


Karol Knapiński

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU
UNIwersytet Wrocławski

 ORCID: 0000-0002-2959-9411

Stopy metryczne jako jednostki kształtujące przebieg utworu fortepianowego

Wstęp

Muzyka uobecnia się w czasie. Zatem – jak wszystkie ludzkie aktywności percypowane w czasie – jest skazana na naturalną skłonność człowieka do systematyzowania, grupowania i mierzenia¹. Osiemnastowieczni teoretycy zauważali, że nawet gdy słyszymy jednostajnie powtarzające się dźwięki, mamy tendencję do automatycznego grupowania ich i nadawania jednym większej wagi kosztem innych:

Jeśli ktoś słyszy serię równych uderzeń [oryg. niem. *Schlägen*], powtarzanych w równych odstępach czasu [...], doświadczenie uczy nas, że automatycznie dzielimy je metrycznie w naszych głowach na grupy zawierające równe liczby dźwięków i robimy to w ten sposób, że kładziemy akcent na pierwsze uderzenie z każdej grupy lub wyobrażamy sobie jego brzmienie jako silniejsze od pozostałych².

- 1 Jest to powszechnie uznawany fakt, odnotowywany w wielu publikacjach naukowych – odnieść się tu można chociażby do artykułów w książce *Language and Music as Cognitive Systems*, red. P. Rebuschat i in., Oxford 2012, np. N. Fabb, M. Halle, *Grouping in the stressing of words, in metrical verse, and in music*, s. 4–21.
- 2 J.Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, G.J. Decker und G.L. Hartung, Berlin-Königsberg 1776, s. 114–115, cyt. za: D. Mirka, *Metric Manipulations in Haydn*

Grupowanie dźwięków w większe całości może być uwarunkowane ściśle funkcjonalnie, jak to ma miejsce w mowie, gdzie akcent grupuje wypowiedź w zestroje akcentowe, lub estetycznie – jak w muzyce czy poezji, gdzie dźwięki są grupowane w całości za pomocą grup rytmicznych, taktów, fraz, wersów, stóp metrycznych lub innych miar.

Chęć usystematyzowania różnorodnych i skomplikowanych bodźców słuchowych (pierwotnie związanych ze słyszeniem) i „uregulowania przepływu czasu i ruchu” przejawia się w stosowaniu pojęć rytmu i metrum (metryki)³. Są one jednak bardzo różnie rozumiane w zależności od dziedziny naukowej, przyjętej metodologii czy szkoły badawczej. I tak rytm w muzyce może być rozumiany ściśle jako zależności między długościami dźwięków czy też przebieg impulsów dźwiękowych w czasie⁴; na gruncie poetyki – jako własność przynależna wierszowi, a szerzej – zarówno poezji jak i ukształtowaniu prozatorskiemu: jako ich dowolna własność brzmieniowa lub jako odniesienie do wzorca rytmicznego⁵; w ujęciu lingwistycznym może być rozumiany jako własność danego języka (oparta o charakterystyczne dla niego jednostki: sylaby, zestroje akcentowe, mory)⁶ lub jako złożone zjawisko prozodyczne, składające się z wielu komponentów językowych⁷; natomiast z punktu widzenia neurofizjologii rytm to czasowe i akcentowe (czyli „w jakiś sposób dobitnie wyraziste percepcyjnie”) modelowanie dźwięku⁸; w końcu w ujęciach filozoficznych i antropologicznych rytm obejmuje całe uniwersum dźwiękowe: muzykę, taniec, poezję, a także naturę, rytm serca, uderzających fal morskich⁹. Co do ostatniego z przytoczonych spojrzeń – warto zauważyć, że Olivier Messiaen w swoim *Traktacie o rytmie* wskazywał, że rytm muzyczny jest wtórny wobec rytmów pozamuzycznych – dźwięków natury, przyrody nieożywionej, tańca, języka, poezji czy nawet sztuk plastycznych¹⁰. Po tym bardzo skrótowym i wybiórczym

and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791, Oxford 2009, s. 5, tłum własne, także w przytoczeniach innych prac autorów zagranicznych, jeśli nie podano nazwiska tłumacza.

3 J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 28.

4 Tamże, s. 28.

5 T. Kuryś, *Rytm*, w: *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Worończak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1963, s. 27–40.

6 A. Wagner, *Rytm w mowie i języku w ujęciu wielowymiarowym*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2017, s. 11.

7 Tamże, s. 15.

8 A.D. Patel, I. Peretz, *Is Music Autonomous from Language? A Neuropsychological Appraisal w: Perception and Cognition of Music*, red. J. Sloboda, I. Deliège, Psychology Press, Hove 1997, s. 191–209.

9 Zob. W. Mond-Kozłowska, *O istocie rytmu. Na pograniczu tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2011, s. 38–39, 62, 66–67.

10 Zob. O. Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, t. 1, Éditions Alphonse Leduc, Paris 1995 s. 2–3, za: W. Mond-Kozłowska, dz. cyt, s. 62; więcej o rytmie w sztukach plastycznych zob. tamże s. 75–82.

przełędzie spojrzeń na rytm, możemy po części zrozumieć, co miał na myśli Tadeusz Kuryś pisząc:

Pojęcie rytmu należy do podstawowych, a zarazem szczególnie trudnych do ścisłego ujęcia i zdefiniowania. Jest ono od dawna i stale przedmiotem dyskusji i bardzo różnych, często sprzecznych ujęć. Tak więc bardzo różnie były ujmowane: zakres występowania rytmu, jego geneza oraz istota samego zjawiska¹¹.

Podobnie i *metrum* może być różnie rozumiane – jako schemat określający długość trwania nut i układ akcentów¹², powtarzający się wzorzec rytmiczny, czyli układ pewnych cech dźwiękowych (głośności, wysokości)¹³, struktura poznawcza, którą tworzą pulsry rytmiczne zbudowane na relacjach prominencji (silna kontra słaba) i relacjach paradygmatycznych (np. jamb – trochej, jamb – daktyl)¹⁴, wreszcie *metrum* może być rozumiane jako odgórna zasada, systematyzująca i dyscyplinująca spontaniczność rytmu w tańcu, muzyce czy innej aktywności fizycznej¹⁵.

Niezależnie od przyjętej perspektywy badawczej, *metrum* zachowuje zawsze swój pierwotny sens odmierzania (gr. *métron* – miara, wielkość) i dzięki temu wprowadzania porządku. To właśnie porządki bazujące na opozycji dźwięków mocnych i słabych, funkcjonujące obok porządku głównego, wskazywanego przez kompozytora za pomocą oznaczenia (będące z nim w zgodzie, w opozycji lub funkcjonujące niezależnie) będą przedmiotem tej pracy.

Na początku pracy przedstawione zostaną kognitywistyczne i muzykologiczne podstawy przyjęcia grupowania dźwięków na zasadzie opozycji mocny – słaby, a także za pomocą jakich elementów dzieła muzycznego mogą być te opozycje budowane – nie tylko rytmiki, lecz także dynamiki, artykulacji, wysokości dźwięków, czy wreszcie – ukształtowania metrycznego w takcie (w tym przypadku widoczne jest ściśle współpracowanie różnych porządków metrycznych w obrębie danego fragmentu). Do opisu samych układów posłużą podstawowe stopy rytmiczne greckiej metryki: *trochej*, *jamb*, *daktyl*, *amfibrach*, *anapest* (a także częściowo inne).

11 T. Kuryś, dz. cyt., s. 28.

12 *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 554.

13 L. Pszczołowska, *Wzorzec rytmiczny w: Wiersz...*, dz. cyt., s. 73.

14 A. Wagner, dz. cyt., s. 15–16.

15 W. Mond-Kozłowska, dz. cyt., s. 39–41.

Czym jest lub czym może być metrum?

Pochyliłmy się szczegółowiej nad zagadnieniem metrum. Pytanie zadane w tytule tej części może być mylące. Może lepiej oddawałoby sens nie „czym jest” metrum, ale „jak jest ono postrzegane”. Bowiern szczególnie znaczenie w ujęciu kognitywistycznym mają mechanizmy percepcyjne i „muzyczna intuicja słuchacza”, jak określali to Fred Lerdahl i Ray Jackendoff¹⁶. Badacze zauważali, że człowiek ma naturalną skłonność do grupowania zdarzeń słuchowych w większe jednostki (na różnych poziomach organizacji) oraz do tworzenia w umyśle „konstrukcji mentalnych”, za pomocą których są odbierane bodźce¹⁷.

Słyszając utwór, słuchacz automatycznie organizuje sygnały słuchowe w jednostki takie jak motywy, tematy, frazy, okresy, grupy tematów, części i całość utworu. Wykonawca stara się oddychać (lub frazować) tak, aby nie rozdzielać tych jednostek. [...] W tym samym czasie słuchacz odczuwa regularny wzór silnych i słabych uderzeń [oryg. *beats*], do których odnosi słyszana w danym momencie muzykę. Dyrygent macha batutą, a słuchacz tupie nogą w poszczególnych momentach¹⁸.

Można zatem wysnuć wniosek, że podstawowym sposobem na wydzielenie większych jednostek jest grupowanie ich w układy zawierające mocniejsze i słabsze części¹⁹. Potwierdzenie tego znajdujemy nie tylko w badaniach i pracach naukowych, ale też w codziennym odbieraniu i odczuwaniu muzyki. Studenci wielokrotnie słyszą podczas zajęć z instrumentu, żeby „trzymać puls”, ktoś inny gra utwór „bez sensu, bo wszystkie dźwięki są u niego równie ważne”, jeszcze ktoś inny „zagrał tego walca, jakby był na dwa”. Wyraźne metrum daje poczucie stabilności i logiczności przebiegu utworu (przynajmniej w klasycznym repertuarze). W słownikowych definicjach podkreślana jest natomiast regularność jako jedna z jego najważniejszych cech:

Metrum – organizacja nut w kompozycji lub jej sekcji ze względu na ich przebieg w czasie w ten sposób, że może być postrzegany regularny wzór utworzony z powtarzających się pulsów [*beats*], a czas trwania każdej nuty może być odmierzony jako jakiś stosunek do czasu między kolejnymi pulsami [...] ²⁰.

16 Zob. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge 1983, s. 8.

17 Zob. tamże, s. 8, 12.; N. Fabb, M. Halle, dz. cyt., s. 4.

18 F. Lerdahl, R. Jackendoff, dz. cyt., s. 12.

19 Zob. L. Dilley, J.D. McAulen, *The Fabb–Halle approach to metrical stress theory as a window on commonalities between music and language* w: *Language...*, dz. cyt., s. 22; takie podejście metodologiczne do opisu słyszanych zjawisk słuchowych nosi ogólną nazwę *metrical stress theory*.

20 *Metre*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 12, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 222.

Metrum – wzór stałych jednostek nazywanych *beatami*, przy pomocy których jest mierzony przebieg czasowy utworu muzycznego lub jego części [...] ²¹.

Metrum – podstawowy schemat określający wartość trwania nut i układ akcentów w obrębie taktu na przestrzeni utworu lub jego części [...] ²².

Zauważmy, że jest to jednoznaczne odwoływanie się do metrum jako głównego, najważniejszego, czy wręcz jedyne porządku organizacji przebiegu utworu, ściśle powiązanego z elementami samego zapisu – oznaczeniem metrycznym, podziałem na takty, często z grupowaniem (lub belkowaniem) nut. Dodatkowo – ściśle związane jest metrum z rytmem i samą długością trwania dźwięków. Nieco inną perspektywę przyjmują natomiast autorzy słownika *The New Oxford Companion to Music*:

Metrum – wzór regularnych pulsów (oraz układ ich części składowych), za pomocą których utwór poetycki lub muzyczny jest mierzony w stosunku do przebiegu czasu [...]. Metrum muzyczne bierze część swojej terminologii z metryki poetyckiej, regularny wzór akcentowanych (silnych) i nieakcentowanych (słabych) pulsów [*beats*] w takcie jest analogiczna do wzoru długich i krótkich sylab w stopach rytmicznych wiersza numerycznego ²³.

Widać w tej definicji nieco szersze traktowanie metrum. Przede wszystkim autorzy zwracają uwagę na silne związanie metrum z miarami poetyckimi, organizującymi daną grupę dźwięków wokół jednego akcentu. W dalszej części definicji przytaczają najpopularniejsze stopy metryczne i przyporządkowują im możliwe realizacje rytmiczne. Łączenie ze sobą metrum poetyckiego i muzycznego wiąże się z pierwotnym rozumieniem greckiego *μέτρον* (gr. *métron* – miara) jako jednostki odmierzającej lub grupującej, a także samej zasady grupowania.

Raz jeszcze podkreślmy – istotą grupowania i odmierzania jest następstwo silnych i słabych jednostek (niekoniecznie naprzemienne), przy czym najmniejsza grupa składa się z jednej silnej jednostki (głównej) i jednej bądź kilku słabych. W stopie metrycznej jest najczęściej jedna długa lub akcentowana sylaba, w zestroju akcentowym jest jeden akcent główny. W muzyce natomiast główne oznaczenie metryczne dzieli takt na mniejsze jednostki, z których każda również powinna organizować pod jednym akcentem daną grupę metryczną (i więcej – ten akcent powinien przypadać w dokładnie określonym

21 *Meter*, hasło w: *Harvard Dictionary of Music*, red. W. Apel, 2nd ed., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1969, s. 523.

22 *Metrum*, hasło w: *Encyklopedia...*, dz. cyt., s. 554.

23 *Metre*, hasło w: *The New Oxford Companion to Music*, t. 2: K–Z, red. D. Arnold, Oxford University Press, Oxford–New York 1994, s. 1167–1168.

przez oznaczenie miejscu). Wiemy jednak, że nie zawsze mamy do czynienia z tak jednoznaczną i oczywistą sytuacją. Często główna organizacja metryczna jest wspierana przez inne podziały materiału dźwiękowego, współlistniejące z głównym, innym zaś razem jest wręcz przeciwnie (czasem mówimy, że coś jest napisane „pod włos”). W tej pracy w centrum zainteresowania będą najmniejsze jednostki organizujące w jakiś sposób materiał dźwiękowy, dające się wydzielić percepcyjnie. Charakteryzować je będą dwie cechy:

- będą to (w większości) grupy dźwięków zorganizowane pod jednym akcentem – co jest zgodne z wskazywaną przez kognitywistów zasadą percepcji; siłą rzeczy będą to niewielkie grupy – zawierające po dwa lub trzy dźwięki;
- będą to grupy pojawiające się regularnie na dłuższym przebiegu, dające się tym samym uchwycić słuchaczowi jako reguła organizująca przebieg.

Zanim jednak przejdę do wskazania i scharakteryzowania tych jednostek, nazywanych „stopami metrycznymi”, ważne wydaje się przedstawić, za pomocą jakich środków muzycznych kompozytorzy wskazują silne dźwięki.

Jakie cechy wyróżniają „silne dźwięki”?

Jeśli wspomina się na gruncie muzycznym o stopach metrycznych, prawie zawsze łączone są one ściśle z organizacją rytmiczną – czy to w związku z muzyką starożytną Grecji, czy ze średniowieczną rytmiką modalną, czy nawet w kontekście metryki osiemnastowiecznej²⁴. Wiąże się to znów ze starożytną poetyką – starożytna greka była językiem iloczynowym, mierzonym za pomocą mór. Tym samym stopy regulujące lirykę w Helladzie były układami sylab długich i krótkich (w stosunku około dwie mory do jednej). Stąd, gdy przeszły one na grunt muzyki europejskiej jako czynnik organizacji rytmicznej, zachowały swoje ściśle temporalne rozumienie, a we współczesnych transkrypcjach są oddawane jako takie właśnie zależności (w parzystym stosunku: ósemki względem ćwierćnut, ćwierćnuty względem półnut etc., zob. tabela 1).

Metre	Poetry	Music
Iambic	- - - -	$\frac{3}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩
Trochaic	- - - -	$\frac{3}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩

24 Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 28–32; *The New Oxford...*, dz. cyt., s. 1168.

Dactylic	-- ~ -- ~	$\frac{2}{4}$  $\frac{4}{4}$ 
Amphibrachic	-- ~ -- ~	$\frac{2}{4}$  $\frac{4}{4}$ 
Anapestic	-- ~ -- ~	$\frac{2}{4}$  $\frac{4}{4}$ 
Spondaic	-- --	$\frac{2}{4}$  $\frac{4}{4}$ 
Tribrachic	-- ~ -- ~	$\frac{3}{8}$  $\frac{3}{4}$ 

Tabela 1. Zależność między kształtem stopy metrycznej w poezji a jej interpretacją muzyczną, na podstawie: *The New Oxford Companion to Music*, dz. cyt., s. 1168

Zauważmy jednak, że te same stopy metryczne znalazły zastosowanie w polskim dziewiętnastowiecznym wierszu sylabotonicznym, podczas gdy iloczasa w języku polskim zanikł na przełomie XV i XVI w.²⁵ Funkcję głosek długich (a także częściowo funkcję akcentu tonicznego) przejmują na gruncie polskim (i innych języków bez iloczasu) głoski akcentowane akcentem dynamicznym (przyciskiem)²⁶. Istotą bowiem jest tu wydzielanie ekwiwalentnych jednostek – grupowanie dźwięków „słabych” wokół jednego „mocnego”. Nie musi to być zatem zależność w długości trwania dźwięków, ale każda relacja na zasadzie silny – słaby.

Rytmika – długość – iloczasa

Podstawowym sposobem na wyróżnianie dźwięków ważniejszych spośród mniej ważnych jest manipulacja ich czasem trwania. Na gruncie językowym (a więc również poetyckim) jest to pierwotny sposób rozróżniania poszczególnych jednostek i w związku z tym to właśnie z długością dźwięków było początkowo związane łączenie najmniejszych jednostek (sylab, mór, dźwięków) w układy stopowe. Opozycja dźwięków długi – krótki, która wynikała z występowania iloczasa, znalazła zastosowanie w dwunastowiecznej rytmice modalnej. We współczesnych transkrypcjach utworów organizowanych przez modi rytmiczne przyjęło się upraszczać wynikający z językowych uwarunkowań stosunek między dźwiękami długim i krótkim do parzystego stosunku 2:1 (półnuta do ćwierćnuty, ćwierćnuta do ósemki), tak jak uczynili to autorzy

25 A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 1997, s. 208; o iloczasia w języku polskim zob. K. Długosz-Kurczabowa, S. Dubisz, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 127.

26 Zob. H. Sądejowa, *Zarys metryki greckiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1959, s. 7.

przytaczanej tabeli. Nie oddaje to jednak istoty rytmiki modalnej – z jednej strony współczesna notacja muzyczna, przystosowana do dzisiejszego rozumienia muzyki (z inną metryką, innymi środkami wykonawczymi niż dawniej)²⁷, ujmuje bardzo precyzyjnie proporcje między czasem trwania dźwięków. Z drugiej strony – współczesne badania nad iloczasem potwierdzają, że proporcja między sylabami długimi i krótkimi nigdy nie jest ścisła, automatyczna i jasno określona²⁸. Jeśliby chcieć zatem sformułować pierwszą zasadę wydzielenia z przebiegu silniejszych (ważniejszych) dźwięków, które byłyby ośrodkiem stopy, brzmiałaby ona: „dźwięk długi jest silniejszy niż krótki”.

Dynamika – głośność – akcent

Jak już wspominałem, na gruncie polskiej poetyki długie sylaby zostały w układach stopowych zastąpione sylabami akcentowanymi dynamicznie (z przyciskiem). Rozróżnianie dynamiczne jest kolejnym po czasowym, bardzo naturalnym zabiegiem na podkreślenie ważności danego dźwięku. Warto zauważyć, że współcześnie w notacji muzycznej występuje bardzo wiele różnych określeń na oddanie sposobu zaznaczenia danego dźwięku: *f*, *sf*, *fp*, akcent, bardzo szybkie *fp*, często połączone z wyostrzającymi zabiegami artykulacyjnymi, *tenuto*. Wszystkie te zabiegi jednak za pomocą różnych środków mają na celu głośniejsze wykonanie danego dźwięku. Można zatem sformułować drugą zasadę: „dźwięk głośny jest silniejszy niż cichy”.

Melika – wysokość – tonicność

Trzecim ze sposobów na podkreślenie ważności elementu jest użycie wysokości dźwięku. W języku odzwierciedla się ta zasada występowaniem akcentu tonicznego (wysokościowego) – występującego w starożytnej grece, a współcześnie np. w języku szwedzkim. Zasadą jest tu większa siła dźwięku wyższego niż niższego. Często w języku akcent toniczny współwystępuje z innymi rodzajami podkreślenia danej sylaby (np. przyciskiem, wydłużeniem iloczasowym). W muzyce również zastosowanie wyższego dźwięku w układzie stopowym jest jednym z elementów podkreślających jego ważność – rzadko jedynym. Mimo że często mają miejsce odstępstwa od tej zasady (dlatego podaję ją jako ostatnią), jednak w wielu przypadkach można dostrzec regularność, że „dźwięk wysoki jest silniejszy niż dźwięk niski”.

27 Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 31.

28 Zob. A. Wagner, dz. cyt., s. 40–48.

Hierarchia elementów

Trzeba zauważyć, że wskazane przeze mnie reguły wydzielenia z przebiegu ważniejszych dźwięków są zasadami ogólnymi, związanymi z mechanizmami percepcji. Jednak nie zawsze będzie możliwe bezpośrednie ich zastosowanie – nie zawsze dźwięk dłuższy będzie ważniejszy niż krótszy – wyższy niż niższy. Czasem różne elementy używane przez kompozytora będą współwystępować ze sobą (np. melika i dynamika), kiedy indziej dany motyw będzie ulegał drobnym przekształceniom, które będą zmieniać siłę dźwięków i tym samym rodzaj użytej stopy. Każdorazowo zabieg kompozytorski jest uwarunkowany kontekstem całego utworu – współdziałaniem innych elementów dzieła muzycznego, układem formalnym, nadrzędnym podziałem metrycznym. Analizując dany fragment utworu fortepianowego należy mieć przed oczyma perspektywę całej wypowiedzi muzycznej – nie natomiast izolowanych zabiegów na gruncie jednego z elementów.

Stopy metryczne – układy mocnych i słabych dźwięków

Wszystkie małe (najczęściej dwu- lub trzydźwiękowe) układy zorganizowane wokół jednej silnej jednostki nazywane mogą być stopami metrycznymi. Innymi słowy – to możliwe ułożenia jednego dźwięku silnego (akcentowanego, długiego, ważnego) i jednego, dwóch lub trzech słabych. Na określenie ich użyte zostaną nazwy starogreckich miar wierszowych. Jako najważniejsze z nich podaje się: *jamb, trochej, daktyl, amfibrach, anapest, spondej* i *trybrach*. Istniało ich dawniej o wiele więcej, w różnych połączeniach (np. klasyczna miara wierszowa zawierała dwie stopy) i tokach (np. heksametr daktyliczny, którym zapisane są *Iliada* i *Odyseja*, to metrum składające się z sześciu stóp daktylicznych, z których każda może być zmieniona na spondej)²⁹.

Nazwy stóp metrycznych posłużą mi jedynie jako określenia dla konkretnych układów silnych i słabych dźwięków. Nie będę się odwoływał tu do nadanych pewnym stopom interpretacjom pozamuzycznym (np. dostojny tok daktyliczno-trocheiczny, uprzywilejowana pozycja trocheja i amfibrachu na gruncie polskim ze względu na paroksytoniczność języka itd.), wspomianej przez badaczy funkcjonalności rytmicznej jednostek (podział na rytmy elementarne, rozszerzone i niejednoznaczne upostaciowania)³⁰ czy motywacji kompozytora dla wybrania danego toku metrycznego. Byłoby to nakładaniem kolejnych trudności do już problematycznego zagadnienia. Jedną

29 Więcej o miarach wierszowych w poezji greckiej zob. J. Danielewicz, *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1994.

30 Zob. M. Demska-Trębacz, *Czas, przestrzeń, rytm. Wykłady lubelskie*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2005, s. 43.

z podstawowych i zarazem fundamentalnych trudności jest samo określenie granic stopy. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa Caspara Höwelera, że „istota metrum tkwi nie tylko w następstwie mocnych i słabych, ale w pewnym ugrupowaniu [podkreślenie własne – K.K.] długości i krótkości dźwięków”³¹. Problem ustalenia granic stopy nie dotyczy tylko muzyki – na gruncie poetyki poruszała go (także w ciekawym ujęciu historycznym) jedna z czołowych badaczek polskiej wersologii – Lucylla Pszczołowska³². W tej pracy będą się starał odwoływać do dość jednoznacznych przykładów, co nie zmienia faktu, że w literaturze muzycznej znajdzie się wiele utworów wykazujących cechy kształtowania poza głównym metrum przez inne porządki, ale dokładne ich interpretacje będą utrudnione. W tym przypadku intuicja wykonawcy powinna arbitralnie rozstrzygać niejasne aspekty utworu (o ile nie kłóci się ona jawnie z ideą kompozytora), a ostatnią instancją jest percepcja słuchacza. Przejdźmy zatem do krótkiej charakterystyki poszczególnych najistotniejszych stóp metrycznych.

Jamb

Nie bez przyczyny stopa jambiczna jest charakteryzowana jako pierwsza. Jest to stopa dwuelementowa – składająca się z części słabej i mocnej (nieakcentowanej i akcentowanej, krótkiej i długiej), określanej znakami prozodycznymi jako (– –). Już Arystoteles dowodził, że jest to najbardziej pierwotna postać rytmiczna – nierozzerwalnie związana z mową. Część pierwsza – nieakcentowana, nazywana *arsis* (dosłownie – podnoszenie), była kojarzona z wdechem, część druga – akcentowana *thesis* (położenie, opuszczenie) – z wydechem³³. Zapewne dlatego naturalnym ułożeniem tej stopy względem układu metrycznego jest rozpoczęcie częścią słabą w przedtackie, tak jak uczynili to twórcy słownika *The New Oxford Companion to Music* (zob. tabela 1). Taki układ widać dobrze także we fragmencie początkowym *Intermezza a-moll*, op. 118 nr 1 Johanna Brahmsa (przykład 1).

31 *Zur internationalen Uniformität der Begriffe Metrum und Rhythmus w: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953*, red. W. von Brennecke i in. Bärenreiter Verlag, Kassel 1954, s. 18, cyt. za: M. Demska-Trębacz, dz. cyt., s. 37.

32 Zob. L. Pszczołowska, *Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4, s. 149–163.

33 Na określenie istoty następstwa *arsis* i *thesis* używano także innych metafor, np. chodu: podniesienie nogi i jej postawienie na ziemi, podrzucenie piłki i jej upadek na miękkie podłoże (piasek). Zob. M. Demska-Trębacz, dz. cyt., s. 35–37.



Przykład 1. Melodia prowadzona tokiem jambicznym. J. Brahms, *Intermezzo a-moll*, op. 118 nr 1, t. 1–3. Reprodukacja za: tegoż, *Sechs Klavierstücke*, op. 118, Leipzig [1910], s. 2

Natomiast *Romanze* (przykład 2) z tego samego cyklu prezentuje inne ułożenie tej stopy – rozpoczyna się ona częścią słabą na główną miarę w takcie, natomiast silna część przypada na słabą miarę. Widać tu już zaczątki konfliktu między układem metrycznym a tokiem stopowym, o którym szerzej będę pisał w dalszej części artykułu. W przypadku utworu Brahmsa jednak szybko (już w kolejnym takcie) tok jambiczny zostaje zmieniony na naturalny dla metrum trójdzielny tok trocheiczny.

Przykład 2. W skrajnych głosach tok jambiczny (t. 1 i 5) zmieniony na tok trocheiczny (t. 2–3 i 6–7). J. Brahms, *Romanze F-dur*, op. 118 nr 5, t. 1–10. Reprodukacja za: tegoż, *Sechs Klavierstücke*, dz. cyt., s. 15

Tok jambiczny może również występować w zagęszczeniu – część słaba stopy nie musi stanowić przedtaktu jedynie do głównej miary taktu (jak w przykładzie 1) – może następować przed każdą z miar. Powstaje wówczas *ostinato* rytmiczne, jak w zakończeniu drugiego ustępu *Fantazji C-dur* Roberta Schumanna (od określenia *Viel bewegter.* do końca, zob. przykład 3).



Przykład 3. R. Schumann, *Fantazja C-dur*, op. 17, cz. II *Mässig. Durchaus energisch*, Reprodukacja za: tegoż, *Fantasie C-dur*, Leipzig 1879, t. 230–237, s. 21

Trochej

Trochej stanowi odwrotność jambu – jest to również stopa dwuelementowa, ale o układzie: część akcentowana i nieakcentowana (– –). Dla niej typowym ułożeniem jest rozpoczęcie na mocną (pełną) miarę taktu, tak aby silna część w układzie stopowym pokrywała się z mocną miarą w układzie metrycznym, jak np. w pierwszych taktach *Sonaty A-dur* op. 101 Ludwiga van Beethovena (przykład 4).



Przykład 4. L.v. Beethoven, *Sonata A-dur*, op. 101, cz. I *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*, t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Klaviersonaten*, Wien 1918–21, s. 495

Dla trocheja charakterystyczne są rytmy punktowane rozpoczynane od pełnej miary, jak np. na początku *Partity D-dur* Johanna Sebastiana Bacha (przykład 5).

1. Overture



Przykład 5. J.S. Bach, *Partita D-dur*, BWV 828, cz. I *Overture*, t. 1–5. Reprodukacja za: tegoż, *Sechs Partiten*, Kassel 1976, s. 50

Jako stopa trocheiczna może być również rozumiane łukowanie nut po dwie, wzięte pierwotnie z techniki smyczkowej, jak w temacie *Fugi h-moll* z I tomu *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha (przykład 6).

Largo



Przykład 6. J.S. Bach, *Fuga h-moll*, BWV 869, t. 1–3. Reprodukacja za: tegoż, *Das Wohltemperierte Klavier I*, Kassel 1989, s. 118

Daktyl

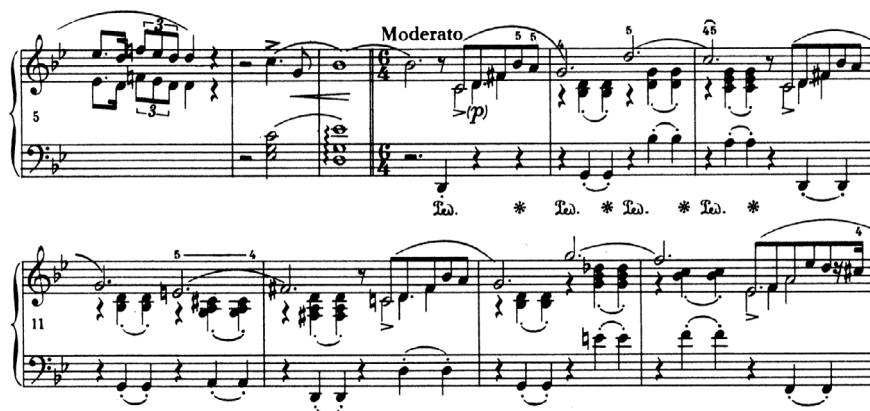
Daktyl jest pierwszą ze stóp trójelementowych – składa się z jednostki akcentowanej i dwóch nieakcentowanych (– ~ ~). Znow najbardziej typowe ułożenie jej względem głównego układu metrycznego prezentują autorzy *The New Oxford Companion to Music* – silna część stopy pokrywa się z główną miarą

w takcie. Takie typowe ułożenie znów możemy odnaleźć w twórczości Johanna Brahmsa – w jego *Rapsodii Es-dur* z *Klavierstücke* op. 119 (przykład 7).



Przykład 7. J. Brahms, *Rapsodia Es-dur*, op. 119 nr 4, t. 1–5. Reprodukacja za: tegoż, *Vier Klavierstücke*, op. 119, Wien 1933

Stopa daktyliczna jest również często wykorzystywana w różnych swych postaciach w metrach trójdzielnych, gdzie pierwsza z trzech miar stanowi oparcie, a dwie kolejne są odpuszczeniem, jak np. w pierwszym temacie *Ballady g-moll* Fryderyka Chopina (przykład 8).



Przykład 8. F. Chopin, *Ballada g-moll*, op. 23, t. 5–14. Reprodukacja za: tegoż, *Ballady*, Kraków 2015.

Daktyl ma również duży potencjał taneczny – naturalność oparcia na pierwszej miarę w metrum trójdzielnym jest charakterystyczna dla wielu europejskich tańców. Można tu przytoczyć chociażby *Gigue*, umieszczony przez Bacha jako siódma z *Wariacji Goldbergowskich* (przykład 9).



Przykład 9. J.S. Bach, *Wariacje Goldbergowskie*, BWV 988, *Variatio VII Al tempo di Giga*, t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Goldberg-Variationen. Vierter Teil der Clavier-Übung*, BWV 988, wyd. Ch. Wolff, Bärenreiter, Kassel–Praha 2014, s. 9

Amfibrach

Amfibrach to stopa składająca się z trzech jednostek – słabej, mocnej i słabej (~ - -). W przytaczanym przez *The New Oxford Companion to Music* ułożeniu amfibrach jest utożsamiany z synkopą, tak jak chociażby w trzeciej części *Sonaty f-moll* op. 57 Beethovena (przykład 10).



Przykład 10. L.v. Beethoven, *Sonata f-moll*, op. 57, cz. III *Allegro ma non troppo*, t. 143–154. Reprodukacja za: tegoż, *Klaviersonaten*, dz. cyt., s. 438

Problem w tym, że takie ułożenie stopy automatycznie generuje konflikt z głównym metrum przez przesunięcie akcentu (co jest w naturze synkopy). Dlatego wydaje się o wiele naturalniejszym potraktowanie pierwszej jednostki w stopie jako przedtaktowej do głównej wartości, jak np. w temacie fugi z początkowej *Toccaty z Partity e-moll* Johanna Sebastiana Bacha (przykład 11).

The image shows three systems of musical notation for a fugue theme. The first system starts at measure 24 and ends at measure 26. The second system starts at measure 27 and ends at measure 29. The third system starts at measure 30 and ends at measure 31. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is primarily in the right hand, with a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Przykład 11. Temat fugi (od t. 27 z przedtaktem) oparty na amfibrachu. J.S. Bach, *Partita e-moll*, BWV 830, cz. I *Toccata*, t. 24–31 w: tegoż, *Sechs Partiten*, dz. cyt., s. 91–92.

Podobne ułożenie tej stopy (wprawdzie z silną częścią stopy przypadającą nie na główną, ale na pełną miarę taktu) można znaleźć u Claude'a Debussy'ego w jego *Etiudzie oktawowej* (przykład 12).

The image shows two systems of musical notation for Debussy's 'Étude V. Pour les octaves'. The first system starts at measure 11 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 16. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is primarily in the right hand, with a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings include *mf*, *ff*, *p*, and *cresc. molto*.

Przykład 12. Tok amfibrachiczny w górnym planie (t. 11–19). C. Debussy, *Étude V. Pour les octaves*, L. 136 nr 5, t. 10–19. Reprodukacja za: tegoż, *Études*, Paris 1916, s. 18.

Anapest

To również stopa składająca się z trzech jednostek – dwóch słabych i jednej mocnej (˘ ˘ –). Po raz kolejny – klasyczne jej rozumienie dostosowuje tę stopę do wymogów akcentowych głównej organizacji metrycznej w takcie – dwie słabe jednostki są rozumiane jako „podwójny przedtakt” do jednostki silnej przypadającej na mocną część taktu. Taką realizację toku anapestycznego znów odnajdujemy w twórczości Johanna Brahmsa (przykład 13).



Przykład 13. J. Brahms, *Intermezzo cis-moll*, op. 117 nr 3, t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Drei Intermezzi*, op. 117, Leipzig [1910].

Mniej oczywistym ułożeniem tej stopy jest rozpoczęcie jej od głównej miary w takcie. Wówczas (podobnie jak w toku jambicznym czy amfibrachicznym) następuje konflikt z główną organizacją metryczną i przesunięcie akcentu na słabą część taktu, jak w poniższym przykładzie (przykład 14) z twórczości Fryderyka Chopina.



Przykład 14. F. Chopin, *Mazurek H-dur*, op. 41 nr 3 [sic!], t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Mazurki*, Kraków 1978

Inne stopy

Wśród wymienianych przez naukowców głównych stóp metrycznych widnieją również spondej – złożony z dwóch silnych jednostek (– –), trybrach – złożony z trzech słabych jednostek (˘ ˘ ˘), molos (trymakr) – złożony

z trzech mocnych jednostek (– – –)³⁴. Nie funkcjonują one jednak w kontekście muzycznym jako autonomiczne jednostki, ponieważ nie realizują podstawowej zasady grupowania dźwięków wokół jednego akcentu. Nie oznacza to bynajmniej, że nie znajdziemy w literaturze fortepianowej (czy tym bardziej w całej literaturze muzycznej) utworów, w których występują fragmenty złożone z jednoznacznie równoważnych dźwięków – wręcz przeciwnie, nie ma jednak podstaw, aby wówczas odwoływać się do układów stopowych.

Stopy takie jak spondej czy molos dają się odnaleźć w literaturze, jednak jako ekwiwalent innych stóp, np. w przytaczanym *Romansie* Johanna Brahmsa (przykład 2) regularnie pojawiający się układ dwóch jambów lub dwóch trochejów w taktach 1–3 oraz 5–7 zostaje w taktach 4 i 8 zamieniony na molos. Natomiast *Intermezzo C-dur* z op. 119 (przykład 15) opiera się pod względem rytmicznym na wymienności trocheja i trybrachu.

Przykład 15. Głos środkowy zorganizowany rytmicznie na zasadzie wymienności trocheja i trybrachu. J. Brahms, *Intermezzo C-dur*, op. 119 nr 3, t. 1–12. Reprodukacja za: tegoż, *Vier Klavierstücke*, dz. cyt., s. 9

34 A także wiele innych stóp, których przytaczanie tu mija się z celem pracy; więcej o starogreckich stopach metrycznych zob. J. Danielewicz, dz. cyt.

Ciekawym przykładem natomiast na ekwiwalencję daktyla i spondeja jest *Walc As-dur* op. 42 Fryderyka Chopina (przykład 16), gdzie w pierwszej frazie dolny akompaniujący plan jest oparty o typowy dla walca ruch daktyliczny, natomiast melodia jest prowadzona nieregularnym dla tańca ruchem spondeicznym.

Przykład 16. F. Chopin, *Walc As-dur*, op. 42, t. 9–18. Reprodukacja za: tegoż, *Walce*, Kraków 2017

Jeszcze ciekawiej potraktował ekwiwalencję stóp Bach w części *Tempo di Minuetta* w swojej *Particie G-dur* (przykład 17), gdzie od początku przeważającą stopą jest spondej i tylko w zakończeniach fraz pojawia się naturalny dla trójdzielnego metrum menueta trochej. Jest to rodzaj „pułapki percepcyjnej” zastawionej na słuchacza, mającym z początku wrażenie, że część jest grana w metrum dwudzielnym. Wyjaśnia to również, dlaczego część nie została przez kompozytora nazwana *Menuet* (jak w przypadku występującej w tym miejscu w pozostałych partitach części) – stylizacja jest tu poczyniona tak daleko, że dworski taniec staje się jedynie abstrakcyjną konwencją, a utwór jest igraszką, nie odwołującą się właściwie do tańca poza tytułem i umiejscowieniem w cyklu (tuż po *Sarabandzie*, przed *Passepied* – szybszą wersją menueta).

Przykład 17. J.S. Bach, *Partita G-dur*, BWV 829, cz. V *Tempo di Minuetta*, t. 1–15. Reprodukacja za: tegoż, *Sechs Partiten*, dz. cyt., s. 82

Niejednoznaczność toku

Nawiążmy jeszcze do wspomnianej przeze mnie powyżej problematyki określenia granic stopy. Prześledźmy obszerniejszy fragment początku *Ballady F-dur* Fryderyka Chopina (przykład 18).



Przykład 18. F. Chopin, *Ballada F-dur*, op. 38, t. 1–24. Reprodukacja za: tegoż, *Ballady*, dz. cyt., s. 21.

Wyraźnie mamy tu do czynienia z ostinatem rytmicznym, które może być interpretowane jako układ stopowy. Rodzi się pytanie, jaka stopa rytmiczna została użyta w tym fragmencie – jamb czy trochej. W świetle powyższych charakterystyk, skoro cały przebieg rozpoczyna się słabą częścią w przedtackie, byłoby to klasyczne użycie stopy jambicznej. Jednak w poetyce istnieje zjawisko zwane anakruzą (notabene zaczerpnięte z terminologii muzycznej, oznaczające „przedtakt”), czyli eliminacji z rachunku stopowego pierwszej lub dwóch pierwszych nieakcentowanych sylab. Wobec tego równie dobrze można by uznać początkowy tok w *Balladzie F-dur* za trocheiczny z anakruzą na początku. Sprawę komplikuje dodatkowo łukowanie – pierwsza fraza (t. 1) rozpoczyna się od ósemki – jednostki słabej, ale już druga (t. 10) od mocnej ćwierćnuty, trzecia (t. 18) od mocnej, ale już czwarta (t. 20) – od słabej.

Dodatkowo zauważmy, że dzięki prawu anakruzy można w ogóle zredukować różnorodność stóp jedynie do trocheja i daktyla, a i te – wtłoczyć w jednoznaczność podziału zgodnego z oznaczeniem metrycznym. Podobne wątpliwości mieli wersolodzy, prowadząc w latach pięćdziesiątych ożywioną naukową dyskusję na łamach „Pamiętnika Literackiego” na temat sensowności używania stóp metrycznych jako jednostek dość abstrakcyjnych, nie przystających do semantycznej warstwy wiersza i jego naturalnego podziału na zestroje akcentowe³⁵. Nie będę tu streszczać całej dyskusji, przedstawię jedynie kilka wniosków, użytecznych na omawianym przeze mnie muzycznym gruncie.

Niejednoznaczność interpretacji toku stopowego nie jest przeciwwskazaniem dla stosowania go – skoro nikt nie zaprzecza, że utwór muzyczny ma charakter wieloznaczny, dlaczego by domagać się jednoznaczności toku metrycznego (zwłaszcza gdy wyraźnie zauważamy, że jakiś tok w nim występuje). Zamiana toku jambicznego na trocheiczny jest wciąż obracaniem się w granicach dwóch układów stóp metrycznych, a nie przekreślaniem istnienia jakiegokolwiek toku

35 Całą dyskusję bardzo ciekawie referuje i podsumowuje Adam Kulawik, zob. A. Kulawik, *Wiersze akcentowe w: tegoż, Wprowadzenie do teorii wiersza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 166–204.

(zob. przykład 19 – możliwe są interpretacje początkowego fragmentu etiudy Debussy'ego jako przebiegu amfibrachicznego lub daktylicznego).

Décidé, rythmé, sans lourdeur

Przykład 19. Takty 1–2 oraz 5–6 – tok amfibrachiczny (od przedtaktu) lub daktyliczny (od początku taktu). C. Debussy, *Étude XII. Pour les accords*, t. 1–12. Reprodukacja za: tegoż, *Études*, dz. cyt., s. 53

Schemat nie jest nigdy skończonym utworem lub skończoną interpretacją (chyba że mówimy o bardzo schematycznej sztuce). Stopa metryczna jest jedynie narzędziem porządkującym w pewien sposób przebieg utworu – wskazującym na grupowanie materiału w kilkudziesiękowe jednostki wokół jednego silnego. Używanie stopy jako pojęcia powinno być jednak zawsze uzasadnione funkcjonalnie. Funkcjonalność ta jest widoczna zwłaszcza w tych utworach, gdzie podział metryczny nie pokrywa się z organizacją stopową, ale i tam, gdzie te dwa sposoby organizacji współgrają ze sobą, mówienie o niej jest uzasadnione – wynika z niej bowiem regularność, logiczność przebiegu, łatwiej dostrzegalne są zależności i różnice w poszczególnych fragmentach, a nade wszystko – nadrzędne zasady organizacji.

Stosunek układu stopowego do układu metrycznego

Jak można było zauważyć w powyższej charakterystyce – dotychczasowe klasyczne ujęcia w większości sprowadzały układy stopowe do rozumienia ich jako ekwiwalentnych z przebiegami metrycznymi (umieszczanie nieakcentowanych jednostek stopy w przedtackie, w większości – pokrywanie się silnych jednostek

w stopie z mocnymi częściami taktu, umieszczanie stopy tylko w dopasowanym do niej metrum – dwujednostkowej w metrum trójdzielnym, trzyjednostkowej w dwudzielnym itd.). Takie rozumienie układów jest uzasadnione – ukazuje regularność przebiegu, daje możliwość wskazania zasady metrycznej kształtującej dzieło, jednak wydaje się nie wykorzystywać to całego potencjału, jaki daje analiza utworu pod względem wykorzystania stóp metrycznych. Można bowiem wskazać wiele przykładów muzycznych, gdzie wyraźnie tok metryczny oparty na układzie stopowym różni się z głównym podziałem metrycznym wskazywanym przez kompozytora w oznaczeniu, tak jak w powyższym przykładzie *Etiudy akordowej* Claude’a Debussy’ego (przykład 19), gdzie w taktach 3–4 oraz 7–12 zagęszczony przebieg trocheiczny skutkuje wystąpieniem hemioli i lokalną pozorną zmianą metrum na dwudzielne. Zwróćmy uwagę na kilka innych przykładów z literatury.

Cechą charakterystyczną mazurków jako form muzycznych czerpiących z tańców typu mazurkowego jest zmienność akcentów, co często skutkuje występowaniem akcentu na słabą (drugą lub trzecią) miarę w takcie trójdzielnym. Może taki przebieg być interpretowany jako oparty o tok amfibrachiczny, anapestyczny lub łączony, jak u Karola Szymanowskiego w jego *Mazurku* op. 50 nr 11 (przykład 20). Wprawdzie ułożenie stóp pokrywa się tu z granicami taktu, ale ich charakter wymusza rozbieżność między silną częścią stopy i mocną częścią taktu.



Przykład 20. Dolny plan – tok łączony anapestyczno-amfibrachiczny. K. Szymanowski, *Mazurek*, op. 50 nr 11, t. 1–6. Reprodukacja za: tegoż, *Dwadzieścia Mazurków*, op. 50, Kraków 1982, s. 31

W twórczości Fryderyka Chopina znajdziemy kilka ciekawych przykładów na ścieranie się ze sobą układów stopowych i podziału metrycznego. Początek jego *Walca Es-dur* op. 18 (przykład 21) jest oparty o układ daktyliczny – w pierwszych dwóch taktach jest on zgodny z podziałem metrycznym, ale w dwóch kolejnych ulega zagęszczeniu (przez skrócenie pierwszej miary o połowę), przez co (podobnie jak u Debussy’ego w przykładzie 19) występuje zjawisko hemioli.



Przykład 21. F. Chopin, *Grande Valse Brillante Es-dur*, op. 18, t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Walce*, dz. cyt., s. 7

Drugi temat *Ballady As-dur* (przykład 22) jest oparty o tok trocheiczny, lecz rozpoczynany od słabych części taktu w metrum ($\frac{6}{8}$) (wskazuje na to łukowanie, dynamika, układ meliczny, *ostinato* w akompaniamencie). Przez to znów silna część stopy rozmija się z mocną częścią taktu. Warto zauważyć, że kompozytor bardzo świadomie konstruuje temat, którego najważniejszym elementem jest konflikt między układem metrycznym a stopowym. Dzięki temu w kulminacji utworu, w której pojawia się ten temat, napięcie jest nabudowane nie tylko zwiększeniem dynamiki, nasyceniem harmoniki, rozszerzeniem faktury, lecz także przesunięciem stopy w ten sposób, że rozpoczyna się ona częścią akcentowaną na mocnej części taktu.

Przykład 22. Porównanie drugiego tematu *Ballady* – pierwsze pojawienie się toku trocheicznego od słabej części taktu (od t. 52) i temat w kulminacji – tok trocheiczny od mocnej części taktu (od t. 173). F. Chopin, *Ballada As-dur*, op. 47, t. 48–59 i 173–178. Reprodukacja za: tegoż, *Ballady*, dz. cyt., s. 32 i 37

Natomiast *Etiuda As-dur* op. 10 nr 10 (przykład 23) jest prawdziwym studium wykorzystania jednego materiału melodyczno-harmonicznego, szeregowanego za pomocą różnych stóp: trocheja, daktyla, trybrachu, amfibrachu i amfimakru (– – –) oraz różnego ich położenia względem wieloznacznego metrum ($\frac{12}{8}$).

Vivace assai

Przykład 23. Różne organizacje stopowe materiału w *Etuidzie As-dur*: tok trocheiczny od słabej części taktu (t. 1–2), od mocnej części taktu (t. 9–11), tok amfibrachiczno-amfimakryczny (t. 3–5), tok daktyliczny (t. 6–8) oraz tok trybrachiczny (t. 29–30). F. Chopin, *Etuda As-dur*, op. 10 nr 10, t. 1–11 i 29–30. Reprodukacja za: tegoż, *Etudy*, Kraków 2015, s. 49 i 51

Wreszcie cały pierwszy temat czwartej *Sonaty fortepianowej c-moll* op. 29 Sergieja Prokofiewa jest oparty o tok daktyliczno-trocheiczny funkcjonujący całkowicie niezależnie od głównego wskazywanego przez kompozytora metrum ($\frac{3}{4}$) (przykład 24).



Przykład 24. Przykład grupowania zgodnie z tokiem daktyliczno-trocheicznym (według łukowania zapisanego przez kompozytora) niezależnie od podziału metrycznego wskazywanego oznaczeniem. S. Prokofiew, *IV Sonata fortepianowa* op. 29, t. 1–12. Reprodukacja za: tegoż, *Сонаты для фортепиано*, Moskwa 1964, s. 69

Jak widać w powyższych przykładach – zależności między organizacją utworu według podziału na stopy rytmiczne i organizacji zgodnej z oznaczeniem metrycznym są bardzo różnicowane – od układów w pełni zgodnych, wręcz tożsamyh ze sobą, do takich, gdzie dwa porządki zupełnie się ze sobą rozmiągają.

Zakończenie

Jak można zatem rozumieć stopy metryczne? Mogą one być jednostkami, które pomagają w systematyzowaniu przebiegu utworu i zrozumieniu zasady, jaka go organizuje. Użycie stóp metrycznych do interpretacji muzyki nie jest współcześnie metodą popularną, stąd pojawiające się niejednokrotnie niejasności – czy dany przebieg należy rozumieć w ten czy w inny sposób, która nuta w nim jest najważniejsza etc. Jednak wszystkie zabiegi analityczne powinny być w ostateczności podporządkowane najważniejszemu celowi – lepszemu zrozumieniu muzyki. I nie chodzi tu o zrozumienie jakiejś programowej treści, którą miałyby ona nieść, ale rozpoznanie zasad, które nią kierują. Chociaż należy wspomnieć, że stopy metryczne mogą również pomagać w tym pierwszym. Spójrzmy na jeszcze jeden przykład muzyczny – *Quodlibet*, czyli ostatnią wariację z *Wariacji Goldbergowskich* (przykład 25).





Przykład 25. J.S. Bach, *Goldberg-Variationen*, BWV 988, *Variatio XXX Quodlibet*, dz. cyt., t. 1–6, s. 46

Skupmy się na pierwszych taktach. Widzimy tam opadającą linię basową zaczerpniętą z początkowej *Arii*, będącej podstawą wszystkich *Wariacji* oraz pojawiające się dwie melodie: rozpoczynającą się w przedtaktie – ruchliwą, jednotaktową, pojawiającą się w tenorze a później w sopranie, oraz dwutaktową, rozpoczynającą się ćwierćnutami melodię zaprezentowaną początkowo w alcie, później w sopranie. Jeślibyśmy chcieli pokusić się o zauważenie tu jakichś stóp metrycznych, to zapewne powiedzielibyśmy, że – zgodnie z zastosowanym przez Bacha układem metrycznym – pierwsza melodia jest oparta na jambie, przy czym ostatni jest rozdrobniony do anapestu, druga – na trocheju. Byłoby to słuszne stwierdzenie, jednak nie wystarczające. Bach w tych dwóch melodiach zacytował krążące wówczas popularne piosenki (to jest bowiem istotą zabawy zwanej quodlibetem – śpiewanie naraz różnych znanych melodii) – zob. przykład 26³⁶.



Przykład 26. Znane melodie występujące w incipitach XXX wariacji. Źródło: P. Williams, dz. cyt., s. 90

36 P. Williams, *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 90–91.

Jeśli znamy polskie tłumaczenia tekstów, możemy odkryć żart, jaki zawarł Bach w tej wariacji.

Ich bin so lang nicht bei dir gewest
Kraut und Rüben haben mich vertrieben

Tak długo byłem daleko od ciebie
Kapusta i buraki mnie wypędziły³⁷

Zatem jeśli wykonawca nie wydobylby jednej z tych melodii, lub w drugiej melodii zaakcentowałby szóstą nutę (np. żeby zaznaczyć opadający przebieg), powiedzielibyśmy, że nie zrozumiał dzieła, gdzie w melodiach najważniejsze jest oddanie ich pierwotnych słownych akcentów. Natomiast jeśli w pierwszej melodii uznałby za najważniejszą nutę dziewiątą, to stwierdzilibyśmy – nawiązując do wykładów Johna A. Slobody³⁸ – że nie zna on elementarnych zasad muzyki.

Widzimy zatem, że dobre zastosowanie stóp metrycznych może być też gwarancją właściwej komunikacji między wykonawcą a odbiorcą dzieła. Oczywiście jest to jedna z wielu możliwych funkcji. Niektóre z innych starałem się zaprezentować w tym artykule. Oczywiście – nie są wymienione tu wszystkie, nie są też wskazane wszystkie możliwe układy czy rodzaje użycia stóp. Nie było jednak to moją ambicją. W tym szkicu starałem się jedynie wskazać jedną ze ścieżek analitycznych, która może zostać rozwinięta w dalszych badaniach.

37 Tamże, s. 90 [tłum.własne].

38 W swoim wykładzie naukowiec w podobny sposób na „rozumienie” zasad muzyki przytacza przykład z *XL Symfonii* Mozarta, zob. J.A. Sloboda, *Emotion and meaning in musical communication – psychological perspectives*, w: tegoż, *Cognition, Emotion, and Performance: Three Lectures on the Psychology of Music*, Fryderyk Chopin Academy of Music. Warszawa 1999, s. 40–41.

Bibliografia

LITERATURA PODMIOTU

- Bach Johann Sebastian, *Goldberg-Variationen. Vierter Teil der Clavier-Übung*, BWV 988, wyd. Ch. Wolff, Bärenreiter, Kassel–Praha 2014.
- Bach Johann Sebastian, *Sechs Partiten. Erster Teil der Klavierübung*, BWV 825–830, wyd. R.D. Jones, Bärenreiter, Kassel–London 1976.
- Bach Johann Sebastian, *Das Wohltemperierte Klavier I*, BWV 846–869, wyd. A. Dürr, Bärenreiter, Kassel–New York, 1989.
- Beethoven Ludwig van, *Klaviersonaten*, wyd. H. Schenker, Universal Edition, Wien 1918–21.
- Brahms Johannes, *Drei Intermezzi* op. 117, wyd. E. v. Sauer, Edition Peters, Leipzig [1910].
- Brahms Johannes, *Sechs Klavierstücke* op. 118, wyd. E. v. Sauer, Edition Peters, Leipzig [1910].
- Brahms Johannes, *Vier Klavierstücke* op. 119, wyd. E. Steuermann, Universal Edition, Wien–Leipzig 1933.
- Chopin Fryderyk, *Ballady*, red. I.J. Paderewski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Chopin Fryderyk, *Etiudy*, red. I.J. Paderewski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Chopin Fryderyk, *Mazurki*, red. I.J. Paderewski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.
- Chopin Fryderyk, *Walce*, red. I.J. Paderewski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017.
- Debussy Claude, *Études*, L. 136, Durand & Cie., Paris 1916.
- Prokofiew Siergiej, *Sonaty fortepianowe*, red. L. Tadevosovich Atovmian, Музгиз, Moskwa 1964.
- Schumann Robert, *Fantazja C-dur* op. 17, red. C. Schumann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1879.
- Szymanowski Karol, *Dwadzieścia Mazurków* op. 50, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982.

METODOLOGIA I ESTETYKA

- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.
- Danielewicz J., *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1994.
- Demska-Trębacz M., *Czas, przestrzeń, rytm. Wykłady lubelskie*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2005.

- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Grajter M., *Relacje słowno-muzyczne w twórczości Ludwiga van Beethovena*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2015.
- Jankélévitch V., *Ravel*, przeł. M. Zagórska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 1997.
- Kulawik A., *Wprowadzenie do teorii wiersza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Language and Music as Cognitive Systems*, red. P. Rebuschat i in., Oxford University Press, Oxford 2012.
- Lerdahl F., Jackendoff R., *A Generative Theory of Tonal Music*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge–Massachusetts, 1983.
- Mann T., *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Laverkühn erzählt von einem Freunde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990.
- Mann T., *Doktor Faustus. Żywoć niemieckiego kompozytora Adriana Laverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kulecka, W. Wirpsza, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1962.
- Meter*, hasło w: *Harvard Dictionary of Music*, red. W. Apel, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts 1969.
- Metre*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 12, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 1980.
- Metre*, hasło w: *The New Oxford Companion to Music*, t. 2, red. D. Arnold, Oxford University Press, Oxford–New York 1994.
- Mirka D., *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Mond-Kozłowska W., *O istocie rytmu. Na pograniczu tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2011.
- Nichols R., *Ravel*, Yale University Press, New Haven–London 2012.
- Patela Aniruddh D., Peretz I., *Is Music Autonomous from Language? A Neuropsychological Appraisal*, w: *Perception and Cognition of Music*, red. J. Sloboda, I. Deliège, Psychology Press, Hove 1997.
- Pszczółowska L., *Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4.
- Sądejowa H., *Zarys metryki greckiej w: Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
- Sloboda J.A., *Emotion and meaning in musical communication – psychological perspectives*, w: tegoż, *Cognition, Emotion, and Performance: Three*

Lectures on the Psychology of Music, Fryderyk Chopin Academy of Music, Warszawa 1999.

Szychowski P., *Triada jedyna i niepowtarzalna. Sonaty fortepianowe E-dur op. 109, As-dur op. 110 i c-moll op. 111 Ludwiga van Beethovena*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 2015.

Wagner A., *Rytm w mowie i języku w ujęciu wielowymiarowym*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2017.

Wiersz. *Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woróńczak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

Williams P., *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Abstract

Metric Feet as Units Shaping the Course of a Piano Piece

In this paper, I make an attempt to present the analytical possibilities offered by using metric feet as units that shape the course of a (piano) piece. This approach results from cognitive studies that clearly show that the perception of auditory events is based on grouping them into larger units on the basic strong–weak axis. In this approach, the foot is a scheme of one strong sound and one or two weak sounds (in different combinations) that repeats regularly in the course of the work. In this article, I present the most common ways of distinguishing strong sounds: using duration, dynamics, and pitch (features derived analogously from language, distinguishing strong syllables from the speech stream) and characterising the most common feet.

Keywords

cognitivism, music, metric feet, perception of music