

## Małe „formy” W obronie preludium

Chopin był mistrzem małych form. Niewiele jest twierdzeń, które silniej determinowałyby współczesne postrzeganie Chopina. Stanowi ono podstawę nie tylko niezliczonych dowodów jego wysokiego statusu w naszej kulturze (i wykonania, i analizy krytyczne uważać można za potwierdzenia wybitnego talentu Chopina jako miniaturzysty), lecz także zarzutów, jakie mu się niekiedy stawia (niektórzy autorzy utrzymują, że nie potrafił komponować dużych form).

Jednak choć przekonanie to jest tak rozpowszechnione, że zyskuje pozór ponadczasowej prawdy, pojęcie leżące u jego podstaw – „forma” – w ciągu ostatnich 150 lat radykalnie zmieniło swój sens. Gdy więc bezrefleksyjnie omawiamy formę w muzyce Chopina tak, jakby termin ten był oczywisty, co najmniej częściowo przeinaczamy jego znaczenie w kulturze czasów kompozytora. Wszyscy – pianiści, melomani, a także muzykolodzy – musimy zdawać sobie sprawę z tego rozdzwiku pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Zanim więc przystąpimy do badania aspektów formy w miniaturach Chopina, musimy przyjrzeć się sposobom, w jaki dwa pojęcia: „forma” i (w mniejszym stopniu) „mały”, były odczytywane w pierwszej połowie XIX wieku. W drugiej części niniejszego rozdziału, który poświęcę najmniejszym formom uprawianym przez Chopina – preludiom – mam nadzieję wykazać, że badania takie mogą mieć bardzo praktyczne zastosowanie.

Co zatem rozumiano przez pojęcie „formy muzycznej” w czasach Chopina i dlaczego termin ten był problematyczny? Choć bywa niekiedy inaczej interpretowana (o tych definicjach za chwilę), forma w znaczeniu dzisiejszym odnosi się najczęściej do struktury, morfologii bądź też układu dzieła muzycznego („forma sonatowa” albo „forma dwudzielna” to dwa często stosowane przykłady takiego rozumienia). Forma ponadto jest zwykle przedmiotem zainteresowania kompozytorów, wykonawców i w równym stopniu słuchaczy (jej badanie stało się, według jednego z autoritetów, „podstawowym narzędziem analizy muzycznej”<sup>281</sup>). Taka definicja jednak

<sup>281</sup> Cytat pochodzi z interesującego artykułu Arnolda Whittalla *Form*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. VI, Londyn 1980, s. 709.

i takie widzenie funkcji jedynie po części uwzględniają potencjalne sensy pojęcia, które w latach 30. i 40. XIX wieku charakteryzowały liczne niuanse znaczeniowe. Dwa inne jeszcze poglądy na „formę” przeważały za życia Chopina – jeden wywiedziony z estetyki i, ogólnie biorąc, obejmujący wszystkie środki konstrukcyjne, którymi można było w muzyce wyrazić piękno, drugi zaś funkcjonujący jako synonim gatunku lub rodzaju. Trzy wskazane powyżej znaczenia omówię osobno, zaczynając od najbardziej ogólnego.

## Forma estetyczna

Spuścizną estetycznych debat na temat formy podejmowanych pod koniec XVIII i na początku XIX wieku była obfitość definicji tego pojęcia. Choć ogólne punkty toczonych sporów – idee porządku, proporcji, spójności, wzoru, jedności, sięgające co najmniej czasów pitagorejczyków i Platona – pozostały mniej więcej te same, to kolejni autorzy skłaniali się ku nieco innym sposobom wyjaśniania formy. Większość z nich nie odnosiła się jednak bezpośrednio do platońskiej czy arystotelesowskiej idei pojęcia, lecz raczej do interpretacji XVIII-wiecznych filozofów (wśród nich Baumgartena, Shaftesbury’ego i Hutchesona), założycieli estetyki jako subdyscypliny filozofii, dla których forma była środkiem wyrażania piękna w sztuce.

Na czym polega tego rodzaju forma? Proszę przyjrzeć się następującym, reprezentatywnym cytatom z dzieł filozofów, teoretyków i krytyków:

„[Piękno] powinno właściwie dotyczyć tylko formy. [...] Wszelka forma przedmiotów zmysłów (zarówno zmysłów zewnętrznych, jak i – pośrednio – zmysłu wewnętrznego) jest albo kształtem, albo grą; w drugim wypadku jest ona albo grą kształtów (w przestrzeni: mimika i taniec), albo samą tylko grą czuć (w czasie), powab barw lub przyjemnych tonów instrumentu może się do tego dołączyć, ale właściwym przedmiotem czystego sądu smaku jest w pierwszym wypadku rysunek, a w drugim kompozycja”

(Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, 1790<sup>282</sup>)

„[...] Wnoszeniem tego, co nieskończone, w to, co skończone, jest również forma muzyki, a ponieważ formy sztuki są w ogóle formami rzeczy samych w sobie, to formy muzyki są w sposób konieczny formami rzeczy samych w sobie, czyli formami idei rozważanymi całkowicie w realnym aspekcie.

282 Cyt. za: I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, wstęp i tłum. Jerzy Gałęcki, Warszawa 1986, s. 95 i 99.

Ponieważ dowód tego ma charakter ogólny, to również do szczególnych form muzyki, do rytmu i harmonii odnosi się stwierdzenie, że wyrażają one formy rzeczy wiecznych, o ile ujmujemy je całkowicie od strony ich szczególności. Skoro następnie rzeczy wieczne, czyli idee, odsłaniają swą realną stronę w ciałach niebieskich, to formy muzyki jako formy realnie ujmowanych idei są również formami bytu i życia ciał niebieskich jako takich [...]”

(Friedrich Schelling, *Filozofia sztuki*, 1802–1803<sup>283</sup>)

„Lecz tym, co czaruje nas i zachwyca, jest sposób, w jaki kompozytor używa dźwięków, by stworzyć melodię i harmonię, powodując określoną reakcję: innymi słowy, jest to forma muzyki. [...] Żaden utwór muzyczny nie jest zbudowany luźno z odcinków, które w istocie znoszą się i neutralizują ogólne wrażenie. Wszystko winno posiadać jedność w różnorodności”

(Christian Friedrich Michaelis, „Allgemeine Musikalische Zeitung” IX [1806])

„Forma. W muzyce, tak jak w innych sztukach pięknych, często mówi się o formie dzieła sztuki, zaś pod pojęciem formy kompozycji muzycznej rozumie się sposób, w jaki przedstawiona zostaje duszy słuchacza.

Codziennie doświadczenie uczy w istocie, że poszczególne gatunki kompozycji muzycznych różnią się jedynie formą: symfonia ma inną formę niż koncert, aria inną niż pieśń. Nawet zatem jeśli estetycy twierdzą, że to, co nazywa się pięknem kompozycji muzycznej, zawarte jest w samej formie, musi również istnieć forma przypadkowa [*zufällig*], w której zawiera się piękno, i forma ta może zarówno być obecna, jak i brakująca, w przeciwnym bowiem razie np. każde rondo, o ile tylko miałoby swą zwyczajową formę, zawierałoby charakter piękna bez spełniania żadnych dalszych warunków.

Podobnie jeżeli omawia się formę wytworów artystycznych tak, że dyskusja na ten temat jest poświęcona obecności piękna, nie rozumie się przez to zewnętrznej [*äußerliche*] formy dzieła sztuki, poprzez którą odróżnia się od siebie gatunki, lecz wręcz przeciwnie, szczególny sposób, w jaki różnorodność skupiona jest w jedność, albo też szczególny sposób, w jaki kompozytor wpisał do dzieła sztuki chwile przyjemności, zawarte w jego ideale”

(Heinrich Christoph Koch, *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, 1807)

„Istotą [muzyki] jest ciągła gra i nic poza tym. Nie zawiera ona żadnej treści, którą ludzie usiłują z niej wywnioskować lub jej nadać. Zawiera ona po prostu formy, uporządkowane kombinacje dźwięków i sekwencji dźwięków”

(Hans-Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, 1826)

283 Cyt. za: F. Schelling, *Filozofia sztuki*, wstęp i tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 183.

„Idea piękna [...] wyrażona jest albo całkowicie, albo w każdym razie w znacznym stopniu w formie i wywołuje ona przyjemność w najwyższym stopniu bezinteresowną. [...] Forma jest tedy nie tylko kwestią kształtu danej rzeczy, tak jak nieprzerwana kontemplacja poszczególnych słów, nut czy idei nie może uczynić ich mniej lub bardziej pięknymi, mniej lub bardziej nieprzyjemnymi. Piękno formy zawsze wynika ze sposobów, w jaki różnorodność wprzęgnięta jest w jedność według reguł smaku”.

(Gustav Schilling, *Piękno i to, co piękne*, w: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1834–38, wyd. II 1840–1842)

„Beethoven opanował te bogate środki i wykorzystał je w zdumiewającym dążeniu do zerwania okowów tradycyjnych form, ustanowionych przez jego poprzedników. Czymże jest forma muzyczna, jeśli nie naturalnym ciałem, do którego przyjęcia zmuszone jest dzieło muzyczne, by się utrwalić jako żyjący organizm? Prawa natury stosują się w tym samym stopniu do tego, co słyszalne, jak i do tego, co widzialne. [...] Mendelssohn wykazywał ciągle zainteresowanie organiczną konstrukcją, czyli jak to się w skrócie nazywa – formą [...]”.

(August Kahlert, *Über den Begriff der klassischen und romantischen Musik*, „Allgemeine Musikalische Zeitung” L [1848])<sup>284</sup>

Wywodzenie z powyższych definicji ogólnego znaczenia formy pociągałoby za sobą ryzyko ignorowania rozbieżności, jakie istnieją pomiędzy zdecydowanie odmiennymi tradycjami filozoficznymi<sup>285</sup>. Mimo wszystko możliwe jest wskazanie trzech idei powracających na tyle często, że warto je odnotować. Przede wszystkim większość estetyków do swych definicji włączało pojęcia kształtu lub ukształtowania. Kant wyraził ten pogląd wprost (zarazem wprowadzając dodatkową ideę „gry kształtów”), natomiast Schilling uznał go pośrednio, gdy pisał, że forma nie powinna być ograniczona do ukształtowania lub morfologii („forma jest nie tylko kwestią kształtu danej rzeczy”).

Stwierdzenie Schillinga zwraca naszą uwagę na drugi istotny kierunek estetycznych dyskusji w owym czasie: cechy konstrukcyjne, które kształtują formę, zazwyczaj są definiowane dość swobodnie. Michaelis niezbyt jasno łączył formę z melodią i harmonią, natomiast Nägeli bardziej dwuznacznie stwierdzał, że formami są „uporządkowane kombinacje dźwięków i sekwencji dźwięków”. Nadto Michaelis,

284 Teksty źródłowe przytaczam za następującą antologią: Peter le Huray, James Day (red.), *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge 1981 (Kant – s. 219, Schelling – s. 280, Michaelis – s. 288, Nägeli – s. 398, Schilling – s. 464–466, Kahlert – s. 561 i 563). Cytat z Kocha czerpię z reprintsu (Hildesheim 1981) oryginalnego wydania lipskiego z 1807 roku, s. 156.

285 Władysław Tatarkiewicz wyodrębnia co najmniej pięć różnych znaczeń terminu „forma” w historii estetyki. Zob. W. Tatarkiewicz: *Forma: dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*, w: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006, s. 261–293. Wzorcowa analiza historii formy w pierwszej połowie XIX wieku – zob. Carl Dahlhaus, *Edward Hanslick i pojęcie formy muzycznej*, w: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 346–360.

Koch i Schilling wykorzystywali estetyczny stereotyp formy jako jedności w różnorodności (więcej o tej formule za chwilę). Koncepcja formy Kahlerta jako „naturalnego ciała, do którego przyjęcia zmuszone jest dzieło muzyczne, by się utrwalić jako żyjący organizm”, jako „organicznej konstrukcji”, leży gdzieś w połowie drogi pomiędzy rozumieniem formy jako kształtu („naturalnego ciała”) a formy jako szerszego bytu konstrukcyjnego, które tchnie życie w dzieło („żywy organizm”). Teorie Kahlerta zdradzają znamię myśli Hegla (por. stwierdzenie tego ostatniego w *Estetyce*, że „wewnętrzność jako taka stanowi formę, w której muzyka zdolna jest ująć swą treść”)<sup>286</sup>.

Trzecią ważną ideę wprowadza zaproponowane przez Kocha rozróżnienie pomiędzy formą jako schematycznym conceptem „przypadkowym” bądź „zewnątrznym” a formą jako przejawem treści piękna, reprezentowanym poprzez ugruntowanie różnorodności w jedności. Opozycja Kocha opiera się na poprzednich dwóch definicjach formy i poddaje je obie ocenie. Kompozytorzy i dyletanci rozróżniają gatunki zarówno poprzez pojęcie formy „przypadkowej”, jak i „brakującej”. Forma objawiona w „szczególnych” połączeniach różnorodności i jedności bądź w uczuciach kompozytora pomaga rozjaśnić „treść piękna”, co jest celem pozytywnym<sup>287</sup>. Dychotomia formy „zewnątrznej” i „wewnętrznej” powraca wprost lub pośrednio w wielu późniejszych sporach estetycznych. Gdy zatem Schelling uznaje rytm za jedną ze „szczegółowych form sztuki”, ma na myśli to, że „rytm” (rozumiany jako „periodyczny podział tego, co jednorodne”) wyraża w jakimś stopniu „wewnętrzną” treść dzieła (rytm jest „wnoszeniem jedności w wielość, czyli realną jednością”, jego „piękno nie łączy się z tworzywem”)<sup>288</sup>. Podobnie stwierdzenie Schillinga, cytowane powyżej w odmiennym kontekście, że „forma jest nie tylko

286 Cyt. za: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. Janusz Grabowski i Adam Landman, t. III, Warszawa 1967, s. 177.

287 „Kluczowym” [wesentlich] pojęciem dla Kocha było nie *Form*, lecz *Anlage*, czyli „układ”, „plan”, „ułożenie” – konstrukcja mentalna, w której wewnętrzny charakter i efekt całej kompozycji objawiają się kompozytorowi w chwili natchnienia. Na temat „ułożenia” Kocha zob. C. Dahlhaus, *Edward Hanslick i pojęcie formy muzycznej*, *op.cit.*, s. 351–352, oraz Nancy Kovaleff Baker, *The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” VIII (1977), s. 183–209.

288 Zob. F. Schelling, *Filozofia sztuki*, *op.cit.*, s. 172 i n.

Użycie terminu „forma” przez Schellinga wymaga komentarza. Z jego rozważań wynika niezbicie, że w odróżnieniu od innych cytowanych tu estetyków Schelling rozumiał formę w sensie platońskim jako „wieczny i absolutny archetyp”, czyste pojęcie zwykle oderwane do pewnego stopnia od samego dzieła sztuki („Filozofia, podobnie jak sztuka, nie zajmuje się samymi rzeczami, ale tylko ich formami, czyli wiecznymi istotnościami [Wesenheiten]” (*Filozofia sztuki*, *op.cit.*, s. 183)). Urok muzyki w rozumieniu Schellinga tkwi właśnie w sposobie, w jaki poprzez rytm i harmonię wyraża ona czystą formę w znaczeniu („w rytmie i harmonii muzyka unaocznia formę ruchu ciał niebieskich, czystą, uwolnioną od przedmiotu czy tworzywa formę jako taką”; *ibid.*, s. 184). Jak zauważają Le Huray i Day, twierdzenie to zapowiada słynne zdanie Schopenhauera, że „muzyka nie jest w żadnym wypadku [...] odbiciem idei, lecz jest odbiciem samej woli”; zob. Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. Jan Garewicz, t. I, Warszawa 1994, s. 398.

kwestią kształtu danej rzeczy”, opiera się na przeciwstawieniu pomiędzy tym, co „zewnątrzne”, a tym, co „wewnętrzne”.

Z wypowiedzi o charakterze praktycznym w epoce Chopina (takich jak podręczniki kompozycji i recenzje prasowe) nie wylania się precyzyjna filozoficzna definicja estetyki formy. Najczęściej autorzy stosujący owo pojęcie odnosili się ogólnikowo do całościowej organizacji kompozycji muzycznej oraz wzajemnych relacji jej części<sup>289</sup>. Odwołania te dowodzą, że przynajmniej stanowiska czołowych estetyków dotarły do szerokiej publiczności. Zarazem jednak bardzo nieprecyzyjne zastosowania pojęcia formy w znaczeniu estetycznym wskazują, że idea ta nie zajmowała w ogólnej świadomości szczególnie istotnego miejsca.

## Forma gatunkowa

O wiele bardziej znaczące w kręgach muzycznych było drugie rozpowszechnione znaczenie pojęcia formy, rozumianej mianowicie jako gatunek lub rodzaj muzyczny<sup>290</sup>. Przytoczony powyżej cytat z Kocha wprowadził nas już w ten uzus: gdy czytamy np. o XIX-wiecznych polskich formach tanecznych, rozumiemy w tym przypadku pojęcie formy jako oznaczające mazurki i polonezy. Jednakże obecnie zredukowaliśmy, a nawet odwróciliśmy charakterystyczne dla kultury muzycznej czasów Chopina postrzeganie związku pomiędzy formą jako gatunkiem a formą jako strukturą lub planem utworu. Rozumienie formy jako gatunku było bowiem, jeśli wziąć pod uwagę obydwa sposoby pojmowania, definicją o wiele bardziej rozpowszechnioną; w istocie dla większości kompozytorów, krytyków i słuchaczy forma strukturalna była ogólnie zaledwie jedną z cech konstruktywnych i afektywnych, które wchodziły w zakres kompozycji i postrzegania gatunków.

Gdy termin „forma” wchodził w skład dziennikarskiej krytyki muzycznej w czasach Chopina, zwykle oznaczał gatunek lub rodzaj kompozycji muzycznej. Takiego rozumienia dowodzą wyraźnie następujące cytaty:

289 Coś z tego szerokiego estetycznego rozumienia formy przetrwało do dziś – krytycy piszący o formie często określają ją jako coś wykraczającego poza strukturę czy morfologię. Najczęściej jednak to inne elementy dzieła – wysokości dźwięków, wartości rytmiczne itd. – zaprzęgane są do zrozumienia struktury czy morfologii, zamiast stanowić czynnik uniezależnienia formy od struktury, jak można ją było rozumieć w czasach Chopina.

290 Mój pogląd na związki pomiędzy formą i gatunkiem ukształtował się pod wpływem pracy Laurence’a Dreyfusa *Matters of Kind: Genre and Subgenre in Bach's Well-Tempered Clavier, Book I*, referatu wygłoszonego na dorocznym zjeździe Amerykańskiego Towarzystwa Muzykologicznego w 1986 roku. Dreyfus formułuje tezę, że forma przed połową XIX wieku nie była synonimem gatunku, lecz jego metaforą. Nie ukrywam, że moja interpretacja źródeł filozoficznych i muzycznych różni się od tej, jaką przedstawił Dreyfus, w moim odczuciu zbyt restrykcyjnie zrównujący formę w jej rozumieniu teoretycznym z kształtem.

„Prawdziwy polski mazurek, taki jaki nam odtwarza p. Chopin, nada się z równą korzyścią do wyrażenia posępnej melancholii, jak i wybuchowej radości, przystoi w równej mierze pieśni miłosnej, jak i wojennej, jego odrębny charakter wydaje się nam lepszy od wielu innych form muzycznych”.

(Recenzja *Mazurków* op. 17)<sup>291</sup>

„Forma sonaty broni swego autorytetu wśród niezliczonych drobnych form salonowych, dominujących zgodnie z trendami mody. Przebiegając w swych trzech lub czterech częściach całą gamę uczuć, oferuje sięgającym po nią kompozytorom sposobność do wykazania się bogatszą i rozleglejszą inwencją, ale też wymaga mistrzostwa w panowaniu nad dużą formą”.

([August Kahlert], Recenzja *Sonaty h-moll* op. 58)<sup>292</sup>

W tym przypadku, podobnie jak w ramach definicji estetycznej, ujmowanie formy jako gatunku pozwala objąć znacznie większe bogactwo doświadczenia muzycznego, niż pozwalało na to prostsze pojęcie formy schematycznej. Jak pamiętamy z rozdziału I, zagadnienie gatunku (gdy jest właściwie rozumiany jako wykraczający poza proste pojęcie klasyfikacyjne oparte na zbiorze cech wspólnych) odnosi się do koncepcji oraz percepcji i kompozytorów, i wykonawców, i słuchaczy<sup>293</sup>. U podstaw gatunku leżą społeczne konstrukty: kompozytor tworząc utwór, używa niektórych konwencji i gestów charakterystycznych dla gatunku, słuchacz zaś (lub wykonawca) interpretuje niektóre aspekty tego utworu w sposób uwarunkowany przez dany gatunek. Gatunek nie sytuuje się jedynie w polu działań kompozytora albo reakcji słuchacza; to raczej interakcja pomiędzy tymi dwoma obszarami tworzy ramy niezbędne dla komunikacji znaczenia muzycznego. Jak zauważa Laurence Dreyfus, interpretacja gatunku zależy w dużej mierze od ludzi, którzy go używają, co pomaga uzasadnić nacisk kładziony w XIX-wiecznych opisach gatunków na kwestie takie, jak afekt i wartości<sup>294</sup>. Natomiast sposób, w jaki gatunek był używany, wiele nam mówi o współczesnym stosunku do przeszłości i teraźniejszości: gatunek ucieleśnia tradycję i doświadczenie, a niekiedy też ich odrzucenie. Zatem odniesienia do formy identyfikowanej z gatunkiem często ujawniają ideologiczne funkcje, jakie dany typ muzyczny pełni w społeczeństwie.

291 „Gazette Musicale de Paris”, 29 czerwca 1834, s. 210, cyt. za: Irena Poniatowska (red.), *Antologia. Chopin w krytyce muzycznej*, tłum. Wojciech Bońkowski, Warszawa 2011, s. 369–370.

292 „Allgemeine Musikalische Zeitung”, 4 lutego 1846, szp. 74, cyt. za: *Antologia. Chopin w krytyce muzycznej*, op.cit., tłum. Jerzy Michniewicz, s. 300.

293 Zob. także: Jim Samson, *Chopin and Genre*, „Music Analysis” VIII (1989), s. 213–231.

294 Zob. L. Dreyfus, *Matters of Kind*, op.cit.

## Forma strukturalna

Rozpatrując znaczenia przypisywane formie strukturalnej lub morfologicznej w czasach Chopina, musimy dokonać rozróżnienia pomiędzy grupami osób, które używały tego pojęcia, gdyż pojęcie bliskie naszej dzisiejszej strukturalnej definicji formy (niekiedy zaś służące za jej podstawę, jak w przypadku sonaty lub koncertu) było często stosowane w XVIII i pierwszej części XIX wieku. We współczesnej literaturze przedmiotu jednak zbyt mało podkreśla się to, że takie rozumienie formy pojawiało się niemal wyłącznie w kontekstach omówień przeznaczonych głównie dla kompozytorów, tzn. w podręcznikach kompozycji<sup>295</sup>. Innymi słowy, na przestrzeni XVIII i w początkach XIX wieku forma strukturalna uważana była przede wszystkim za część technicznego arsenału, który miał do opanowania kompozytor, oprócz takich umiejętności, jak kontrapunkt czy harmonia. Analogicznie do wszystkich elementów techniki kompozytorskiej, w szczególności zaś do założeń retoryki, z których wypływało owo rozumienie formy, kompozytorzy stosowali ją dla osiągnięcia pewnej ekspresywnej reakcji u słuchacza; nie była ona w zasadzie odczytywana jako środek wyrazu sam w sobie. I podobnie do innych środków technicznych zatem słuchacze uważali formę za kwestię drugorzędą wobec aspektów takich jak gatunek i ekspresja.

Sprawa nie była jednak taka prosta. Możemy bowiem datować dokładnie na okres życia Chopina pierwsze próby przyjęcia nowoczesnej postawy, przynajmniej w formie strukturalnej kluczową rolę w muzycznym rozumieniu zarówno kompozytorów, jak i słuchaczy. „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung”, nowe, liberalne czasopismo muzyczne, w połowie i pod koniec lat 20. XIX wieku ogłosiło serię artykułów i recenzji, poruszających kwestię korzyści płynących dla słuchaczy z uchwycenia przez nich formy strukturalnej. (Wiele z tych tekstów napisał redaktor periodyku, A.B. Marx, który w późniejszym okresie stał się jednym z ojców doktryny form strukturalnych). W słynnej recenzji *Symfonii fantastycznej* Berlioz z 1835 roku Robert Schumann w samych superlatywach wypowiadał się o zrozumiałości i symetrii pierwszej części symfonii w porównaniu do „tradycyjnego modelu” allegro symfonicznego<sup>296</sup>.

295 Omówienie formy strukturalnej niekiedy zawarte było w traktatach instrumentalnych, zwykle jednak przy okazji porad na temat improwizacji, czyli sytuacji, w której wykonawca w zasadzie funkcjonował jako kompozytor. Kilka interesujących prac poświęcono ostatnio kontekstom XVIII- i XIX-wiecznych dyskusji o formie strukturalnej. Zob. Thomas S. Grey, *Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century*, dysertacja doktorska, University of California, Berkeley 1987; Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge (Mass.) 1991 (a także ważka recenzja tej książki autorstwa Petera A. Hoyta, „Journal of Music Theory” XXXVIII (1994); Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge (Mass.) 1993; oraz Ian Bent (red.), *Music Analysis in the Nineteenth Century. Volume One: Fugue, Form and Style*, Cambridge 1994, s. xi-xv (przedmowa I. Benta).

296 Cyt. za: Hector Berlioz, *Fantastic Symphony*, red. Edward T. Cone, Nowy Jork 1971, s. 220-248, zvl. s. 230-231.

W następującym cytacie, pochodzącym z opublikowanej w 1842 roku recenzji francuskiego krytyka Maurice’a Bourges’a, znajdujemy przykład tego rodzaju wczesnej analizy formalnej zastosowanej do *Nokturnów* op. 48 Chopina (cytuję jedynie fragment dotyczący *Nokturnu c-moll* nr 1):

„Oto w paru słowach przekrój [*coupe*] trzynastego »Nokturnu«: pierwsza część, w c-moll, charakteryzuje się dominującą melodią; druga, C-dur, zaczyna się pianissimo – należy ona do formy złożonej, bardzo słusznie nazwanej harmoniczno-melodyczną [*harmonie-mélodique*]; później kończy się powtórzeniem pierwszego tematu, któremu towarzyszą tym razem akordy wybijane [*accords battus*], nadające ogólnemu rytmowi nowy ogień.

[...] Mógłbym się obawiać wymówek ze strony Pani, że tak dokładnie analizuję przekrój tych utworów, gdybym nie wiedział, że Pani należy do osób interesujących się bardzo sensem konstrukcji. Jest to jedyny sposób, ażeby wykonaniu nadać konieczny charakter jednolitości. Bez tego jakżeby można uwydatnić różnicę między myślami głównymi a drugorzędnymi? Aby grą swoją stworzyć pewien obraz, aby mu nadać perspektywę, głębię, trzeba koniecznie opanować plan dzieła, nawet gdy chodzi o proste preludium, gdzie układ jest ukryty w pozornym nieładzie [...]”<sup>297</sup>.

Ostatni, racjonalistyczny akapit, a także ogólny ton recenzji Bourges’a sugeruje, że forma strukturalna – fr. *plan* lub *coupe* wedle nomenklatury zapożyczonej od teoretyka Antoine’a Reichy – miała w 1842 roku charakter nowo zdobytej zabawki, którą można było udostępnić pianistom amatorom lub słuchaczom<sup>298</sup>. Natomiast uproszczone podejście Bourges’a do opisu i analizy formy strukturalnej pozostało jedynym wyjątkiem w krytyce – przynajmniej francuskiej – aż do końca życia Chopina.

297 Maurice Bourges, *Lettres à Mme la Baronne de \*\*\* sur quelques morceaux de piano moderne*, „Revue et Gazette Musicale de Paris”, 17 kwietnia 1842, s. 171. (Wielokropek pod koniec cytatu zastępuje omówienie *Preludium* op. 45 Chopina). Cyt. za: Maria Mińska, Władysław Hordyński (red.), *Chopin na obczyźnie. Dokumenty i pamiątki*, Kraków 1965, s. 344.

298 Możliwe, że Chopin postulował się jakiegoś rodzaju analizą formalną w swym nauczaniu. Anonimowa szkocka uczennica kompozytora w 1903 roku w ten sposób wspominała lekcje z nim: „Moja druga lekcja rozpoczęła się od *Sonaty* [op. 26 Beethovena]. Chopin zwrócił mi uwagę na jej budowę, na intencje kompozytora w całym dziele [...]. Od *Sonaty* przeszedł do własnych kompozycji [...]. Siedział cierpliwie, kiedy starałam się utworować sobie drogę przez labirynt złożonych i niecodziennych modulacji; nie mogłabym nigdy ich pojąć, gdyby nie grał mi niestrudzenie każdego utworu – czy to nokturnu, preludium, impromptu, czy też innego – pozwalając usłyszeć szkielet (jeśli mogę się tak wyrazić), na którym były zbudowane te piękne i dziwne harmonie”. Cyt. za: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 2000, s. 87 (opuszczenia moje – J.K.).

Na tekst ten kładą się jednakże cieniem dwa problemy. Po pierwsze, nie wiadomo, czy pojęcia „budowy”, „szkieletu” odnoszą się do formy w interesującym nas tu znaczeniu strukturalnym; wydają się raczej związane z wyjaśnianiem nietypowych pasaży modulacyjnych. Po drugie, jeśli rzeczywiście odnoszą się do formy morfologicznej, to fakt, że wspomnienie to spisano ponad pół wieku po spotkaniach z Chopinem, budzi podejrzenie, że szkocka dama przez pryzmat współczesnego, XX-wiecznego rozumienia strukturalnego interpretowała formę, która w czasie lekcji z Chopinem w 1846 roku rozumiana była całkiem inaczej.

Znacznie częstsze, jak już zaobserwowaliśmy, były odniesienia do „formy” w jej aspekcie estetycznym lub gatunkowym.

Strukturalne rozumienie formy zaczęło upowszechniać się zrazu w Niemczech w latach 40. XIX wieku. W znacznym stopniu było to wynikiem dużego wpływu idei Hegla w dziedzinie estetyki, szczególnie przez pryzmat odwołujących się do niego publikacji takich krytyków muzycznych, jak Eduard Krüger i A.B. Marx<sup>299</sup>. W 1842 roku na łamach „Neue Zeitschrift für Musik” Krüger podjął szeroko zakrojoną krytykę estetyki Hegla w kontekście muzyki. Nowe podejście do pojęcia formy wyłania się jasno, gdy porównać wcześniejsze wypowiedzi Krügera o formie estetycznej z omówieniem Heglowskiej „formy muzycznej” jako „fundamentalnych struktur dwudzielnych i trójdzielnych”<sup>300</sup>. Formy nie utożsamiano już bezkrytycznie ze wszystkim tym, co konstruktywnie przyczynia się do percepcji piękna w dziele sztuki. Dla Hegla (w interpretacji Krügera) była ona czymś bardziej strukturalnym, architektonicznym. Marx zaś w definiowaniu owego pojęcia formy architektonicznej poszedł nawet dalej, gdy skodyfikował doktrynę form strukturalnych (*Formenlehre*) w serii pism teoretycznych, m.in. *Allgemeine Musiklehre* z 1839 roku i słynnej pracy *Lehre von der musikalischen Composition* z 1842 roku. Choć teorie Marksa pomyślane były przede wszystkim jako wsparcie działalności kompozytorskiej, to wpłynęły one ogólnie na kulturę muzyczną owego czasu, częściowo z uwagi na pierwszeństwo, jakie forma miała w bardzo przejrzystym, pedagogicznym układzie Marksowskich pism (autor był wszak wykładowcą Uniwersytetu Berlińskiego). Jak zauważa Dreyfus, *Formenlehre* Marksa zapoczątkowała proces odwracania percepcyjnej hierarchii poprzednich pokoleń, wysuwając wysoce anachroniczną teorię, że forma strukturalna determinuje gatunek muzyczny. Relatywnie skromniejsza pozycja gatunku w schemacie Marksa, jak również ogromny wpływ, jaki wywierała praca *Formenlehre* przez niemal stulecie po jej publikacji, stanowiły dla pojęcia gatunku muzycznego ogromny cios, po którym dopiero niedawno się podniosło.

Względna nowość pojęcia formy strukturalnej dla słuchaczy (w odróżnieniu od kompozytorów) oraz większa jego popularność w kręgu niemieckim aniżeli we Francji czy w Polsce wskazują, że kwestia ta nie mogła zapewne zajmować istotnego miejsca w ówczesnym odbiorze dzieł Chopina. Być może inny był pogląd garstki postępowych amatorów i środowiska profesjonalistów, lecz dla lwiej części publiczności

299 W pracy *Criticism, Faith, and the Idea: A.B. Marx's Early Reception of Beethoven*, „19th-Century Music” XIII (1990), s. 183–192, Scott Burnham przekonująco argumentuje, że program Marksa jedynie do pewnego stopnia wpływał ze współczesnych koncepcji filozoficznych, m.in. Hegla. Jednakże inni, jednoznacznie heglowsko nastawieni teoretycy muzyki, tacy jak Krüger, zaliczali Marksa do własnego grona. Z tego powodu wydaje mi się uprawnione włączenie Marksa do heglistów.

300 Zob. *Music and Aesthetics*, op.cit., s. 535.

forma pozostawała określeniem w głównej mierze gatunkowym, a do pewnego stopnia również estetycznym.

## Małość: status miniatury

W odróżnieniu od pojęcia formy, obdarzonego bogatszymi znaczeniami w latach 30. i 40. XIX wieku niż dzisiaj, konteksty przymiotnika „mały” – szczególnie te negatywne – w odniesieniu do dzieł sztuki nie różniły się zbytnio od tych, które spotykamy dzisiaj. Mimo to warto przypomnieć sobie, że nasze często ukryte oceny małych form mają korzenie w historii.

W szczególności już od czasów Chopina utrwaliło się przekonanie, że mniejsze utwory muzyczne stoją niżej w hierarchii od większych. Burzliwa debata rozgorzała we Francji po ataku na hierarchię gatunków dokonany przez artystów romantycznych, takich jak Géricault<sup>301</sup>. W kręgach muzycznych miały miejsce podobne debaty, o czym świadczy artykuł Augusta Kahlerta z sierpnia 1835 roku *Die Genrebilder in der modernen Musik* [Malarstwo rodzajowe w muzyce współczesnej]<sup>302</sup>. Jak wspominałem w rozdziale II, Kahlert postrzegał współczesny rozwój krótkich kompozycji instrumentalnych oraz schyłek większych form jako zjawisko równoległe z wypieraniem malarstwa historycznego przez rodzajowe:

„Malarstwo rodzajowe stało się już widoczne także w muzyce. Charakterystyczne, że entuzjazm dla tego, co wielkie, dalekosiężne, głębokie, ustąpić musi wielości szczegółów, znaczące formy zaś temu, co powabne, wdzięczne, kokieterijne [*gefällsüchtigen*]. Najniższe, najbardziej popularne gatunki muzyczne, nawet muzyka taneczna, stroić się muszą w najdroższe ozdoby, by zniekształcać swój sens. Muzyka sceniczna najchętniej komponowana jest jedynie z małych form (romansów, kupletów, pieśni itd.). Katalogi pełne są Szkiców, Eklog, Impromptus, Bagateli, Rapsodii, Etiud itp. Pragnie się jak największej różnorodności, lecz niczego poza drobiazgami. Ponieważ jednak nowsze dzieła sztuki są zbyt marne, by przemawiać same za siebie, narzuca im się treść zewnętrzna i tak oto powstają utwory instrumentalne o *tytułach literackich* [*Überschriften*]”<sup>303</sup>.

Kahlert stawiał małym formom typowe zarzuty, twierdząc, że rozmaite eklogi i etiudy, ze swymi tytułami, które nieudolnie usiłowały wynagrodzić brak prawdziwej treści muzycznej, odwróciły uwagę publiczności od bardziej wartościowych i doskonalszych utworów monumentalnych (do tej kategorii włączał zapewne symfonie i sonaty).

301 Zob. Charles Rosen, Henri Zerner, *Romanticism and Realism: the Mythology of Nineteenth-Century Art*, Nowy Jork 1984, s. 38–48.

302 „Neue Zeitschrift für Musik”, 12 czerwca 1835, s. 189–191.

303 *Ibid.*, s. 190–191.

Pamiętamy również z rozdziału II, że opisowy język Kahlerta zdradzał wpływ płciowości na oceniającą postawę autora. Kahlert (i wielu innych krytyków) deprecjonował małe formy częściowo dlatego, że postrzegane były one jako muzyka „kobieca”.

Nawet postępowym autorom mniejsze formy muzyczne mogły wydawać się podejrzane, gdy uprawiane były kosztem większych gatunków. Krytycy najczęściej zgłaszali to zastrzeżenie względem Chopina, gdy wypowiadali się na temat ograniczonej sfery instrumentalnej, w której kompozytor zdecydował się działać. Choć zatem Schumann, jeden z pierwszych i najbardziej wytrwałych apologetów polskiego kompozytora, ogólnie wychwalał jego osiągnięcia, zastanawiał się pomimo to, czy Chopin poczyni kiedykolwiek następny krok w swym rozwoju artystycznym:

„Zawsze nowatorski i odkrywcy w tym, co zewnętrzne [*im Äußerlichen*], w kształtowaniu [*Gestaltung*] swoich utworów, w szczególnych efektach instrumentalnych, co do wnętrza [*im Innerlichen*] pozostaje wciąż tak podobny do siebie, że obawiamy się, by nie poprzestał na tym, do czego już doszedł. I choć doszedł dość daleko, by jego nazwisko umieszczano w najnowszej historii sztuki wśród nieśmiertelnych, to przecież jednak jego działalność ogranicza się do wąskiego kręgu muzyki fortepianowej, obdarzony takim talentem powinien zająć jeszcze znacznie dalej, powinien wpłynąć na dalszy rozwój naszej sztuki w ogóle”<sup>304</sup>.

Schumann zasadniczo był usatysfakcjonowany poziomem Chopinowskiej twórczości, ale znajomo brzmiące odniesienie do „zajścia znacznie dalej” – które możemy zinterpretować jako odniesienie do tworzenia w większych gatunkach – pozostaje charakterystyczną cechą Schumannowskiej wizji Chopina jako kompozytora<sup>305</sup>. Jak zobaczymy, to samo porównanie nadal przyjmowane jest milcząco – i zawistnie, dodałbym – nawet przez najprzychylniej nastawionych wykonawców i krytyków współczesnych.

### Małe formy: *Preludia* op. 28

W jaki sposób przedstawiona analiza obu połówek terminu „mała forma” wpływa na nasze praktyki jako wykonawców i słuchaczy? Mam nadzieję, że może ona zwiększyć naszą świadomość historycznych możliwości i podsunąć sposoby rozumienia

304 Recenzja *Dwóch Nokturnów op. 37*, *Ballady F-dur op. 38* i *Walca As-dur op. 42*, w: „Neue Zeitschrift für Musik” XV, nr 36 (2 listopada 1841), s. 141–142. Cyt. za: *Antologia. Chopin w krytyce muzycznej*, op.cit., tłum. J. Michniewicz, s. 293.

305 Schumann swe stanowisko zaznaczył już zresztą we wcześniejszej recenzji *Etiud op. 25*: „Aczkołwiek, niestety, nie da się zaprzeczyć, że nasz przyjaciel w ogóle teraz mniej tworzy, a dzieł większego formatu – wcale; pewną winę za to zapewne ponoszą zabawy Paryża”. „Neue Zeitschrift für Musik”, 22 grudnia 1837, s. 200, cyt. za: *Antologia. Chopin w krytyce muzycznej*, op.cit., tłum. J. Michniewicz, s. 284.

alternatywne (a być może także historycznie właściwsze) wobec tych, które wypływają z przyjętej definicji formy strukturalnej. Za przykład fascynujących i produktywnych sposobów, w jaki tego rodzaju historyczna orientacja analizy może wpłynąć na naszą interpretację Chopina, niech posłużą najmniejsze formy w jego muzyce – *Preludia* op. 28. Szczególnie interesuje mnie rzekomy status *Preludiów* jako cyklu, wykonywanego przez pianistów w całości (w dzisiejszych czasach trudno usłyszeć je grane w inny sposób) oraz analizowanego przez krytyków jako jednolity i organiczny.

Założenie, że dwadzieścia cztery utwory składające się na opus 28 stanowią zuniifikowany zbiór, zrodziło się w znacznej mierze z niepewności co do znaczenia obraznego przez Chopina tytułu – *Preludia*. Kwestia ta od samego początku nurtowała komentatorów, o czym świadczą dobrze znane reakcje Schumanna (w zwięzłej recenzji całego zbioru) oraz Liszta (w opisie recitalu Chopina w Paryżu w 1841 roku):

„Preludia [op. 28] określiłem jako osobliwe [*merkwürdig*]. Przyznam, że wyobrazałem je sobie inaczej, w wielkim stylu, jak jego etiudy. Jest zgoła przeciwnie: są to szkice, zaczątki etiud, czy, jak kto woli, ruiny, pojedyncze pióra orla, wszystko barwne i bezładne”<sup>306</sup>. „Preludia Chopina to kompozycje zupełnie wyjątkowe. Nie są to tylko, jakby to tytuł mógł sugerować, utwory przeznaczone do grania na sposób introdukcji innych utworów. Są to preludia poetyczne, analogiczne do poezji wielkiego poety współczesnego, które wprowadzają duszę w złote sny i podnoszą ją w regiony ideału”<sup>307</sup>.

Ani Schumann, ani Liszt nie znaleźli w *Preludiach* tego, czego się spodziewali. Schumann był zbity z tropu ich zwięzłością i pozornym nieładem, Liszt – zdumiony przez rozdzwięk pomiędzy funkcją utworów, którą sugeruje tytuł, a ich wyższym – jak to postrzegał – celem artystycznym<sup>308</sup>. Sto lat później André Gide podsumował to rozumowanie następującymi słowami: „Przyznam, że nie rozumiem dobrze tytułu, który Chopin z lubością zastosował do swoich krótkich utworów – *Preludia*. Preludia do czego?”<sup>309</sup>. Sołą w oku tym krytykom był właśnie status *Preludiów* Chopina na tle tradycji gatunku – lub formy, jak powiedzieliby współcześni Chopina – do której w oczywisty sposób należały.

306 „Neue Zeitschrift für Musik”, 19 listopada 1839, s. 163, cyt. za: *Antologia. Chopin w krytyce muzycznej*, op.cit., tłum. J. Michniewicz, s. 286.

307 „Revue et Gazette Musicale de Paris”, 2 maja 1841, s. 246, cyt. za: M. Mirska, W. Hordyński, *Chopin na obczyźnie*, op.cit., s. 341. „Wielkim poetą współczesnym”, o którym pisał Liszt, był zapewne Lamartine, którego *Les Préludes* wyszły drukiem w 1823 roku. Być może to ten sam utwór natchnął innego, anonimowego recenzenta tego samego koncertu do napisania, że „słuchać Chopina – to czytać strofy Lamartine’a” („Le Ménestrel”, 2 maja 1841, cyt. za: *Antologia. Chopin w krytyce muzycznej*, op.cit., tłum. W. Bońkowski, s. 400).

308 Autor recenzji opublikowanej w „Allgemeine Musikalische Zeitung”, 25 grudnia 1839, s. 1040, częściowo podzielił pogląd Schumanna, zarzucając *Preludiom* nr 1, 2, 5, 7 i 23 z opusu 28, że są zbyt krótkie.

309 A. Gide, *Notatki o Chopinie*, tłum. Magdalena Musiał, Warszawa 2007, s. 32.

Inne preludia znane współczesnym Chopina (a także Gide'owi) funkcjonowały właśnie tak, jak sugerował ich tytuł: jako krótkie, improwizacyjne wstępy do innych, większych dzieł. W najbardziej praktycznym znaczeniu utwory te pozwalały wykonawcy na wypróbowanie klawiatury przed podjęciem większego dzieła, a słuchaczowi – na stopniowe wejście w doświadczenie muzyczne. Stwierdzał to wprost Czerny w roku 1836:

„Jest oznaką wielkiego kunsztu ze strony fortepianisty, szczególnie w kręgach prywatnych przy wykonywaniu dzieł solowych, jeżeli nie rozpoczyna się bezpośrednio od samego utworu, lecz za pomocą właściwego preludium potrafi się przygotować słuchaczy, ustalić nastrój, a w ten sposób także upewnić się trafnie co do cech fortepianu – niekiedy nieznanego”<sup>310</sup>.

Preludia rzucały wyzwanie improwizacyjnej odwadze pianistów (gdy tworzyli je w żywym wykonaniu) bądź mierzyły zdolność kompozytora do stworzenia nastroju improwizacji (gdy preludium było zanotowane). By osiągnąć pożądany efekt, kompozytorzy często sięgali po grę akordową, szybkie przebiegi gamowe lub arpeggiowane figuracje oraz nagłe zwroty do obcych tonacji (choć z reguły bez ich tonikalizacji). Zwykle unikano nadmiernego nacisku na tematy (preludia były najczęściej monotematyczne lub – to lepsze określenie – „monomotywiczne”), a tematy i motywy nie były zazwyczaj przetwarzane. Jako że ówczesna praktyka wymagała, by preludium kończyło się (choć niekoniecznie zaczynało) w tej samej tonacji, co poprzedzany przez nie utwór, kompozytorzy publikowali zbiory preludium obejmujące całe koło kwintowe; w ten sposób pianista amator, który nie był w stanie preludium zaimprovizować, mógł łatwo znaleźć drukowane utwory odpowiednie do każdej tonacji. Czerny wspomina o jeszcze jednej interesującej praktyce: dłuższe i bardziej rozwinięte preludia grywane przed utworami, których autor nie opatrzył wstępem, winny kończyć się akordem dominantowym septymowym, dzięki czemu można było bezpośrednio rozpocząć temat głównego utworu<sup>311</sup>. (Możliwość otwartych zakończeń ma duże znaczenie dla naszego zrozumienia Chopinowskich prób w gatunku preludium). Preludia Chaulieu i Czernego zaprezentowane w przykładzie 5.1 stanowią doskonałe wcielenia gatunku takiego, jakim go rozumiano w pierwszej połowie XIX wieku.

„Użytkowość” jest terminem, który rzadko wymyka się z ust chopinologa. Trudno wszakże, by „Rafaela” lub „Ariela” pianistów wiązać z funkcjonalnymi czy choćby bardziej pociągającymi, estetycznymi aspektami preludium w rozumieniu przed chwilą opisanym. Zamiast tego krytycy poszukiwali poetyckich, analitycznie dwuznacznych

310 Carl Czerny, *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte, Opus 200*, tłum. i red. Alice L. Mitchell, Nowy Jork 1983, s. 6.

311 *Ibid.*, s. 17.

Przykład 5.1. (a) Charles Chaulieu, *Preludium Des-dur* (ze zbioru *Vingt-quatre petits préludes* op. 9, ok. 1820–1825); (b) Carl Czerny, *Preludium Es-dur* (ze zbioru *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, 1836)

wyjaśnień dla prób Chopina w tym gatunku. Stąd zdumiewające, gęste od romantycznych znaczeń metafory Schumanna i zawołowana analogia z Lamartine'em zaproponowana przez Liszta; stąd refleksje Gide'a nad tytułem utworów i stąd, jak sądzę, tendencja do traktowania opusu 28 jako spójnego, organicznego zbioru.

Zwolennicy jedności *Preludium* często całkiem wprost odrzucają „prozaiczną” historię gatunku. W istocie taka negacja staje się niezbędnym krokiem na drodze uznania artystycznej jednolitości opusu 28. Na przykład Jean-Jacques Eigeldinger swoje wszakże subtelne uwagi o motywicznym zespoleniu całego zbioru poprzedza następującym spostrzeżeniem: