

W poszukiwaniu ukradzionego czasu¹

KRZYSZTOF BILICA

Warszawa · ✉ biltof3@gmail.com

Zmiany tempa, przyspieszanie lub zwalnianie, to atrybuty wszelkich działań człowieka, a więc także aktywności muzycznych. Baczniejszą uwagę na zjawiska związane z tempem wykonywanej muzyki zwrócono w XVIII wieku. W roku 1723 włoski kastrat i kompozytor Pier Francesco Tosi nazwał pewną manierę śpiewaczą ingerującą w tempo wykonywanego utworu mianem *rubata*, czyli „ukradzionego” (w domyśle: czasu)². *Rubato* miało polegać na wydłużaniu jednych dźwięków kosztem innych. Stosowali je śpiewacy operowi w popisowych ariach. W ansamblach mogło ono prowadzić do rozjeżdżania się poszczególnych głosów. Do muzyki fortepianowej wprowadził je Chopin — stąd termin „*rubato* Chopinowskie”. I tylko do takiego *rubata* ograniczę moje rozważania.

Z wypowiedzi przyjaciół i uczniów kompozytora wynika, że stosował on dwa rodzaje *rubata*: pierwszy polegał — wg Karola Mikulego — na tym, że „ręka wykonująca śpiew albo niechętnie się ociąga, albo namiętnie się zrywa [...], gdy druga ręka [...] ściśle taktu się trzyma”³; rodzaj drugi zasadzał się na falowaniu tempa — zdaniem Cecylii Działyńskiej bowiem

-
- 1 Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego 20 marca 2018 w Narodowej Gallerii Sztuki – Zachęta w Warszawie na 22. Międzynarodowym Sympozjum „Beethoven i wielkie rocznice”. Przygotowanie artykułu było możliwe dzięki stypendium Funduszu Popierania Twórczości ZAİKS-u. Odmienna wersja artykułu została opublikowana pod takim samym tytułem w dwutygodniku „Ruch Muzyczny” nr 11 / 2017 (listopad), s. 92–97.
 - 2 Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bolonia 1723.
 - 3 Cyt. za: *Wdzięk afektu – teksty o tempo rubato*, opracowanie i słowo wstępne Irena Poniatowska, Warszawa 2017, s. 7. Książka ta — przedstawiająca historię zjawiska określanego jako tempo *rubato* — stanowiła dla mnie inspirację, za co przekazuję Autorce wyrazy wdzięczności.

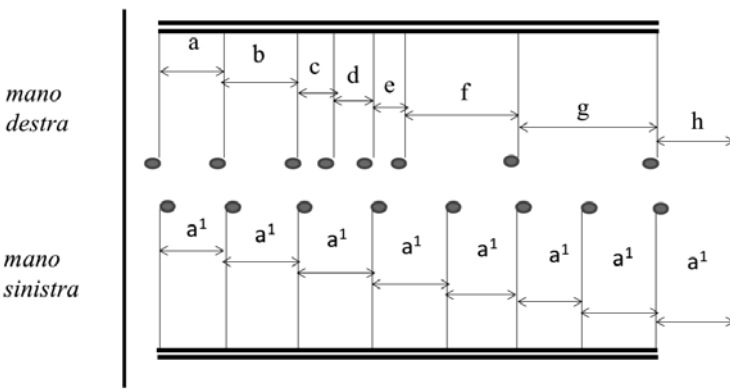
„jedna z najwybitniejszych właściwości wykonania utworów Chopina polega ledwo że nie na przesadzonym zwalnianiu [...]; [i/lub? — K.B.] na pośpieszaniu w *accelerandach*”⁴. Podobnie grę kompozytora scharakteryzował Liszt, zauważając, że „spod palców jego płynęła melodia rozkołysana jak czółno tańczące na spiętrzonej fali”⁵, a Wilhelm von Lenz dodał: „W fałowaniu ruchu, w tym kołysaniu się [...] w *rubato* takim, jak je sam rozumiał, Chopin był porywający”⁶.

Nazwijmy umownie pierwszy rodzaj — rubatem *sensu stricto*, a drugi — rubatem *sensu largo*. Możemy więc odnotować, że w rubacie *sensu stricto* bilans czasu w każdym takcie jest zerowy, gdyż taki sam czas, jaki jedna nuta zyskiwała, kradnąc go drugiej, druga, okradziona, musiała stracić. W rubacie *sensu largo* bilans czasu bywa ujemny lub dodatni — zależnie od przewagi *ritardanda* bądź *acceleranda*. Warto zauważyć, że rubato *sensu stricto* ze swym zerowym bilansem stawia się w pewnej analogii do takich naczelných praw fizyki, jak prawo Archimedesesa, prawo zachowania masy, prawo zachowania energii itd., rubato zaś *sensu largo* — w analogii do prawa wzajemnej zależności takich parametrów, jak prędkość (v), droga (s) i czas (t), np. $v = \frac{s}{t}$, $s = vt$, $t = \frac{s}{v}$.

4 Cyt. za: Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013, s. 312.

5 Cyt. za: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 2000, s. 77.

6 Ibidem, s. 78.



$$a+b+c+d+e+f+g+h = 8a^1$$

$$(a+b+c+d+e+f+g+h) - 8a^1 = 0$$

Przykład 1. Zerowy bilans czasu w rubacie *sensu stricto*

Przykład 2. Ujemny lub dodatni bilans czasu w rubacie *sensu largo* — zależnie od przewagi *ritardanda* bądź *acceleranda* (przedstawienie symboliczne)

Ciekawe, że Paderewski — jeden z najwybitniejszych w historii pianistów i wykonawców utworów Chopina — zdaje się w swym artykule

na temat rubata⁷ ignorować rubato *sensu stricto*. Ani słowem nie wspomina o tym, czy sam je stosuje. Aprobuję natomiast zmienność agogiczną (czyli rubato *sensu largo*): „Grać Szopena *Nokturn G-dur* z rytmiczną ścisłością i pobożnym szacunkiem dla wskazanego tempa, byłoby tak nieznośnie monotonne i tak bezmyślnie pedantyczne jak deklamowanie poematu w takt uderzeń metronomu”⁸. Paderewski zaleca wszakże umiar i kończy pysznym aforyzmem: „Prawdziwa znajomość różnych stylów, wykształcony smak i zrównoważony zmysł rytmu ustrzeże wykonawcę od nadużycia: zbytek wolności jest bowiem niekiedy zgubniejszy niż surowość prawa”⁹.

Chopin wprowadził oznaczenia rubata zaledwie w jedenastu swych utworach, ale za to aż w sześciu mazurkach: *fis-moll* i *cis-moll* op. 6 nr 1 i 2; *B-dur* i *f-moll* op. 7 nr 1 i 3; *g-moll* i *C-dur* op. 24 nr 1 i 2. Znamienne, że należą one do jego wczesnych opusów, jak pozostałe utwory wymagające rubowania: *Trio fortepianowe g-moll* op. 8, *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2, *Nokturn g-moll* op. 15 nr 3, *Rondeau IV* op. 16 i *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 (*Scherzando*). Fragmenty mazurków, w których Chopin wprowadził *rubato* (a dotyczy to zawsze partii prawej ręki), są zwykle drugim lub kolejnym wariantem wcześniejszego zdania muzycznego. Ponieważ w zapisie zazwyczaj niewiele się one od niego różnią, nasuwa się pytanie, jak miałyby być wykonywane?

7 Ignacy J. Paderewski, *Tempo rubato*, „Słowo Polskie” 1910, t. 15 nr 491, za: *Wdzięk afektu*, s. 9.

8 *Wdzięk afektu...*, op. cit., s. 42.

9 *Ibidem*, s. 48.

Przykład 3. Chopin Mazurek B-dur op. 7 nr 1 (wzór i fragment oznaczony znakiem rubata)

Jeśli we fragmencie przewidzianym do rubowania jedne dźwięki miałyby być wydłużane kosztem drugich, zostałyby zaburzony rytm zaprojektowany przez kompozytora. Stałoby się to wbrew jego intencjom. Bo co to jest rytm? To ustalone przez kompozytora proporcje między rozmiarami czasowymi poszczególnych dźwięków. Jeśli zagramy utwór szybciej albo wolniej, odpowiednio skrócą się wtedy albo wydłużą poszczególne dźwięki, ale proporcje między nimi zostaną zachowane. Przy niezmienionym rytmie zmieni się tylko czas trwania utworu. Im bowiem szybsze tempo, tym krótszy czas trwania utworu. Działa tu prosta zależność oparta na odwrotnej proporcjonalności, jak w wypadku równania, w którym wielkością stałą jest droga, a wielkościami zmiennymi — prędkość i czas (im większa prędkość, tym krótszy czas pokonania danej drogi, i odwrotnie). W zapisie symbolicznym:

droga (s) — constans; prędkość (v) i czas (t) — zmienne

$$s = vt$$

$$s^1 = v\dot{t}$$

$$s^2 = Vt$$

$$s = s^1 = s^2$$

Powinniśmy więc zweryfikować świadectwo Mikulego. Jeśli rubato miałyby polegać na zwalnianiu i przyspieszaniu prawej ręki przy stałym tempie lewej, oznaczałoby to, że ręka prawa deformuje ustalony przez kompozytora rytm. Jak zatem grał swoje mazurki Chopin? Wiele do myślenia daje notatka Juliusa Seligmanna, obecnego na koncercie Chopina w Glasgow 27 września 1848 roku: „[Chopin] bisował słynny *Mazurek B-dur*, wykonując go powtórnie z zupełnie innymi niż za pierwszym razem niuansami [i nieistotne w tym wypadku jest czy chodzi o mazurka z op. 7, czy z op. 17 — K.B.]”¹⁰.

W listach kompozytora brak opinii na temat rubata. Zachowały się tylko relacje jego uczniów. Do Mme Dubois miał Chopin mawiać: „Lewa ręka ma być kapelmistrzem i trzymać takt”¹¹. Według Lenza powiedział jeszcze dosadniej: „Lewa ręka [...] będąca kapelmistrzem nie może się chwiać (*weichen*) ani wahać (*wanken*). Jest ona zegarem (*Uhr*); prawą ręką rób co chcesz i co możesz”¹².

Nie można się oprzeć pokusie nazwania opisanej procedury wykonawczej mianem „aleatoryzmu kontrolowanego” — jest tu bowiem dozwolona swoboda i są ściśle określone jej granice: „rób co chcesz i co możesz”, ale „trzymaj się taktu” (podobnie, jak w aleatoryzmie kontrolowanym Lutosławskiego).

Umykało uwadze większości chopinologów, także pianistów zajmujących się rubatem¹³, ważne i niepodważalne świadectwo, jakie Chopin pozostawił w *Mazurku a-moll* op. 17 nr 4. Podał w nim mianowicie przykłady rubowania, chociaż nie wprowadził znaków rubata, a nie wprowadził ich właśnie dlatego, że zanotował już — i to zupełnie dokładnie! — sposoby jego wykonywania.

¹⁰ Zob. Fryderyk Chopin, *Mazurki*, Wydanie Narodowe, seria A, t. IV, red. J. Ekier, Kraków 2010, s. [9].

¹¹ Frederick Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. Antoni Buchner, Warszawa 2001, s. 345.

¹² J.-J. Eigeldinger, op. cit., s. 75-76.

¹³ Zob. np. Jan Ekier, *Rubato Chopinowskie*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół*, t. IV, red. Irena Poniatowska, Warszawa 1998, s. 85-102, oraz Paweł Kamiński *Poszukiwanie śladów rubata w tekście Chopinowskim*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół*, op. cit., s. 103-113.

motto

a

wzór do rubowania

b

warianty rubowania

c

d

e

f

g

h

i

warianty niepełne

j

k

repryza motta

l

The musical score is written in 3/4 time. It begins with a motto (a) in the bass clef, consisting of a series of chords. This is followed by a four-measure motif (b) in the treble clef. The score then presents ten variations of this motif (c-l), each starting with a different measure number (13, 21, 28, 45, 52, 93, 101, 115, 123). Variations c, d, e, f, g, h, and i are rubated versions of the motif, while j and k are incomplete variations. The score concludes with a repriza motta (l) in the bass clef, starting at measure 129.

Przykład 4. *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4: a — motto; b — czterotaktowy wzór, jaki ma być rubowany (poprzednik); c, d, e, f, g, h, i — rubowane czterotaktowe warianty wzoru, same poprzedniki (bez akompaniamentu lewej ręki, który w zasadzie jest tam niezmienny); j, k — warianty niepełne; l — repryza motta.

Gwoli ścisłości trzeba oznajmić, że na warianty ornamentowania w Chopinowskim utworze zwrócił już uwagę i podał ich przykłady Mieczysław Tomaszewski w jednym ze swych artykułów¹⁴, ale wątku tego tam jeszcze nie rozwinął, ponieważ rozważał przede wszystkim kwestię proveniencji rzeczonoż mazarurka, zwanego niekiedy „Żydkiem”. W każdym razie przedstawione przez profesora Tomaszewskiego warianty ornamentowania są zarazem wariantami rubowania.

A w *Mazurku a-moll* przekazał nam kompozytor, jeśli nie liczyć dwóch wariantów niepełnych, aż siedem pełnych wariantów początkowego wzoru! Nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia z przykładem Chopinowskiego rubata *sensu stricto*, to znaczy takiego, kiedy lewa ręka „ściśle taktu się trzyma”, odmierzając równe ćwierćnotowe akordy (niczym „Chopinowski zegar”), prawa zaś — „albo niechętnie się ociąga, albo namiętnie się zrywa”, nie wychodząc wszakże nigdy poza takt.

I tu dochodzimy do sedna sprawy i może odsłaniamy tajemnicę Chopinowskiego rubata. Owo „namiętne zrywanie się” prawej ręki lub jej „ociąganie” — interpretowane przez współczesnych jako przyspieszanie lub zwalnianie — mogło wynikać z rozdrabniania melodii wskutek wprowadzania małych wartości rytmicznych (drobnych nut). Tak właśnie się dzieje w *Mazurku a-moll*. Tempo w obu rękach jest wspólne. W prawej ręce zwiększa się tylko ruch, sprawiają to drobne nutki, ale dźwięki węzłowe w obu rękach wypadają w tych samych momentach.

Można przy okazji stwierdzić, że w akordowym wstępie *Mazurka*, mającym charakter motta, kryją się dźwięki komórki formotwórczej utworu (*h-c-d*) i że we fragmentach rubowanych na tych właśnie dźwiękach oparte są dźwięki węzłowe w prawej ręce. Ponadto w zdaniu początkowym mamy do czynienia ze strukturą fraktalną, bo trzy pierwsze jego dźwięki oparte są również na dźwiękach *h-c-d*.

14 Mieczysław Tomaszewski, *Zawirowania wokół Mazurka a-moll op. 17 nr 4*, w: *Muzyka wobec tradycji. Idee, dzieła, recepcja. Studia dedykowane Irenie Poniatowskiej*, red. Szymon Paczkowski, Warszawa 2004, s. 413-427; także w: idem, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Warszawa-Kraków 2016, s. 663-679, por. przykład 5.

Przykład 5. Chopin Mazurek a-moll op. 17 nr 4:

motto

komórka formotwórcza h-c-d ukryta w motcie

h - c - d

a) motto i ukryta w nim komórka formotwórcza h-c-d;

b

c

d

e

f

g

h

i

b) struktura fraktalna: małe h-c-d w dużym h-c-d

Tak więc we fragmentach rubowanych Chopin wprowadzał raz obfitszą, raz oszczędniejszą ornamentację — na wzór wokalne koloratury: krótkie przednutki, mordenty, fioritury, nieregularne grupy rytmiczne (triole, sekstole, a nawet biegniki złożone z piętnastu krótkich dźwięków w takcie), przez co melodia *Mazurka* ulegała rozdrobnieniu i tym samym — wariacyjnym zmianom.

Zmienność była typowa dla stylu gry kompozytora. Edith Hipkins zapamiętała, że „Chopin nie grał nigdy swych kompozycji identycznie, kiedy wykonywał je dwa razy z rzędu, lecz zmieniał je za każdym razem, zależnie od chwilowego nastroju”¹⁵. Podobne spostrzeżenie zanotował F.-Henry Peru¹⁶. W procesie twórczym Chopina ważną rolę odgrywała bowiem improwizacja. Ze znanej relacji George Sand wiemy, że kompozytor improwizował od początku do końca w zasadzie gotowy już utwór, tylko potem długo się jeszcze biedził przy zapisywaniu jego ulotnej wizji, gdyż przychodziły mu na myśl ciągle nowe jego warianty. Chopin traktował zapisywanie utworu jako zło konieczne. Fontana zauważył, że „jego najpiękniejsze kompozycje są jedynie odbiciem i echem jego improwizacji”¹⁷.

W XIX wieku sztuka improwizacji znajdowała się w rozkwicie, dzisiaj natomiast, chociaż nie zamarła (bo zawsze rodzą się improwizatorzy), została niemal całkowicie wyparta z życia koncertowego. Improwizują na koncertach lub na *jam sessions* przeważnie jazzmani — ci dobrze wiedzą, co to jest swing, kołysanie, rubato, a zarazem co to jest beat, jednolity, stały puls wybijany przez sekcję rytmiczną lub przez lewą rękę pianisty. Pianiści wykonujący klasyczny repertuar rzadko improwizują. A jeśli są tacy, którzy potrafią to robić, czemużby, wykonując mazurki Chopina, nie mogli improwizować ozdobników i fioritur, zwłaszcza w miejscach, w których kompozytor postawił znak rubata? Można przecież uważać, że kompozytor wstawił ten znak po to, żeby przyzwolić tam wykonawcom na odrobinę improwizacji („prawą ręką rób co chcesz i co możesz”); dawniejsi

15 J.-J. Eigeldinger, op. cit., s. 82.

16 Zob. ibidem: „Chopin nigdy nie wykonywał utworów jednakowo. Nadawał im za każdym razem odmienny wyraz i zabarwienie”.

17 Ibidem, s. 344.

kompozytorzy dawali solistom dużo więcej swobody, gdy pozwalali im improwizować kadencje w swoich koncertach instrumentalnych.

Mikuli przekazał Koczalskiemu, że „kiedy Chopin wykonywał własne kompozycje, lubił wprowadzać do nich tu i ówdzie warianty ornamentalne. Czynił to [...] z wyraźnym upodobaniem w swych **mazurkach** [podkr. — K.B.]”¹⁸.

Znamienne, że Chopin dość szybko zaniechał stawiania znaku rubata w swych utworach — zapewne zniechęcony jego ignorowaniem przez pianistów. Ale brak tego znaku nie świadczyłby wcale, że utwory go pozbawione, a zwłaszcza mazurki, nie powinny być rubowane. Wręcz przeciwnie. Wyraźnym tego przykładem jest np. *Mazurek C-dur* op. 6 nr 5. Liczy on — bez czterotaktowego wstępu — zaledwie szesnaście taktów. Ze względu na wskazówkę *Dal segno senza Fine* może być powtarzany dowolną ilość razy. Pianisci, kiedy go wykonują, ograniczają się do dwóch–trzech powtórzeń, za każdym razem identycznych. A gdyby tak zagrali kilka, a nawet kilkanaście improwizowanych ornamentowanych jego wariantów? Przecież tak właśnie grał Chopin. Jak przekazał Peru: „Mógł grać dwadzieścia razy z rzędu ten sam utwór i słuchano go zawsze z takim samym zachwytem”¹⁹.

Skupiłem się na Chopinowskich mazurkach, gdyż przede wszystkim w nich znalazły się znaki rubata. Nie ma tych znaków w innych formach tanecznych kompozytora: ani w walcach, ani w polonezach. Występują one jeszcze w niektórych — wymienionych już — wczesnych utworach, ale kompozytor po wyjeździe z kraju praktycznie zaniechał zamieszczania ich w swoich kompozycjach.

W Polsce Chopin wzrastał w środowisku mieszczańsko-ziemiańskim, które podsuwało mu wzory tańców europejskich (zwłaszcza walca) i tańców polskich: szlacheckiego poloneza oraz stylizowanych na ludową modłę krakowiaka i mazura, lecz z autentycznych wzorów tych ostatnich mógł on korzystać dzięki kontaktom ze środowiskiem wiejskim, z ludem, którego kulturę poznawał w młodości podczas wakacyjnych pobytów w ziemiańskich dworach swych przyjaciół.

18 Ibidem, s. 78.

19 Ibidem, s. 82.

Jadwiga i Marian Sobiescy w artykule *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej* stwierdzają:

rubato, stosowane w polskiej wokalne i instrumentalnej muzyce ludowej, polega na tej samej zasadzie, jaka rządzi rubatem Chopinowskim [...] — na dokonywaniu przesunięć rytmicznych w melodii przy niezmiennie utrzymanym metrum i tempie basu²⁰.

Piszą też, że

rubato zachodzi w żywych, tanecznych melodiach [...]; przede wszystkim w melodiach o metrum trójmiarowym [...]; tendencje rubatowe prowadzą do zastosowania nieregularnych ugrupowań rytmicznych [...]; w muzyce instrumentalnej częstotliwość stosowania tempa rubato wzmagą się w miarę „rozgrywania się” wykonawcy ludowego i w miarę wzrastania ilości powtórzeń melodii. Zjawisko to występuje szczególnie silnie u skrzypków kujawskich²¹.

Do charakterystyki tej pasują jak ulał Chopinowskie mazurki, tańce trójmiarowe, na ogół żywe, w których powtarzanie melodii jest niemal zasadą. Znamienna jest też wzmianka o Kujawach, oddzielonych tylko Wisłą od Ziemi Dobrzyńskiej, na której młody kompozytor spędzał pierwsze wakacje i chłonał tamtejszą muzykę. Przecież w Nieszawie (na lewym brzegu Wisły, a więc już na Kujawach), jak relacjonował w „Kurjerze Szafarskim” z 1824 roku, „usłyszał na płocie siedzącą Catalani [jak nazwał wiejską śpiewaczkę — K.B.], która coś całą gębą śpiewała; [...] zachęcona trzema groszami, zdecydowała się i zaczęła śpiewać mazureczka”²². Jeśli więc swoje mazurki wzorował Chopin na ich ludowych odpowiednikach, rubato w nich powinno być tak samo obecne, jak w mazurkach ludowych.

20 Jadwiga i Marian Sobiescy, *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej*, w: idem, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973, s. 437. Przyjmijmy, że autorzy „przesunięcia rytmiczne” utożsamiają z rozdrabnianiem rytmicznym melodii, skoro podają wskazujący na to zapis rubowania kujawiaka przez ludowego skrzypka (por. ibidem, s. 441).

21 Ibidem, s. 438.

22 Por. Krzysztof Bilica, *Pamiętał, o czym „całą gębą śpiewała”, czyli jak sobie wilk żonę znalazł*, „Forum Muzykologiczne” 2010, s. 19; zob. także idem, *Pamiętał, o czym „całą gębą śpiewała”, czyli jak sobie wilk żonę znalazł*, „Ruch Muzyczny” 2011 nr 3, s. 32–36.

W ludowych pieśniach, też często improwizowanych, zmiany melodii wynikają zazwyczaj ze zmiany tekstu słownego w kolejnych zwrotkach, jak w przyśpiewce podanej przez czternastoletniego Fryderyka w kolejnym „Kurjerze Szafarskim”²³. Pierwsza jej zwrotka, czterowersowa, jest regularnie ósmiozgłoskowa: „Przed dworem kaczki w błocie — Nasza Pani w samym złocie [...]”, lecz druga: „Przed dworem wisi wąż — Nasza panna Marianna pójdzie za mąż [...]” — jest już nieregularna, o formacie wersów: 7 + 11 + 8 + 10 zgłosek:

Przed dworem kaczki w błocie,	8
Nasza Pani w samym złocie.	8
Przed dworem wisi sznurek,	8
Nasz jegomość kieby nurek.	8
Przed dworem wisi wąż	7
Nasza Panna Marianna pójdzie za mąż.	11
Przed dworem leży czapa,	8
Nasza pokojówka kieby gapa.	10

Wiejskie dziewczyny śpiewające tę przyśpiewkę, musiały w drugiej zwrotce zmienić nieco melodię, żeby dostosować ją do tekstu o innym formacie metrycznym, czyli musiały wprowadzić jej wariant melodyczno-rytmiczny. Wariantowość muzyki Chopina wypływa m.in. z takiej właśnie wariantowości polskiej muzyki ludowej. Słuszna jest zatem konkluzja obojga etnomuzykologów:

Chopin, stykając się bezpośrednio z polską muzyką ludową i z ludowym wykonawstwem muzycznym, uznał wartości tego wykonawstwa za element bardzo istotny, skoro przejął i odtworzył najbardziej charakterystyczną i uderzającą manierę ludowej sztuki wykonawczej jaką jest tempo *rubato*²⁴.

Dodajmy, że Chopin czerpał wzory także ze skarbnicy *rubata* artystycznego — opery włoskiej, której był entuzjastą i z techniki wykonawczej

23 Zob. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, t. 1, 1816–1831, Warszawa 2009, s. 84.

24 J. i M. Sobiescy, op. cit., s. 439–440.

śpiewaków operowych, których sztukę zawsze podziwiał. Podkreślmy też, że mitem jest, jakoby grał on swoje utwory prawą ręką w tempie innym niż grała ręka lewa, bo deformowałby ustalony przez siebie samego rytm. Wrażenie szybszego tempa, jakiemu ulegali współcześni mu słuchacze, wynikało z żywszego ruchu prawej ręki kompozytora, którą wprowadzał on (improwizując) wiele drobniejszych nut. Chopin „prawą ręką robił, co chciał”, podczas gdy lewa „trzymała takt”! Bilans czasu takiego rubata musiał być zerowy.

Zmienić praw fizyki nie mógłby nawet geniusz.

BIBLIOGRAFIA

- Krzysztof Bilica, *Pamiętał, o czym „całą gębą śpiewała”, czyli jak sobie wilk żonę znalazł*, „Forum Muzykologiczne” 2010, s. 19–30; także w: idem, „Ruch Muzyczny” 2011 nr 3, s. 32–36.
- Fryderyk Chopin, *Mazurki*, Wydanie Narodowe, seria A, t. IV, red. J. Ekier, Kraków 2010.
- Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013.
- Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 2000.
- Jan Ekier, *Rubato Chopinowskie*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół*, t. IV, red. I. Poniatowska, Warszawa 1998, s. 85–102.
- Paweł Kamiński, *Poszukiwanie śladów rubata w tekście Chopinowskim*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół*, t. IV, red. I. Poniatowska, Warszawa 1998, s. 103–113.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, t. 1, 1816–1831, Warszawa 2009.
- Krzysztof Lukas, *Tempo rubato i modyfikacje tempa w materiałach źródłowych z lat 1750–1930 w kontekście współczesnej praktyki wykonawczej*, Katowice 2015.
- Frederick Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. Antoni Buchner, Warszawa 2001.
- Ignacy J. Paderewski, *Tempo rubato*, „Słowo Polskie” 1910 t. 15, nr 491.
- Jadwiga i Marian Sobiescy, *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej*, w: idem, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973, s. 430–441.
- Mieczysław Tomaszewski, *Zawierania wokół Mazurka a-moll op. 17 nr 4*, w: *Muzyka wobec tradycji. Idee, dzieło, recepcja. Studia dedykowane Irenie Poniatowskiej*, red. Szymon Paczkowski, Warszawa 2004, s. 413–427.
- Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bolonia 1723.
- Wdzięk afektu — teksty o tempo rubato*, opracowanie i słowo wstępne Irena Poniatowska, Warszawa 2017.

STRESZCZENIE

W poszukiwaniu ukradzionego czasu

W roku 1723 włoski kastrat i kompozytor P.F. Tosi nazwał pewną manierę śpiewaczą ingerującą w tempo wykonywanego utworu mianem *rubata*, czyli „ukradzionego” (w domyśle: czasu). Chopin w jedenastu swych wczesnych kompozycjach (w tym aż w sześciu mazurkach) wprowadził oznaczenia *rubata*, ale sposób wykonywania przez niego tak oznaczonych miejsc pozostaje — ze względu na rozbieżne świadectwa współczesnych — w sferze przypuszczeń. Wprowadziłem rozróżnienie *rubata sensu stricto* (według K. Mikulego prawa ręka kompozytora raz zwalniała, raz przyspieszała, podczas gdy lewa trzymała stałe tempo) i *rubata sensu largo* (według C. Działyńskiej — grę kompozytora charakteryzowało falowanie tempa). W *rubacie sensu stricto* bilans czasu w każdym takcie jest zerowy, gdyż taki sam czas, jaki jedna nuta zyskiwała, kradnąc go drugiej, druga, okradziona, musiała stracić. Natomiast w *rubacie sensu largo* bilans czasu bywa albo ujemny, albo dodatni — zależnie od przewagi *ritardanda* bądź *acceleranda*.

Na czym zatem polegało Chopinowskie *rubato*? Jeśli na naprzemiennym zwalnianiu i przyspieszaniu prawej ręki przy stałym tempie lewej, oznaczałoby to, że ręka prawa rozjeżdża się z lewą i deformuje ustalony przez kompozytora rytm, czyli podane przez niego proporcje między rozmiarami czasowymi poszczególnych dźwięków. Możliwe, że to, co słuchacze gry Chopina interpretowali jako przyspieszanie jego prawej ręki, wynikało

ABSTRACT

In Search of Stolen Time

In 1723 P.F. Tosi, referring to a singing manner interfering the with the tempo of the piece, called it *rubato* i.e. “stolen” (that is, stolen time). In eleven of his early compositions (including no fewer than six mazurkas), Chopin introduced *rubato* markings, but the way he himself performed such fragments remains — given the divergent accounts by his contemporaries — a matter of guesswork. I have made a distinction between *rubato* in its strict sense (as in Mikuli’s description, where the composer’s hand would sometimes slow down, sometimes accelerate, while the left hand maintained a constant tempo) and *rubato* in a broad sense (as in Działyńska’s description, with an undulating tempo). In *rubato sensu stricto* the balance of time in each bar equals zero because the time one note gains by stealing it from another note is the time that robbed note has to lose. On the other hand, in *rubato sensu largo* the balance of time can be either negative or positive — depending on whether *ritardando* or *accelerando* predominates.

So, what did Chopin’s *rubato* involve? If it meant the right-hand slackening or quickening with the left hand maintaining a constant tempo, this would mean that the right hand and the left hand went their separate ways and deformed the rhythm set by the composer, i.e. the proportions between the lengths of the various sounds. What the listeners of Chopin’s performances interpreted as a quickening of his right hand

z rozdrabniania melodii wskutek wprowadzania małych wartości rytmicznych (drobnych nut), czyli rozmaitego rodzaju ozdobników. Wiadomo, że młody Chopin wzorował swe mazurki na ich ludowych odpowiednikach. Podczas wakacyjnych pobytów na wsi miał możliwość słuchania gry wiejskich skrzypków. Powtarzają oni wielokrotnie melodię mazurka w takim samym tempie, za każdym razem jednak dodając do niej jakieś ozdobniki: tryle, mordenty, biegniki. Współcześni przekazują, że i Chopin grał mazurki w podobny sposób. Mało kto zauważył, że w *Mazurku a-moll* op. 17 nr 4 podał przykłady stosowania rubata w prawej ręce — rozmaite warianty czterotaktowego początkowego zdania muzycznego.

Chopin wspaniale improwizował i lubił wprowadzać do mazurków tu i ówdzie warianty ornamentalne. Polegały one w gruncie rzeczy na rozdrabnianiu melodii w prawej ręce, co współcześni mogli odbierać jako *accelerando*. Tymczasem żywszy ruch w prawej ręce nie oznaczał zmiany tempa. Tempo gry obu rąk musiało być jednakowe. Kompozytor zwykł mawiać uczniom (według Lenza): „Lewa ręka [...] będąca kapelmistrzem, nie może się chwiać ani wahać. Jest ona zegarem; prawą ręką rób co chcesz i co możesz”. Te słowa Chopina pianiści wykonujący jego mazurki mogą uznać za akceptację improwizowania ozdobników i fioritur, zwłaszcza w miejscach, w których kompozytor postawił znak rubata.

SŁOWA KLUCZOWE: Fryderyk Chopin, tempo rubato, improwizacja, ozdobniki, technika wykonawcza

may have resulted from a fragmentation of the melody by the introduction of small rhythmic values, i.e. various embellishments. According to his contemporaries, this is how Chopin played the mazurkas. In any case, the composer himself left undeniable evidence of such playing. Very few people have noticed that in his *Mazurka in A minor* Op. 17 No. 4 he gave examples of *rubato* in the right hand—various variants of the four-bar initial musical sentence. Chopin could improvise brilliantly and introduced “ornamental variants” into his compositions. These variants consisted basically in fragmenting the melody in the right hand, which Chopin’s contemporaries may have perceived as *accelerando*. Yet this did not mean a change of tempo, which had to be the same in both hands. As the composer used to tell his pupils (according to Lenz): “The left hand [...], which is the *Kapellmeister*, can neither totter nor vacillate. It is a clock; with the right hand do what you want and what you can.” These words by Chopin can be regarded by pianists performing his mazurkas as acceptance of improvised embellishments and fioriture, especially in places where the composer put a rubato marking.

KEYWORDS: Fryderyk Chopin, tempo rubato, improvisation, embellishments, performance technique