nie zadowalało go konwencjonalne *da capo* i poszukiwał sposobów na wydłużenie powtarzanych odcinków wedle metody rekomendowanej przez Elsnera. Ostatnie takty *Mazurka* op. 7 nr 3 stanowią jeden z najwcześniejszych przykładów tej strategii kompozytorskiej. W późniejszych utworach tego gatunku, choćby Op. 59 nr 2, wykorzystanie techniki rozszerzania i rozbudowywania zakończenia osiągnęło niezwyklej poziom wyrafinowania. W ogólniejszym sensie dzięki zróżnicowaniu efektów rytmicznych Chopin uzyskał wysoki stopień melodycznej płynności, jak w mazurkach op. 33 nr 1 i op. 59 nr 1. Zarówno w tych, jak i innych dojrzałych dziełach był pionierem w zniesieniu tzw. tyranii czterotaktowej frazy²⁵. W tamtym czasie jego kontrola nad procesami rytmicznymi kompozycji była zdumiewająca, lecz ziarno tej wiedzy zasiane zostało jeszcze w Warszawie, podczas edukacji u Elsnera.

tłumaczenie Sylwia Zabieglińska

25

Termin użyty i omówiony przez Edwarda T. Cone'a w: *The Picture Gallery: Form and Style*, w: idem, *Musical Form and Musical Performance*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork, 1968, s. 57–87.

ABSTRAKT

Autorka bada nowatorskie podejście Chopina do rytmu i struktury frazy muzycznej w świetle idei propagowanych przez jego nauczyciela kompozycji, Józefa Elsnera, m.in. w jego pismach poświęconych teorii muzyki i estetyce, zwłaszcza zaś w nieopublikowanym traktacie „Rozprawa o melodii i śpiewie”. Traktat ten zawiera esencję uniwersyteckich wykładów autora, którym przysłuchiwał się Chopin. Wybrane fragmenty kompozycji Chopina zostały omówione w odniesieniu do koncepcji, które wpoił mu Elsner.

SŁOWA KLUCZOWE

rytm u Chopina, Chopinowska struktura frazy, edukacja Chopina, pedagogika Józefa Elsnera, „Rozprawa o melodii i śpiewie”, teoria muzyki, estetyka

ABSTRACT

Phrase structure of Chopin's early worlds in light of Elsner's instruction

The author examines Chopin's innovative approaches to rhythm and phrase structure in light of ideas promulgated by his composition teacher, Józef Elsner. Consideration is given to Elsner's writings on music theory and aesthetics, in particular his unpublished treatise 'Rozprawa o melodii i śpiewie', which contains the essence of Elsner's university lectures attended by Chopin. Several passages from Chopin's compositions are discussed in relation to concepts he learned from Elsner.

KEYWORDS

Chopin rhythm, Chopin phrase structure, Chopin education, Józef Elsner pedagogy, Józef Elsner Rozprawa o melodii i śpiewie Józef Elsner music theory and aesthetics

HALINA GOLDBERG

jest kierownikiem i profesorem muzykologii Jacobs School of Music na Indiana University oraz p.o. dyrektora Russian and East European Institute w Hamilton Lugar School of Global and International Studies. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół problematyki wzajemnych związków kultur polskiej i żydowskiej. Większość z jej prac ma charakter interdyscyplinarny i obejmuje obszary badań nad kulturą, muzyką i polityką, praktyką wykonawczą oraz recepcją, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień dotyczących dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej Polski oraz Europy Centralnej/Wschodniej, Chopina, kultury żydowskiej. Jest autorką książki *Music in Chopin's Warsaw* (Oxford University Press, 2008; wyd. polskie *O muzyce w Warszawie Chopina*, NIFC, 2016), redaktorką *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries* (Indiana University Press, 2004) oraz współredaktorką – wraz z Jonathanem Bellmanem – *Chopin and His World* (Princeton University Press, 2017). Obecnie pracuje nad dwoma obszernymi projektami: pierwszy dotyczy dziewiętnastowiecznych sztambuchów, drugi – problematyki Żydów i kultury żydowskiej w dziewiętnastowiecznej Polsce. Ponadto autorka przygotowuje polsko-angielskie wydanie krytyczne tekstu źródłowego *Rozprawy o melodii i śpiewie* Józefa Elsnera.

