804

Doro

DR. LUDWIK BRONARSKI

HARMONIKA CHOPINA

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE
MUZYKI POLSKIEJ
1935

31 jul
2001

Dr. Ludwik Bronarski

Harmonika Chopina

Wydano z zasiłków
Funduszu Kultury Narodowej
Min. Wyzn. Rel. i Ośw. Publ.
i Kasy im. Mianowskiego
uzupełnionych przez autora

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Warszawa
1935

DRUKARNIA
M. GARASIŃSKIEGO
WARSZAWA
ULICA BRACKA 20



804
C/1/86



Rodzicom moim

pracę tę poświęcam

PRZEDMOWA

Harmonika Chopina, tak świetna, bogata, subtelna i oryginalna, była zawsze przedmiotem szczególnej uwagi komentatorów jego dzieł i historyków muzyki XIX-go wieku. Pierwsze też bardziej rzeczowe i objektywne sądy o muzyce Chopina odnoszą się przedewszystkiem do harmoniki. Postęp w nauce harmonji i w muzykologji, w związku z coraz bardziej „realnem“ odnoszeniem się do twórczości Chopina [1]), prowadzić musiał do coraz poważniejszego i gruntowniejszego ujmowania problemów harmoniki chopinowskiej i do traktowania jej w sposób ściśle naukowy.

Przeglądając odnośną literaturę, spostrzeżemy, że składają się na nią albo ogólne uwagi i próby charakterystyki, oparte częstokroć na zupełnie trafnych spostrzeżeniach, ale nie poparte żadnym materjałem dowodowym, albo luźne roztrząsania poszczególnych problemów, albo cytaty z dzieł Chopina, umieszczane jako przykłady w podręcznikach harmonji, albo wreszcie analizy krótszych lub dłuższych ustępów z utworów Chopina. W tej ostatniej kategorji najwięcej znajdujemy wartościowych przyczynków dla poznania zasadniczych, charakterystycznych cech harmoniki chopinowskiej, jej natury i znaczenia. Ale nawet dwutomowe dzieło H. Leichtentritta „Analyse der Chopin'schen Klavierwerke“ (Berlin 1921—1922), jakkolwiek dostarczyło wielu cennych materjałów, harmonikę Chopina traktuje tylko fragmentarycznie. Natomiast dzieło E. Kurtha „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“ (Berlin 1920; 3-e wyd. w 1927 r.), które zawiera oryginalnie i głęboko ujętą, ogólną charakterystykę harmoniki romantycznej, pozosta-

[1]) Cf. St. Niewiadomski, „Chopin w nauce harmonji“, Księga pamiątkowa p. t. „Obchód setnej rocznicy urodzin Fr. Chopina“, Lwów 1912, str. 161 i nast.; Zdz. Jachimecki, „Chopin“, Kraków 1927, str. 159; Br. Wójcikówna, „O literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej“, Kwartalnik Muzyczny, zesz. 4, str. 412 nast.; K. Szymanowski, „Fr. Chopin“, Warszawa 1925, i „Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne“ w „La Revue Musicale“ z grudnia 1931 r., str. 32; p. też Kwartalnik Muzyczny, zesz. 9, str. 56 nast.

wiło uzupełnienie i uwydatnienie roli poszczególnych kompozytorów w ewolucji romantycznej harmoniki opracowaniom monograficznym[1]). Nadto nawet w ogólnych ramach wspomnianej charakterystyki harmonika Chopina nie doznała u Kurtha należytego uwzględnienia, tak ilościowego, jak i jakościowego.

Wobec przedstawionego stanu rzeczy najbliższem zadaniem naukowego studjum było zebranie, drogą szczegółowej analizy wszystkich dzieł Chopina, jak najobfitszego materjału, następnie uporządkowanie i systematyczne rozpatrzenie jego, a na tak uzyskanej podstawie stworzenie syntetycznego, pełnego obrazu harmoniki chopinowskiej, przy uwzględnieniu i wyzyskaniu dotychczas osiągniętych już rezultatów.

Praca niniejsza — która po „Melodyce Chopina“ Dr. Bronisławy Wójcik-Keuprulian jest pierwszą próbą ujęcia całokształtu muzyki Chopina ze względu na jeden z jej elementów — pragnie właśnie uskutecznić to zadanie. Celem jej jest wszechstronne zbadanie i oświetlenie techniki harmonicznej Chopina, jak najbardziej wyczerpujące przedstawienie słownictwa i składni w harmonice nieśmiertelnego naszego Mistrza, i stworzenie w ten sposób podstawy do dalszych nad nią studjów.

Dla osiągnięcia tego celu zbadane zostały w syntetycznem ujęciu kolejno poszczególne elementy harmoniki Chopina, charakterystyczne akordy i połączenia akordów, związek harmonicznych czynników z konstrukcją, dalej zaś najwybitniejsze cechy i zjawiska muzyki Chopina w dziedzinie harmonji. Rozpatrzenie problemów, jakie nasz temat nasuwa, wymagało analizy ważniejszych i bardziej interesujących ustępów z utworów Chopina. Tutaj trzeba było oczywiście ograniczyć się do tych ustępów, na które dotąd nie zwrócono należytej uwagi, albo których dotychczasowe interpretacje wymagały zastrzeżeń lub sprostowań.

Przy omawianiu poszczególnych zjawisk z zakresu harmoniki Chopina można było określić je w przeważnej liczbie jako znamiona stylu. Typowość ich starałem się za każdym razem wykazać na podstawie większej ilości zebranych przykładów. Z drugiej strony jednak na wyjątkowe fenomeny w harmonice Chopina, często najbardziej zajmujące i postępowe, zwracałem szczególną uwagę.

L. Bronarski.

---

[1]) op. cit., wyd. 2 (1923), str. XI.

Wykaz i objaśnienia przyjętych znaków i skróceń[1]).

T, *D* i *S* oznaczają funkcje toniki, dominanty i subdominanty.

Trójdźwięki poszczególnych stopni oznaczane są rzymskiemi cyframi od I do VII. Przewroty trójdźwięków oznaczane są arabskiemi cyframi ^{6} i $^{6}_{4}$, umieszczonemi wgórze obok cyfry rzymskiej, oznaczającej stopień.

Zatrzymałem obok funkcyjnych znaków Riemanna także oznaczanie akordów według dawniejszej teorji — w czem idę za przykładem Louis'a i Thuille'go, Kurtha, Leichtentritta i i.—nietylko ze względów praktycznych, ale także dlatego, że przypisywanie każdemu akordowi zosobna funkcji tonalnej niezawsze jest rzeczą konieczną lub potrzebną, a czasem nawet może być problematyczne i obudzać wątpliwości (kiedy akord stopnia pobocznego zastępować może jeden z dwóch trójdźwięków triady). E. Kurth wysunął zresztą poważne argumenty, przemawiające za uznaniem samodzielności trójdźwięków t. zw. pochodnych lub pobocznych (l. c., str. 250, odn. 1).

Akord kwartsekstowy w kadencji oznaczam stale przez I^{6}_{4} lub T^{6}_{4}, a nie jako V^{6}_{4} lub D^{6}_{4}. Chociaż akord ten nie jest samodzielny i przedstawia się jako opóźnienie przed akordem dominantowym, to jednak, składając się z tonów toniki, „ma tę osobliwość, że w jednej i tej samej harmonji łączy tonikę i dominantę“ (Louis-Thuille, „Harmonielehre“, wyd. 4, str. 55). Akord ten, *formalnie* podrzędny, uboczny, przez *treść* swoją i silny akcent ściąga na siebie całą naszą uwagę i stoi w centrum kadencji. Jak wiadomo, stanowi on najlepszy, najsilniejszy środek dla ustalenia wzgl. scharakteryzowania danej tonacji, a to właśnie dlatego, że składa się z tonów toniki. Dla tych powodów uważam, że oznaczać

---

[1]) Eklektyczny ten system zapożycza elementy swoje u różnych teoretyków, głównie zaś u H. Riemanna i J. Schreyera.

i znakować go jako drugi przewrót trójdźwięku *tonicznego* najwłaściwiej wyraża jego rolę i znaczenie. Z drugiej strony znaki D_4^6 i V_4^6 mogą w tych wypadkach łatwo sprowadzić niejasność i nieporozumienia, poddając przypuszczenie, że oznaczają drugi przewrót trójdźwięku dominantowego [1]).

Akordy septymowe oznaczane są cyfrą ^{7}, przydaną wgórze obok litery funkcyjnej lub cyfry rzymskiej, np. D^7 lub V^7. Przewroty oznaczane są cyframi $^6_5$, $^4_3$ i ^{2}.

Umieszczona obok litery funkcyjnej cyfra ^{6} (T^6, D^6, S^6) oznacza zawsze dodaną wielką sekstę (*sixte ajoutée*) do trójdźwięku toniki, dominanty lub subdominanty. Należy tu zatem odróżniać: IV^6 oznacza pierwszy przewrót trójdźwięku subdominantowego, S^6 zaś trójdźwięk subdominantowy z dodaną sekstą.

Trójdźwięk subdominanty z dodaną sekstą jako „charakterystycznym“ dysonansem oznaczam przez S^6 bez względu na przewrót. W tym akordzie należy oczywiście uważać jego ton najniższy za ton zasadniczy (cf. Riemann, Hdb. der Harm.lehre, wyd. 10, str. 147). Ten sam akord ma jednak nierzadko charakter pierwszego przewrotu akordu II^7, np. kiedy występuje między zasadniczą formą akordu septymowego II-go stopnia, a jego drugim przewrotem, albo w progresjach. Ponieważ jest to najczęściej rzeczą dość obojętną, czy dany akord jest S^6 czy II_5^6, gdyż zarówno II^7, jak i S^6 jest dysonansową funkcją subdominantową, oznaczam w praktyce wszystkie akordy tej rodziny z zupełną swobodą albo jako S^6 albo jako II^7 i jego przewroty.

Mała litera z przydanym znakiem $^+$ lub $^-$ oznacza trójdźwięk durowy lub mollowy z tonem zasadniczym, określonym przez daną literę. A więc $c^+ = c—e—g$; $c^- = c—es—g$.

Mała litera z przydaną cyfrą ^{7} oznacza stale trójdźwięk *durowy* z dodaną *małą* septymą, zatem c^7 oznacza akord $c—e—g—b = V^7$ w F-dur, a nie $c—e—g—h = I^7$ w C-dur. Należy też odróżniać d^7 od D^7 : d^7 oznacza trójdźwięk d^+ z dodaną septymą (z reguły będzie to akord dominantowo-septymowy w G-dur lub w g-moll), D^7 zaś oznacza każdy wogóle akord dominantowo-septymowy bez względu na tonację. Przygodnie oznaczamy trójdźwięk *mollowy* z dodaną małą septymą przez dodanie znaku $^{-7}$ do litery tonu zasadniczego;

[1]) W artykule p. t. „Ein Beitrag zur Harmonielehre“ (w „Die Musik“ z maja 1934, str. 590 nast.), Fr. Welter oświadczył się stanowczo za stałem i wyłącznem oznaczaniem drugiego przewrotu trójdźwięku tonicznego przez T_4^6, dowodząc, że wszelkie inne znakowania, przyjęte w podręcznikach harmonicznych po Riemannie, sprowadzają niepewność i zamieszanie.

np. d^{-7} oznacza akord $d—f—a—c$ (II^7 w C-dur, III^7 w B-dur, IV^7 w a-moll, i t. d.).

Mała litera z przydaną cyfrą ^{6} oznacza trójdźwięk durowy z dodaną wielką sekstą. Trójdźwięk mollowy z dodaną wielką sekstą oznaczam przez literę tonu zasadniczego ze znakiem $^{-6}$. Zatem $e^6 = e—gis—h—cis$, $e^{-6} = e—g—h—cis$.

Litera, umieszczona przed szeregiem znaków akordowych, oznacza tonację; wielka litera oznacza tonację durową, mała zaś mollową. Naprzykład *Des*: I — IV — V — I, albo *Des*: $T—S—D—T$ oznacza następstwo akordów $des^+ — ges^+ — as^+ — des^+$; *cis*: I — IV — V — I, albo *cis*: $T—S—D—T$ oznacza następstwo $cis^- — fis^- — gis^+ — cis^-$.

Znak $<$ umieszczony obok cyfry, oznaczającej interwal w akordzie, wskazuje podwyższenie danego tonu; znak $>$ w podobny sposób użyty oznacza obniżenie tonu. Np. trójdźwięk IV-go stopnia w dur z obniżoną tercją (mollowa subdominanta) = $IV^{3>}$ (to samo $S^{3>}$). Znak $S^{6<}_{3>}$ przy tonacji G-dur oznacza akord $cis—es—g—ais$, i t. p. Akord VII-go stopnia ze zmniejszoną septymą w tonacji durowej powinniśmy oznaczać jako $VII^{7>}$; ponieważ jednak akord VII^7 w dur pojawia się o wiele częściej z obniżoną (zmniejszoną) septymą, niż z naturalną, alteracji w nim nie zaznaczamy. Zatem VII^7 oznacza akord zmniejszonej septymy zarówno w dur, jak i w moll. Akord VII^7 z małą (nie zmniejszoną) septymą nazywam „durowym“ (gdyż jest to właściwy akord septymowy na VII-ym stopniu w dur).

Akord dominantowo-nonowy z wielką noną („durowy“) oznaczam przez V^9 lub D^9; akord dominantowo-nonowy z małą noną („mollowy“) oznaczam przez $V^{9>}$ lub $D^{9>}$ (także w moll).

DD oznacza dominantę dominanty (*Wechseldominante*).

(*D*) pod przykładami nutowemi oznacza dominantę wtrąconą (*Zwischendominante*).

Znak akordu ujęty w nawias kanciasty oznacza pod przykładami nutowemi akord właściwy, któremu odpowiada wzgl. który zastępuje akord *de facto* użyty. Podobne znaczenie ma znak akordowy, przed którym stoi znak =.

Jeżeli wstawiona dominanta rozwiązuje się zwodniczo, natenczas znak akordu, stanowiącego właściwe rozwiązanie, a zastąpionego akordem innym, następuje w nawiasie kanciastym po znaku danej *D* albo po znaku akordu faktycznie użytego; a więc np. jeżeli w ustępie o tonacji C-dur wstawiona dominanta e^7 rozwiązuje

się do f^+ zamiast do a^-, oba akordy oznaczone są w sposób następujący *C*: (D^7) [VI] IV.

Akord neapolitański (neapolitańskiej seksty) oznaczam przez IV^n lub II^n (p. niżej str. 85).

Ak. zmn. sept. = akord zmniejszonej septymy.

t. = takt lub tom, zależnie od kontekstu.

Względem przyjętej terminologji nut obcych [1]) p. początek rozdziału XXII.

Wysokość bezwzględną tonów oznaczam tylko wtedy, gdy to jest wskazanem lub koniecznem dla uniknięcia nieporozumień. Czasem oznaczam wielkiemi literami tony w basie.

Dla skrócenia, przy wymienianiu utworu, należącego do grupy kilku utworów tego samego rodzaju, przeważnie nie oznaczam go liczbą opusu, lecz tylko numerem porządkowym według numeracji przyjętej w Skorowidzu omawianych utworów Chopina, na końcu tej książki, a odpowiadającej numeracji w ogólnie rozpowszechnionych wydaniach dzieł Chopina.

Na pisownię muzyczną zwracam uwagę tylko przygodnie. W analizach wprowadzam często ortografję uznaną za właściwą bez specjalnego podnoszenia ewentualnej rozbieżności z notacją zastosowaną przez Chopina.

H. Leichtentritta „Analyse der Chopin'schen Klavierwerke“ (Berlin, t. I — 1921, t. II — 1922) cytuję bez powtarzania tytułu dzieła, podając tylko liczbę odpowiedniego tomu i strony. Cytowana poniżej kilkakrotnie „Harmonielehre“ H. Schenkera wydana jest anonimowo pod tytułem: „Neue musikalische Theorien und Phantasien, von einem Künstler“, „Erster Band: Harmonielehre“, Stuttgart-Berlin 1906. Dalszą częścią tego dzieła jest również cytowany w niniejszej pracy „Kontrapunkt“ (Wien-Leipzig, Univ. Edit., Nr. 6867). Prof. Z. Jachimeckiego „Chopin“ cytowany jest według wydania polskiego lub francuskiego. W tym ostatnim wypadku wydanie jest zawsze wyraźnie zaznaczone.

[1]) Terminologja ta w literaturze teoretycznej wykazuje czasem pewne różnice.

ROZDZIAŁ I.

Dur i moll.

Na wybór tonacyj, w których kompozytor kształtuje swe tematy i które uważa każdorazowo za najodpowiedniejsze dla wypowiedzenia swych myśli, wpływają różne czynniki: fantazja, refleksja, wzgląd na technikę instrumentu albo na techniczny problem, postawiony w założeniu [1]), nawet wpływy obce (w związku z reminiscencjami w tematyce lub tylko w ogólnym charakterze utworu). Określić, jaki czynnik odegrał w danym wypadku decydującą rolę, jest zazwyczaj rzeczą trudną, a często wprost niemożliwą — nawet dla samego kompozytora, dla niego czasem jeszcze bardziej, jak dla innych. Dotyczy to zwłaszcza zasadniczej tonacji utworu. Bo dla subordynowanych ustępów i części dzieła, np. dla tematów pobocznych, dla dalszych części w dziełach cyklicznych, i t. p., decyzja w odniesieniu do tonacji wypływa z praw kontrastu i pokrewieństwa tonacyj, a często zależy od pewnego zgóry powziętego planu architektonicznego, ten zaś znowu zależy od refleksji, a w znacznej mierze od ustalonych, ogólnie przyjętych norm. Ale wybór tonacji głównej, jako jeszcze bardziej swobodny, pozostawiony jest najczęściej temu czynnikowi, który w tworzeniu wogóle odgrywa największą rolę i który dlatego w powyżej podanem wyliczeniu umieściliśmy na pierwszem miejscu, t. j. fantazji i „natchnieniu“: nastrój, w jakim kompozytor tworzy, lub który chce wywołać, charakter, jaki dany utwór ma przybrać, najczęściej decyduje o tonacji zasadniczej utworu. Intuicja i mniej lub więcej świadome wyczucie warunków, które najlepiej odpowiadają

[1]) Np. dla Etjudy Chopina na czarnych klawiszach wybór tonacji Ges-dur narzucał się sam przez się.

przeprowadzeniu jego zamiarów, kieruje twórcą w danym momencie [1]).

Jeśli pewnem jest, że charakter utworu w znacznej mierze zależy od jego tonacji, to niemniej pewnem jest, że przegląd tonacyj, których dany kompozytor szczególnie chętnie używa, rzucić może ciekawe światło na jego organizację twórczą z jednej, a psychikę wogóle z drugiej strony.

Dlatego w pracy poświęconej zbadaniu harmoniki chopinowskiej nie należy pominąć tego problemu. Ponieważ zaś jest to problem najbardziej ogólnej natury, od niego studjum to rozpocząć wypada.

Przedewszystkiem, czy Chopin był „mollowym" kompozytorem?

Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba oprzeć się na pewnych statystycznych danych [2]).

Przyjmując tonację części głównej utworu za w pierwszym rzędzie decydującą o jego charakterze i wrażeniu, jakie utwór sprawia jako całość, otrzymujemy następujące sumaryczne zestawienie.

Na 18 *Polonezów,* mollowych jest 9.

Do 10-ciu Polonezów, zawartych w większości wydań, doliczone tu są Polonez op. 22, Polonez wiolonczelowy, i Polonezy: gis-moll i b-moll (wydanie Gebethnera i Wolffa, t. III, nr. 13 i 15; wydanie Breitkopfa i Haertla, t. XIII, nr. 15 i 16); As-dur i Ges-dur (czasopismo „Die Musik", VIII, 1; Polonez Ges-dur także w wydaniu Gebethnera i Wolffa, t. III, nr. 14); g-moll i B-dur (Z. Jachimecki, „Chopin", Paryż, 1930, str. 45 — 47, i tegoż artykuł w dodatku do Ilustr. Kurjera Codz. z 22 stycznia 1934).

Na 58 *Mazurków,* mollowych jest 28.

Do 55-ciu Mazurków w zbiorowych wydaniach (Gebethner i Wolff, t. V; Breitkopf i Haertel, t. III, nr. 1 — 42, i t. XIII, nr. 1 — 14) doliczam Mazurki: B-dur

---

[1]) Naodwrót, raz już ustalona tonacja wpływa znowu ze swej strony na motywikę, na kształtowanie się tematu, na jego rozwinięcie, opracowanie, ujęcie, akompanjament i t. d. Momenty te pozostają w ścisłym związku także z rodzajem środków materjalnych i technicznych, jakiemi kompozytor w danym utworze się posługuje. Stąd pochodzi fakt, że transpozycja utworu wpływa zwykle nietylko na zmianę jego charakteru i efektu, ale i na trudność jego wykonania.

[2]) Przegląd, który nastąpi, opiera się na dotąd najkompletniejszem zestawieniu utworów Chopina.

(wydany w „Lamusie" z r. 1909, zesz. II), As-dur (wyd. w r. 1930 u Gebethnera i Wolffa) i G-dur z r. 1829 (wpisany do albumu Hanki w Pradze, p. Przegląd Muzyczny, I (1925), nr. 11) [1]).

Na 17 *Walców,* mollowych jest 5 (ale względem № 12, patrz niżej).

Czternaście Walców znajduje się w zwykłych wydaniach; nadto, trzy Walce zawierają wydania Gebethnera i Wolffa (t. I, nr. 15 — 17) i Breitkopfa i Haertla (t. XIII, nr. 22, i Supplement, nr. 1 i 2).

Na 19 *Nokturnów,* mollowych jest 8.

Na 27 *Etjud,* mollowych jest 14.

Na 26 *Preludjów* (do op. 28 doliczam op. 45 i Preludjum As-dur, wyd. w r. 1918), mollowych jest 13.

Na 19 *Pieśni* (do op. 74 dołączam „Czary" z albumu „Maria", wydanego u Breitkopfa i Haertla, i „Dumkę", ogłoszoną w „Słowie Polskiem" z 22.X.1910), mollowych jest 10.

Pieśń „Precz z moich oczu", zaliczoną tu do mollowych, można też uważać za durową z powodu jej drugiej połowy. Dla „Melodji" przyjąłem e-moll jako tonację główną. Względem „Pierścienia" p. niżej.

Na 5 *Rond* (op. 1, 5, 14, 16 i 73), jedno jest mollowe.

Na 4 *Scherza,* mollowych jest 3 (ale względem № 2, p. niżej).

Na 4 *Impromptus,* jedno jest mollowe.

Na 4 *Ballady,* mollowych jest 2 (ale p. niżej uwagi o № 2).

Warjacje (op. 2 i 12, Variations sur un air allemand i warjacja na temat z „Purytanów") są durowe.

Fantazja op. 13, Tarantella, Allegro de Concert, Berceuse, Barkarola, Duo na tematy z „Roberta-Djabła", 3 Ecossaises, „Souvenir de Paganini", „Feuille d'Album" (p. Jachimecki, „Chopin", Kraków 1927, str. 153) i „Cantabile" (ogłoszone w „Muzyce", zesz. 4—6 z r. 1931) — wszystkie te utwory zaliczają się też do grupy durowej.

Natomiast wszystkie w cyklicznej formie skomponowane utwory Chopina należą do mollowych: Sonaty c-moll, b-moll, h-moll, Koncerty e-moll i f-moll, Trio g-moll i Sonata wiolonczelowa g-moll.

---

[1]) Mazurki nr. 6 i 7 w tomie XIII-ym wydania Breitkopfa i Haertla są dwiema redakcjami jednego i tego samego utworu. Wydanie Breitkopfa i Haertla zawiera jeszcze, jako Supplement nr. 3, Mazurek A-dur, który jest tylko odmienną w szczegółach formą Mazurka a-moll, op. 7 nr. 2, ze wstępem w A-dur.

Do mollowych kompozycyj zaliczają się także Fantazja op. 49 (ale p. niżej), Bolero, Marsz żałobny w op. 72 i „Lento con gran espressione“ (w cytowanem albumie „Maria“) [1]).

Powyższe zestawienie wykazuje, że w poszczególnych gatunkach utworów chopinowskich — z wyjątkiem Walców — panuje naogół między dur i moll równowaga, zadziwiająca nawet, bo jakby zamierzona. Zsumowawszy wyliczone powyżej utwory do Ballad włącznie, z pominięciem Walców, otrzymujemy 184 utworów, z których 89, zatem prawie połowa, jest mollowych. W innych dziełach przewaga durowych jest liczebnie zupełnie zdeklarowana; jeśli jednak przeciwstawimy im grupę mollową utworów sonatowych, to i tutaj nastąpi mniej więcej wyrównanie [2]). W każdym razie można będzie mówić w ostatecznym wyniku raczej o nadwyżce po stronie durowej.

Dodać też należy, że mollowe utwory Chopina często kończą się durowym trójdźwiękiem albo nawet dłuższą partją w durowej tonacji. Daje się to skonstatować zwłaszcza w Nokturnach; wśród 8-miu kompozycyj tego rodzaju, mających tonację mollową jako główną, jeden tylko, patetyczny, tragiczny Nokturn 13, kończy się także w moll [3]). Widać w tem dążenie do spokojnego, harmonijnego zakończenia, do wywołania pogodnego nastroju, rozjaśnienia atmosfery i ukojenia bólu [4]). Tem silniej działa w kierunku przeciwnym Nokturn 9, którego tkliwe rozmarzenie kończy się wstrząsającą katastrofą.

Z reguły, jeśli utwór mollowy kończy się w dur, dzieje się to w tonacji równoimiennej. Istnieje wszakże kilka utworów Cho-

[1]) Wśród utworów, które Karłowicz („Pamiątki po Chopinie“, Warszawa 1904, str. 377 — 378) wymienia jako niewydane, t. j. „Andante dolente“, w b-moll, dwojakie warjacje na 4 ręce, Ecossaise B-dur i 9 Walców, znaczną przewagę mają utwory durowe. Wydanej u Breitkopfa i Haertla Fugi a-moll, której autentyczność jest wątpliwa, nie biorę tu pod uwagę.

[2]) Również i chronologicznie rzecz biorąc, stwierdzić wypada, że tonacje durowe i mollowe rozkładają się w twórczości Chopina mniej więcej równomiernie. Twierdzenie d-ra Bordes (La maladie et l'oeuvre de Chopin, Lyon 1932, str. 50), jakoby Chopin zwracał się chętniej do tonacyj durowych w dziełach z wcześniejszej epoki, a do tonacyj mollowych w epoce późniejszej, jest zupełnie nieuzasadnione (p. Kwartalnik Muzyczny, zesz. 19—20, str. 187).

[3]) Zwrócił już na to uwagę H. Opieński („Chopin jako twórca“, Warszawa, wyd. M. Arcta), str. 42.

[4]) Z tych samych pobudek wprowadza Chopin w trzech z tych utworów także pierwiastek religijny.

pina, które kończą się w *równoległem* dur. Należy tu wspomniana już powyżej pieśń „Precz z moich oczu“, której pierwsza połowa utrzymana jest w f-moll, druga zaś w As-dur. Walc 12 ma również pierwszą część (a przynajmniej jej pierwszych 8 taktów) w f-moll, drugą w As-dur; obie te części powtarzają się kilkakrotnie, tworząc formę AABAB. Ponieważ na końcu A nie powraca, utwór kończy się w As-dur [1]). Fantazja op. 49 zaczyna się w f-moll, które opanowuje jako zasadnicza tonacja całą introdukcję (za taką uważać należy t. 1 — 42) i początek właściwego utworu; następnie zaś łączy szereg ustępów i epizodów w różnych tonacjach, powtarza je w transpozycjach, aż wreszcie pod koniec utworu ustala się w As-dur i w tej tonacji się kończy [2]).

Scherzo 2, które zaczyna się w b-moll, kończy się w równoległem Des-dur. Tę ostatnią tonację, a nie b-moll, można też uważać za główną w tym utworze. Ona bowiem stanowi właściwe centrum harmoniczne jego pierwszej części, pojawiając się już zaraz w drugiej frazie ośmiotaktowej. Dla tria wybrał Chopin A-dur, jako tonację medjanty dolnej względem cis-moll=des-moll [3]), co świadczy o tem, że kierował się w wyborze według Des-dur, a nie według b-moll, które odgrywa w tym utworze rolę raczej drugorzędną.

Naodwrót, w Balladzie 2 a-moll, w którem się to dzieło kończy, decyduje o jego charakterze w silniejszym stopniu, aniżeli F-dur, które w niem zresztą odgrywa znaczną rolę. Można tę Balladę zaliczyć do tych kilku powyżej wymienionych utworów „bitonalnych“, w których żadna z ich obu głównych tonacyj nie dzierży prymatu.

Do kategorji tej należy też i Nokturn 6, który wprawdzie kończy się zwrotem do tonacji początkowej, ale właściwie rozpada

[1]) Co się tyczy Walca 9, As-dur, który rozpoczyna się pozornie w f-moll, p. niżej rozdział XVII, 6.

[2]) Wybór H-dur dla dłuższej części środkowej *Lento sostenuto* zdaje się wskazywać na to, że Chopin w planie tonalnym kierował się tu według tonacji As-dur (względnie jej równoimiennej mollowej), ją uważając za centralną, nie zaś f-moll, które z H-dur jeszcze dalsze łączą węzły (por. dalej uwagi do Scherza 2).

[3]) Por. stosunek tria E-dur do tonacji głównej w Polonezie As-dur. Polonez-Fantazja ma część środkową H-dur w tonacji medjanty *górnej* względem as-*moll*, t. j. — znowu jak w poprzednich wypadkach — względem równoimiennej mollowej w stosunku do tonacji głównej. Podkreślić trzeba tercjowe pokrewieństwo odnośnych tonacyj.

się na dwie części, różne charakterem i tonacją zasadniczą. Do problemu tego powrócimy jeszcze w rozdziale VI-ym.

W tym związku wskazanem jest jeszcze zwrócić uwagę na Mazurek 19, o formie ABCB. Część A utrzymana jest w tonacji h-moll, część B zaś w fis-moll. Ponieważ A nie powraca na końcu, utwór kończy się w innej tonacji aniżeli ta, w której się zaczyna. Zawsze jednak pozostajemy w moll [1]).

Mazurek 9 (*Senza fine*) jest tylko pozornie „bitonalny" (C-dur—G-dur), gdyż jego właściwe zakończenie przypada po powtórzeniu części C-dur (por. część 1-ą w Mazurku 23).

Mówiąc o wpływie muzyki wagnerowskiej na rozbicie jedności tonalnej nawet w utworach mniejszych rozmiarami, przytacza Kurth (Romantische Harmonik, Berlin 1923, str. 288, odn. 1) jako „śmiałą zapowiedź odstępowania od zwartej tonalności w pieśniach" Schuberta „Der Wanderer", który zaczyna się w fis-moll, a kończy w E-dur. Jako równie śmiałego poprzednika w tej dziedzinie, na polu muzyki instrumentalnej, wymienić tu należy Chopina, jak to wynika z powyższych rozważań [2]).

---

[1]) H. Windakiewiczowa (Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryd. Chopina, Kraków 1926, str. 43) konstatuje w Mazurku 19 brak jedności tonalnej i równorzędne traktowanie tonacji *h* i *fis*. Autorka dodaje, że zakończenie „kadencją na dominancie" sprawia wrażenie, jakgdyby „zapomniano zanotować da capo". Energiczne oktawy, jakiemi Chopin pieczętuje utwór, nie pozostawiają wszakże wątpliwości co do jego intencyj. Mazurek ten przedstawia pod względem formy pewną analogję do omówionego powyżej Walca 12. Względem Mazurka 2, patrz rozdz. VI.

[2]) W Polonezie 1, według oryginalnego wydania Breitkopfa i Haertla i według niektórych innych wydań, powtórzenie głównej części utworu nie jest zaznaczone po trio; przeciwnie, na końcu tria stoi napis „Fine". Wskutek tego powstaje dwuczęściowa forma, która Leichtentritta nie zadowala (Analyse, I 91; por. też Opieński, „Chopin jako twórca", str. 110). Mojem zdaniem, zaszła tu pomyłka, albo nieporozumienie przy wydaniu tego Poloneza. Dlatego uważam, że przepisane w niektórych innych wydaniach powtórzenie głównej części Poloneza po trio jest zupełnie uzasadnione i że ono daje jedynie poprawną formę. Za takiem „da capo" przemawia przedewszystkiem fakt, że we wszystkich innych Polonezach Chopina część pierwsza powraca po trio. Gdyby jednak na podstawie manuskryptów Chopina i oryginalnych wydań można wykazać stanowczo, że Chopin rzeczywiście chciał tu zakończyć utwór na trio, należałoby zaliczyć ten Polonez do typu owych kompozycyj, które nazwaliśmy „bitonalnemi". (Nb. „oxfordzkie" wydanie dzieł Chopina ma tutaj zaznaczone D. C.).—Do grupy bitonalnej należy jeszcze jeden utwór Chopina, a mianowicie Scherzo z Sonaty b-moll. Jego część główna, przy powtórzeniu po trio, nie kończy się w głównej tonacji es-moll, jak za pierwszym razem, ale w równoległem Ges-dur, t. j. w tonacji tria, którego reminiscencja też się pojawia. Jest to jeden z tych śmiałych i swobodnych rysów, których tak wiele jest w Sonacie b-moll.

Z tych rozważań dadzą się wysnuć jeszcze i inne wnioski.

Oto zakończenia utworów w tonacji odmiennej świadczą o przewadze pierwiastka uczuciowego, emocjonalnego, nastrojowego, poetyckiego, — jednem słowem „romantycznego", nad względami formalnej natury, nad konstruktywizmem. Wszelako „bitonalność" powyżej przedstawiona wcale nie oznacza rozdwojenia utworu, rozbicia jego jedności wogóle. Jedność, wyższego rzędu, wypływać może z zachowania myśli przewodniej, z wiernego odbicia procesu psychologicznego, z logiki ewolucji i kontrastowości w nastrojach i uczuciach. Naodwrót, nieraz zachowanie formalnej jedności może być w sprzeczności z prawdą psychologiczną [1]). Jeżeli np. Chopin w Nokturnie 6 nie przywrócił tonacji g-moll jej supremacji przed zakończeniem utworu (nagły końcowy zwrot do g-moll, z durową zresztą toniką jako ostatnim akordem, jest raczej tylko formalizmem), to stało się to dlatego, że powrót do nastroju pierwszej części Nokturnu stanąłby w sprzeczności z rozwojem i przemianą jego emocjonalnej treści [2]). W Scherzo 2 przyznawanie tonacji Des-dur równych praw z równoległem b-moll, przeskoki od jednej tonacji do drugiej, są w ścisłym związku z kapryśnym charakterem utworu i wytwarzają jego specyficzną, „scherzową" atmosferę. A dwoistość tonalna Ballady 2 wynika z przewodniej idei utworu, t. j. walki dwóch elementów.

Podkreślić należy, że „bitonalność" chopinowska ogranicza się z reguły do tonacyj najbliżej z sobą spokrewnionych. Najczęściej mamy do czynienia z tonacjami równoległemi. Świadczy to o wzrastającem znaczeniu pokrewieństwa tercjowego w łączeniu tonacyj.

Wróćmy teraz do naszego głównego tematu, od którego poprzedzające wywody, jakkolwiek ściśle z nim złączone, nieco nas odwiodły.

---

[1]) Trafne uwagi na ten temat wypowiedział Ch. Koechlin w swych „Tendances de la musique moderne française" (Encyclop. de la musique et Dict. du Conservatoire, II. partie) w ustępie „Modulations". Czytamy tam m. in.: „Des musiciens sérieux ne craignent pas de conclure en d'autres tons que celui du début; ils y gagnent parfois d'accentuer la lumière ou l'ombre, et de mieux exprimer leur sentiment". „Il existe d'ailleurs bien des manières de parvenir à l'unité: les plus nécessaires peut-être sont celles du rythme et de l'expression. Avant tout, le développement de celle-ci doit être logique" i t. d.

[2]) p. uwagi Kullaka do tego Nokturnu i pokrewnego z nim Nr. 11, i komentarze Jonsona w tegoż „Handbook to Chopin's Works", Londyn 1905.

Stwierdziliśmy, że przegląd twórczości Chopina w jej całokształcie nie wykazuje bynajmniej przewagi mollowego elementu, ani specjalnej sympatji kompozytora dla trybu minorowego. Chopin równie często tworzył kompozycje durowe, jak mollowe. Jest to następstwem tej bujności życia wewnętrznego, tego bogactwa i tej rozmaitości inwencji, które cechują Chopina, jak wszystkich wielkich twórców [1]). Z drugiej strony, fakt ten służyć może do pewnego stopnia za argument przeciwko tym, którzy utrzymują, że smętek, melancholja, „żal“ są najwybitniejszą cechą muzyki chopinowskiej i wpływają ujemnie na jej ethos. Najlepsi znawcy tej muzyki i jej ducha oddawna bronili Chopina przed temi płytkiemi i nieuzasadnionemi zarzutami [2]). Skonstatowane powyżej fakty dostarczyć mogłyby nowych środków obrońcom Chopina, gdyby sprawa ich nie była już wygraną. Oczywiście predylekcja w wyborze tonacyj mollowych nie świadczy jeszcze sama przez się o „kobiecości“, miękkości, niezdrowej melancholji, spleen'ie, Weltschmerz'u, i t. p. Można tworzyć i w trybie minorowym bardzo silne i potężne dzieła. I u Chopina takie znajdujemy; wystarczy wymienić tylko Etjudę rewolucyjną i Preludjum d-moll. Ale z drugiej strony naturalną jest rzeczą, że kompozytor sentymentalny, przeczulony, chorobliwie melancholiczny będzie wypowiadać się przeważnie w „smutnych“ tonacjach. U Chopina takiej skłonności stanowczo stwierdzić nie można.

ROZDZIAŁ II.

Tonacje.

Przedewszystkiem podnieść trzeba, że Chopin okazuje stanowczo większą sympatję dla tonacyj bemolowych, aniżeli dla krzyżykowych. Stosunek przedstawia się w ten sposób, że na tonacje krzyżykowe wypada mniej więcej 35% utworów Chopina, na tonacje bemolowe około 52%, reszta zaś przypada na neutralne

---

[1]) p. Kwartalnik Muzyczny, zesz. 3 (kwiecień 1929), str. 270—271.

[2]) M. in. czynili to już Karasowski i Kleczyński. Jonson, l. c., str. 13—14, cytując ich, zbija zarzut, jakoby Mazurki były zbyt melancholijne i jakoby liczba minorowych w nich przeważała.

C-dur i a-moll [1]). Większy pociąg do bemoli objawia się i w tem, że Chopin dany utwór chętniej notuje w Ges-dur, niż w Fis-dur (na 10 utworów wypada 4 w Fis-dur, t. j. Nokturn, Barkarola, Preludjum [2]), Impromptu,—i 6 w Ges-dur, a mianowicie: 2 Etjudy, Walc, Impromptu, Polonez, „Moja pieszczotka“).

Na wysoki procent utworów w tonacjach bemolowych wpływa w niemałej mierze wielka ilość kompozycyj w As-dur. Przeszło połowa tychże przypada na same Walce (8, z niewydanemi) i Mazurki (7). Poza tem mamy: 3 Etjudy, 3 Polonezy, 2 Preludja, Nokturn, Ballada, Impromptu, Tarantella, „Wojak“ i Fantazja op. 49 (p. w.) [3]).

Obok As-dur nie możnaby wymienić żadnej innej tonacji, dla którejby Chopin okazywał wyraźną predylekcję. Odpowiadająca As-dur tonacja mollowa (f-moll) należy wprawdzie do liczebnie najczęściej reprezentowanych po tamtej, ale pojawia się w stosunku do niej mniej więcej dwa razy rzadziej. To samo powiedzieć można o C-dur, a-moll i cis-moll. Odnośnie do względnie częstego użytku tonacyj C-dur i a-moll zaznaczyć trzeba, że konstatujemy go głównie w Mazurkach, i to z wczesnej epoki twórczości Chopina.

Najrzadziej zwraca się Chopin do gis-moll, zatem właśnie do równoimiennej (*gis* = *as*) względem tak faworyzowanego As-dur: 1 Etjuda, 1 Mazurek, 1 Polonez i 1 Preludjum. Jeśli zważymy, że chodzi tu o Polonez młodzieńczy, którego Chopin nie wydał, i o Preludjum, które obowiązkowo musiało przynieść tę tonację w całym cyklu, zdamy sobie sprawę, że Chopinowi tonacja ta zupełnie obcą pozostała. Po gis-moll najmniej często spotykamy w jego utworach es-moll i d-moll.

Co się tyczy poszczególnych grup utworów, to możnaby podnieść, że w Nokturnach najsilniej reprezentowane jest H-dur, w Ma-

---

[1]) W artykule p. t. „Krankheit und Musik“ („Die Musik“, XXV, 6) Fr. Herzfeld stwierdza w muzyce Chopina przewagę tonacyj minorowych i bemolowych, uważając ją, podobnie jak i jego zamiłowanie do miękkich i gładkich form w życiu i w muzyce wogóle, za objaw chorobliwego stanu i ustroju. Powyżej wykazaliśmy, że niema przewagi mollowych tonacyj w dziełach Chopina. Tutaj widzimy, że utwory, mające bemolowe tonacje jako główne, stanowią tylko bardzo nieznaczną większość.

[2]) Preludjum 13 umieszcza Chopin jeszcze w ramach tonacyj krzyżykowych, notując je w Fis-dur, zapewne dlatego, aby w związku z jego odpowiednikiem mollowym, notowanym w tonacji bemolowej, uzyskać niejako enharmoniczny pomost w przejściu od krzyżykowych tonacyj do bemolowych.

[3]) Schumann widocznie uznał tę tonację (nie mollową!) za najbardziej znamienną dla Chopina, skoro w As-dur scharakteryzował go w swoim „Karnawale“.

zurkach, obok wspomnianych As-dur, C-dur i a-moll (po 7 w każdem), cis-moll (5) i B-dur (4), w Polonezach — As-dur (3), w Walcach także As-dur, w Etjudach — As-dur, f-moll i a-moll (po 3).

Że już od najwcześniejszych lat swej twórczości Chopin objawia skłonność do tonacyj o wielu znakach i wielu czarnych klawiszach, to wynika z utworów takich, jak Polonezy As-dur (z r. 1821), gis-moll (z 1822 — 4), b-moll (1826), Ges-dur (1829), Andante dolente (b-moll, 1827), i t. p. Skłonność tę zachował Chopin przez całe życie, wzmagała się ona nawet z czasem; ostatnie utwory jego utrzymane są przeważnie w tonacjach o wielu znakach. Mniej więcej 46% utworów Chopina przypada na tonacje o 4 i więcej znakach; zatem blisko połowa. Jest to wprawdzie wysoki procent, ale o przewadze mówić nie pozwala [1]).

Na uwagę zasługuje układ, pod względem tonalnym, utworów, łączonych razem w poszczególnych „opusach".

Tutaj należy wspomnieć przedewszystkiem o Preludjach op. 28. Jak wiadomo, każdy z utworów, tworzących ten cykl, skomponowany jest w innej tonacji, a wszystkie ułożone są w ten sposób, że przechodzą pokolei całe koło kwint, od C-dur począwszy, wciąż o kwintę wyżej, zatem naprzód krzyżykowe, od Fis-dur zaś bemolowe tonacje uwzględniając. Po każdej durowej tonacji następuje bezpośrednio odpowiednia mollowa. Że to nie „Wohltemperiertes Klavier" Bacha poddało Chopinowi myśl utworzenia takiego cyklu, na to zdaje się wskazywać ta okoliczność, że u Bacha tonacje nie następują w kole kwint, lecz chromatycznie, t. j. stopniowo coraz o pół tonu wyżej.

Raz jedyny, w Preludjach właśnie, przeprowadził Chopin plan

---

[1]) Psychologiczne przesłanki tego zamiłowania Chopina do tonacyj wieloznakowych omówiłem w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 4 (lipiec 1929), str. 398 — 399. Tutaj chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na interesujący fakt, że bibljoteka Petersa posiada autograf Mazurka op. 59 Nr. 3 notowanego w g-moll, podczas gdy utwór ten wydany został w fis-moll (p. „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" na rok 1894). Bardzo ciekawą rzeczą byłoby dojść, która wersja jest oryginalna, t. zn. pierwotna, i co spowodowało transpozycję. Ponętną też byłoby rzeczą spróbować, czy przez porównanie charakteru utworów Chopina, ułożonych w grupy według poszczególnych tonacyj, nie możnaby wyciągnąć pewnych wniosków w kwestji charakterystyki tonacyj. Rozważania tego rodzaju zbyt daleko odwiodłyby nas jednak od naszego właściwego celu. Interesujące materjały w odniesieniu do tej kwestji zawiera artykuł Aguettant'a w „Revue Musicale" z grudnia 1931 r., str. 81 nast.

wydania szeregu utworów tego samego rodzaju w ustalonym zgóry porządku. Jednak i w innych zbiorach jego kompozycyj można zauważyć pewną planowość w układzie. Z pewnością nie jest to przypadkiem, że Etjudy w op. 10 łączą się kilkakrotnie w pary, kiedy po utworze w tonacji durowej następuje utwór w równoległem moll, a mianowicie Nr. 1 — 2 (C-dur i a-moll), 3 — 4 (E-dur i cis-moll), Nr. 5 — 6 (Ges-dur i es-moll), 11 — 12 (Es-dur i c-moll). Nr. 9 — 10 też należą do siebie, ale tu porządek jest odwrócony: durowa tonacja (As-dur) następuje po mollowej (f-moll). W op. 25 tylko pierwsze dwie Etjudy tworzą podobną parę (As-dur i f-moll).

Trudno z tych faktów wywnioskować, że Chopin zamierzał pierwotnie ułożyć Etjudy swoje we wszystkich 24 tonacjach [1]). Ale fakt, że jest ich rzeczywiście 24 pozwala przypuszczać, że istotnie zrazu takie było jego zamierzenie. Może Chopin odstąpił od niego dlatego, że przymusowe trzymanie się zgóry oznaczonych tonacyj zbyt krępowało jego inwencję, zbyt ciężkie nakładało pęta jego fantazji i potrzebie swobodnego wypowiadania się. W Preludjach łatwiej mu było poddać się zgóry powziętemu planowi, bo w nich miał przynajmniej zupełną swobodę w formie.

Jakkolwiekbądź jednak sprawa ta się przedstawia, dążenie do pewnego uporządkowania i systematycznego ułożenia Etjud jest widoczne.

Prof. Jachimecki wskazuje na to, że zestawienie tonacyj w Nokturnach op. 27 i 37, tworząc kontrast między utworami każdej pary, łączy je równocześnie w pewną całość idealną [2]). Chodzi tu w każdem z tych opusów o połączenie dwu kompozycyj o równoimiennych tonacjach przeciwnego trybu (cis-moll—Des-dur; g-moll — G-dur)

Podobne zestawienie równoległych lub równoimiennych tonacyj majorowych i minorowych spotykamy także w Walcach op. 64 (Nr. 1 — Des-dur, Nr. 2 — cis-moll), w Mazurkach op. 6 (Nr. 2 — cis-moll, Nr. 3 — E-dur), op. 7 (Nr. 3 — f-moll, Nr. 4 — As-dur), op. 30 (Nr. 3 — Des-dur, Nr. 4 — cis-moll), op. 56 (Nr. 2 — C-dur,

---

[1]) „12 Etudes d'exécution transcendante" Liszta wykazują zupełnie konsekwentny układ w cyklu kwintowym, od C-dur—a-moll we wszystkich bemolowych tonacjach do Des-dur — b-moll. Pierwotnie zamierzał Liszt wyczerpać wszystkie tonacje, zatem i krzyżykowe; dlatego etjudy te wyszły zrazu (1839) pod tytułem „24 Grandes Etudes"; następny zeszyt wszakże już się nie ukazał.

[2]) „Chopin" (Kraków 1927), str. 66 i 67.

Nr. 3 — c-moll), w Etjudach op. 25, Nr. 7 — 8 (cis-moll — Des-dur). Czy jest to wynikiem refleksji i intencji kompozytora, trudno byłoby tę kwestję rozstrzygnąć.

ROZDZIAŁ III.

Stosunki tonalne między poszczególnemi częściami utworów.

Dotąd rozpatrywaliśmy utwory Chopina ze względu na tonację główną w każdym z nich reprezentowaną. Obecnie wypada nam przypatrzyć się stosunkom, jakie zachodzą między tonacjami różnych części w poszczególnych kompozycjach. Chodzi tu o części środkowe w złożonej formie pieśni, tria, dalsze części w utworach cyklicznych, „drugie“ tematy w formie sonatowej, kuplety w rondach, wybitniejsze, szerzej rozwinięte epizody, i t. p.

Ponieważ odpowiednia analiza poszczególnych utworów Chopina zajęłaby tutaj zbyt wiele miejsca, zwłaszcza że niektóre Walce i Mazurki rozpadają się na wiele części, ograniczyć się musimy jedynie do podania wniosków, sformułowanych na podstawie dokonanych odnośnych zestawień, i do omówienia tylko bardziej interesujących wypadków.

Najrzadziej — wśród blisko spokrewnionych tonacyj — wybiera Chopin dla dalszych, zamkniętych w sobie, ale części głównej podporządkowanych partyj utworu, równoimienną tonację mollową. Spotykamy ją np. w trio (es-moll) Menuetu (Es-dur) Sonaty op. 4, i w środkowych częściach Nokturnów 3, 4 i 5. O wiele częściej przyjmuje Chopin dla tych celów równoimienną tonację *durową*. Stwierdzić to możemy zwłaszcza w utworach, których tonacją główną jest a-moll (wszystkie Mazurki tej tonacji, t. j. Nr. 6, 13, 36, 45, 47, 50 i 51, Walc 3, Bolero, p. temat „risoluto”, i t. d.), cis-moll (Polonez 1, Scherzo 3 z tematem chorałowym w Des-dur, Walc 7, Mazurki 26 i 41, Impromptu 4, i t. d.) i h-moll (Walc 10, Scherzo 1, Etjuda 22, Sonata h-moll (Largo i 1-y kuplet w Finale— H-dur), Mazurek 25, i t. d.).

Ustęp w równoimiennem dur zaczyna się najczęściej tercją toniki w melodji dla dobitniejszego zaznaczenia różnicy i pewniejszego ustalenia, silniejszego uwydatnienia nowego trybu. Tak jest

np. w Polonezach 1 i 8, Walcach 3, 7 i 10, Mazurkach 6, 13, 25, 36, 45 i 47, Scherzo 1, Etjudzie 22, Nokturnie 13, trio w Scherzo Sonaty wiolonczelowej, i t. p. [1]). Równocześnie objawia się w tem uprzywilejowanie tercji, w tak różnoraki sposób występujące w muzyce Chopina [2]).

Tonacje dominanty i subdominanty, przedstawiające przecież najbliższy stopień pokrewieństwa, występują w roli tutaj omawianej względnie rzadko. I to nawet w utworach o formie tanecznej. Na 18 Polonezów tylko jeden (Polonez As-dur, wydany w czasopiśmie „Die Musik“, p. w.) ma trio w tonacji dominanty, a dwa (Nr. 3 i Polonez wiolonczelowy) mają tria w tonacji subdominanty. Częściej spotykamy te tonacje w Walcach i Mazurkach. W tych ostatnich tonacja dominanty występuje dość często w drugiej części utworu, p. Mazurki 2, 5, 9, 10, 19 (moll), 27, 44, 46 i Mazurki 6 i 8 w tomie XIII-ym zbiorowego wydania lipskiego. Są to zresztą przeważnie harmoniczne parentezy z tonikalizowaną dominantą. Poza tem znajdują tonacje *D* i *S* wybitne zastosowanie w kupletach rond chopinowskich. Typowe rondo Chopina zawiera drugi temat raz w tonacji *D*, a drugi raz w tonacji *S*; porządek tych tonacyj nie jest zresztą stały: w dwóch rondach mamy *D* — *S*, a w czterech *S* — *D* [3]).

Stanowczą przewagę nad tonacjami równoimiennemi z jednej strony, a nad kwintowo spokrewnionemi z drugiej, mają tonacje, zostające w pokrewieństwie tercjowem z tonacją główną, t. j. tonacje medjantowe [4]). Bardzo znaczny procent wśród nich tworzą oczywiście tonacje równoległe (t. j. tonacje medjanty dolnej w stosunku do zasadniczej tonacji durowej, i medjanty górnej w stosunku do zasadniczej tonacji mollowej), jako najbliżej z tonacją zasadniczą spokrewnione tonacje medjantowe.

Bardziej odległe tonacje *alterowanych* medjant, t. j. takich, które nie znajdują się wprost w tonacji zasadniczej, są licznie reprezentowane. W pierwszym rzędzie są to tonacje medjanty

---

[1]) Podobne przykłady z Bacha i Schuberta cytuje Kurth, Romant. Harm., str. 173 — 174.

[2]) Znaczenie tercji w melodyce Chopina podnosi dr. Br. Wójcik-Keuprulian w swej „Melodyce Chopina“ (Lwów 1930), str. 34, 47, 48, 100 — 101, 115.

[3]) p. mój artykuł o Rondach Chopina w „Kwartalniku Muzycznym“, zesz. 12 — 13.

[4]) Jest to jeszcze jeden z objawów przeważającego stanowiska tercji w muzyce romantycznej, p. Kurth, l. c., str. 178.

dolnej [1]) w równoimiennej tonacji mollowej, kiedy tonacja zasadnicza jest durową, a więc pozostające w stosunku jak C-dur i As-dur (*as*+ jest = VI w c-*moll*). Widzimy je np. w Scherzo 2 (Des-dur — A-dur, p. w. str. 5), Impromptu 2 (Fis-dur — D-dur), Polonezie 6 (As-E), Nokturnie 8 (Des-A), Mazurkach 8 (epizod A-dur po Des-dur), 12 (As-E), 23 (D-B), 24 (C-As), 33 (H-G), i t. d. [2]). O wiele rzadsza jest tonacja *górnej* medjanty tego samego rodzaju (typ: C-dur — Es-dur): Polonez — Fantazja (część *Poco più lento* w H-dur, podczas gdy zasadniczą tonacją jest As-dur), Fantazja op. 49 (początek w f-moll, koniec w As-dur, epizod środkowy w H-dur, p. wyżej str. 4 i 5), Barkarola (Fis-A), i t. d.

Sporadycznie spotyka się zestawienie jeszcze odleglejszych tonacyj, w tercjowem pokrewieństwie pozostających, jak np. w Rondo op. 1 (c-moll — E-dur), w Sonacie h-moll (Scherzo w Es-dur, kuplet Es-dur w Finale), w Mazurku 6, a-moll (początek części 2-ej: c-moll) i t. p.

Do wyjątków, ale wcale nie rzadkich, należy też umieszczenie ustępów czy części drugorzędnych dzieła w tonacji, będącej o sekundę (małą lub wielką, górną lub dolną) odległą od tonacji zasadniczej. Tu należą np. Mazurki Nr. 12, As-dur z częścią drugą w b-moll, Nr. 15, C-dur (część środkowa w Des-dur), Nr. 21, cis-moll (część *Con anima* w H-dur), Nr. 32, cis-moll (cz. środk. w H-dur), Nr. 35 (obok zasadniczego c-moll tylko B-dur i b-moll wybitniej występuje), Nr. 39, H-dur (część środk. w A-dur); Nokturn 8, Des-dur (część w es-moll), Rondo op. 1, c-moll (część *Dolce legato* i następny kuplet w Des-dur), i t. p.

Częste wprowadzanie odleglejszych i zupełnie odległych tonacyj w pokrewieństwie tercjowem jest jednym ze znamiennych, wybitnych cech stylu Chopina. Spotykamy je u niego oczywiście jeszcze częściej epizodycznie i w partjach modulujących, aniżeli w szerzej rozwiniętych, mniej lub więcej samodzielnych ustępach. Rys ten zaznacza się zresztą w całej muzyce romantycznej, dla której jest bardzo charakterystyczny. Jego silne wystąpienie,

[1]) Mówiąc o „medjantach" mam tu oczywiście zawsze na myśli *trójdźwięki* na medjancie.

[2]) Tutaj wymienić także należy warjację na temat marsza z „Purytanów" Belliniego. Chopin wybrał dla niej tonację E-dur, podczas gdy zasadniczą tonacją całego „Hexameronu" jest As-dur. Z tonacją główną utrzymał Chopin związek, powracając do niej w środkowym ustępie swojej warjacji (Gis-dur).

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA
Zbiory Słowarzysz

przygotowane już w dziełach Beethovena [1]) i Schuberta, tłumaczy się z jednej strony dążnością do większego urozmaicenia i większego bogactwa, z drugiej zaś potrzebą wprowadzania silniejszych kontrastów i żywszych barw. Tak pierwsza, jak i druga psychologiczna pobudka charakteryzuje zresztą całą muzykę epoki romantycznej we wszystkich jej przejawach.

Zestawianie silniej ze sobą kontrastujących tonacyj, zmierzające do odświeżania atmosfery tonalnej, dowodzi wzmożonego, wzmocnionego i rozszerzonego poczucia tonalnego, które również zaznacza się z nastaniem ery romantycznej, stałe w niej czyniąc postępy [2]).

Że Chopin w częściach o odleglejszych tonacjach bynajmniej nie zatraca poczucia łączności z tonacją centralną utworu, tego dowodzą zwroty i nawroty do tejże tonacji (albo do jej równoimiennej), akcentujące związek z nią istniejący. Widzimy to np. w trio Scherza Sonaty op. 58 (Scherzo: Es-dur, trio: H-dur; tonacja Sonaty: h-moll), w środkowej części (A-dur) Barkaroli (Fis-dur) ze zwrotem do Fis-dur w 8-ym takcie, w trio (A-dur) Scherza 2 (b-moll — Des-dur) z ustępem w cis-moll = des-moll (t. 46 nast.), i t. p. Inna rzecz, że wprowadzenie odległych tonacyj może być nieraz więcej przygodnym wynikiem kształtowania się utworu i przypływać z prądem niejako, z falą harmoniczną. W Mazurku 21 i 32 np. nie byłby może Chopin umieścił części środkowej w H-dur, gdyby nie był zakończył części poprzedniej na dominancie *gis*+ wzgl. *gis*−. Często ukazują się odleglejsze tonacje w drodze stopniowego oddalania się od tonacji głównej, np. w Walcu 1.

W utworach o formie sonatowej, Chopin najchętniej umieszcza temat drugi w ekspozycji w tonacji równoległej, w repryzie zaś — w tonacji równoimiennej. Tak jest w pierwszej części Sonaty b-moll, h-moll i Sonaty wiolonczelowej. W pierwszej części Koncertu e-moll, stosunek jest odwrócony: temat drugi za pierwszym razem pojawia się w tonacji równoimiennej, za drugim zaś w równo-

[1]) Jego Sonata op. 2 Nr. 3, C-dur, ma Adagio w E-dur. Jeszcze ściślej połączone są te dwie tonacje w Sonacie Waldsteinowskiej (op. 53): w pierwszej jej części temat główny ma C-dur, temat drugi — E-dur. W Koncercie c-moll, op. 37, Largo skomponowane jest w E-dur. Chopin idzie dalej jeszcze w swem op. 1, umieszczając po refrenie w c-moll kuplet w E-dur.

[2]) Kurth, Romant. Harm., S. 142, 269, 306.

ległej. Natomiast w pierwszej części Sonaty c-moll i Tria g-moll drugi temat utrzymany jest w tonacji głównej w ekspozycji, a w tonacji mollowej dominanty w repryzie. Również i w Allegro de Concert, op. 46, drugi temat za pierwszym razem pojawia się w tonacji zasadniczej, ale za drugim razem ma tonację równoimiennego moll. Zupełnie niezwykłem jest w pierwszej części Koncertu f-moll powtórzenie drugiego tematu w repryzie w tej samej tonacji, w jakiej występuje w ekspozycji, a mianowicie w równoległem As-dur.

Jak widzimy z tego zestawienia, Chopin traktował formę sonatową z bardzo daleko idącą swobodą, nie krępując się schematami, ani regułami. W wyborze tonacyj dla swych „drugich" tematów kierował się widocznie tylko temi dwiema wytycznemi: wprowadzać wyłącznie tonacje blisko spokrewnione z tonacją główną, umieszczać temat za każdym razem, t. j. w ekspozycji i w repryzie, w innej tonacji (od tej ostatniej zasady Chopin zresztą raz odstąpił). Uderza fakt, że ani razu nie przyznał Chopin drugiemu tematowi w ekspozycji tonacji dominanty.

Odchyleń od prawideł i norm klasycznych nie można oczywiście przypisywać brakom w teoretycznem wykształceniu Chopina. Plan tonalny formy sonatowej należy przecie do elementarnych wiadomości, jakie każdy uczeń otrzymuje w klasie kompozycji. Raczej możnaby w omawianych odstępstwach od reguł dopatrywać się świadomego i celowego dążenia do pisania „w swoim sposobie". Ale tu właśnie zastanawiającem jest owo względnie częste umieszczenie tematu drugiego ekspozycji w tej samej tonacji, którą ma temat pierwszy, wskutek czego powstaje rzadko u Chopina spotykana, bardzo nużąca monotonja tonalna. Najdotkliwiej daje się ona odczuwać w ekspozycji Sonaty c-moll, zwłaszcza że występuje w związku z również u Chopina niezwykłą jednostajnością rytmiczną, która jest bodaj że największą wadą całego pierwszego Allegro tej sonaty, jak zresztą i ostatniego: oba są bowiem opanowane ruchem równych ósemek. Bezsprzecznie okazuje się tutaj Chopin skrępowanym, choć się nie krępuje regułami. Lecz niestosowanie się do przepisów, zamiast iść w kierunku tej skłonności do zestawiania żywych barw i kontrastów tonalnych, o której była powyżej mowa i którą Chopin ujawnił zaraz w swem op. 1,— niweczy właśnie możliwość tych kontrastów, na jakie pozwalał i jakie wywołać nawet miał na celu schemat klasyczny. Paradoks ten przedstawia się jako prawdziwy problem psychologiczny.

Łatwiej wytłumaczyć jest inną nieprawidłowość w pierwszej

części Sonaty c-moll, a mianowicie umieszczenie początku repryzy w odległem b-moll. Tutaj można uznać chęć wywołania niespodziewanego efektu i postawienia tematu w nowem świetle, nadania mu świeżych barw. Niewątpliwie dla tych samych pobudek wprowadził Chopin jeszcze w kilku innych utworach powtórzenie części głównej w innej tonacji, niż zasadnicza. W Rondo Koncertu e-moll refren drugi, przygotowany w tonacji właściwej, niespodzianie występuje o pół tonu niżej (w Es-dur zamiast E-dur); po krótkiej dywersji jednak tonacja główna ustala się (p. cytowany artykuł o Rondach w „Kwart. Muz.", zesz. 12—13, str. 394). Trochę inaczej przedstawia się sprawa w Nokturnie 12, który ma także formę ronda. W nim drugi kuplet przez swoją transpozycję w porównaniu z pierwszym sprawia, że ostatni refren wstępuje w H-dur zamiast w G-dur i do zasadniczej tonacji dopiero następnie — w sposób mistrzowski — modulacyjnie spada. W Rondo-Finale Sonaty h-moll, *cały* drugi refren pojawia się w transpozycji do e-moll (p. cyt. art. o Rondach, l. c., str. 395). W Impromptu 2 i w Mazurku 36 część główna przy powrocie swoim po części środkowej przez dłuższy czas pozostaje o pół tonu niżej w porównaniu z pozycją zasadniczą [1]).

Te nieprawidłowe repryzy nie dadzą się pogodzić z pojęciami klasyków, z ich potrzebą symetrji i postulatami jedności. Są one odbiciem typowo romantycznych dążeń i poglądów, według których większa rozmaitość barw nie przeszkadza osiągnięciu jedności i symetrji w architektonice. Bardzo znamiennem jest, że już w Sonatach Schuberta kilkakrotnie spotykamy wprowadzenie repryzy w tonacji innej, aniżeli zasadnicza. W Sonacie a-moll, op. 42, repryza w pierwszej części zaczyna się w fis-moll i jest na znacznej przestrzeni jakby fantazją na motywy początkowej partji ekspozycji. Z powodu bardzo swobodnego modulacyjnego charakteru i „opracowywania tematów" można ją uważać poniekąd jeszcze za dalszy ciąg właściwej przeróbki, dopóki nie ustala się tonacja główna (a-moll), na krótko już przed pojawieniem się drugiego tematu w równoimiennem dur. Repryza 1-ej części Sonaty H-dur, op. 147, jest w całości swej tylko transpozycją ekspozycji o kwartę w górę. Podobnie i pierwsza połowa repryzy w 1-ej części Sonaty a-moll, op. 164. Również i w Symfonjach rozpoczyna Schu-

[1]) W tym związku wymieńmy jeszcze repryzę w Balladzie 4, która zaczyna się w d-moll—F-dur zamiast w f-moll. Repryzą tą zajmiemy się bliżej w rozdz. XIX.

bert repryzę nieraz w tonacji „niewłaściwej", np. w 4-ej części Symfonji C-dur i w 1-ej części Symfonji B-dur [1]).

Czy „nieprawidłowe" repryzy Chopina powstały pod wpływem schubertowskich, czy też wynikły tylko z tego samego ducha, z dążeń, które były „w powietrzu" epoki, to niełatwo rozstrzygnąć. Jest to zresztą kwestja drugorzędna.

* * *

Wstępy chopinowskie najczęściej pozostają w tonacji odnośnych utworów, przygotowując i ustalając daną tonację. Czasem jednak utrzymuje Chopin wstępy i introdukcje w innej tonacji, aniżeli tonacja zasadnicza utworu, wskutek czego zjawienie się ostateczne tonacji właściwej staje się niespodzianką. Tutaj należy przedewszystkiem długa introdukcja (Andante spianato) do Poloneza op. 22, mająca G-dur za główną tonację. Ustęp modulacyjny, w formie orkiestralnego Tutti, prowadzi z G-dur do Es-dur, właściwej tonacji utworu. Introdukcja wspomniana, napisana później, została dodatkowo do Poloneza przyłączona [2]). Wybór odległej, tercjowo spokrewnionej tonacji jest bardzo charakterystyczny.

O ile mollowe wstępy, dłuższe zwłaszcza, do utworów durowych są zwykłą rzeczą już u klasyków *(Post tenebras lux)*, o tyle durowe wstępy do mollowych kompozycyj są rzadkie. Lubi je

---

[1]) Już u Beethovena można spostrzec niektóre repryzy, które są zapowiedzią owych powyżej omówionych repryz schubertowskich. W I-ej części Sonaty F-dur, op. 10 Nr. 2, wprowadza Beethoven przy końcu przeróbki temat główny dokładnie tak, jakby chciał zacząć repryzę, ale w tonacji odległej (D-dur, zamiast F-dur). Jest to jakby przekomarzanie się, żart, chęć wywołania niespodzianki; dopiero po odpowiedniej modulacji Beethoven rozpoczyna temat po raz drugi już we właściwej tonacji, ale *go bardzo skraca.* Chopin w Sonacie c-moll postępuje w gruncie rzeczy tak samo, opuszczając tylko powtórzenie skróconego tematu w tonacji głównej, idzie zatem o krok jeden, ale też tylko o krok jeden, naprzód. Bardzo szybkie modulacje, i to do odległych nieraz tonacyj, po normalnem rozpoczęciu repryzy u Beethovena stanowią również przejście do repryz, rozpoczynających się w innej tonacji u Schuberta i Chopina. Zresztą są u Beethovena repryzy zupełnie odstępujące od klasycznego schematu, np. w uwerturze „Korjolan" (początek repryzy w f-moll zamiast w c-moll). U Schumanna znajdują się także nieprawidłowe pod względem tonalnym repryzy, np. w Scherzino z „Faschingsschwank aus Wien" (A-dur zamiast B-dur), w 2-ej części skrzypcowej Sonaty d-moll op. 121, w 2-ej części Kwintetu op. 44 (ostatni powrót głównego tematu) i t. p.

[2]) Jachimecki, l. c., str. 38.

Mendelssohn [1]). U Chopina spotykamy je kilka razy [2]). Najciekawszy wśród nich jest wstęp do Ballady 4, utrzymany w C-dur, które okazuje się ostatecznie tonacją dominanty [3]), gdy ustala się właściwa tonacja utworu, f-moll. Psychologicznie i estetycznie tłumaczy się ten spokojny, pogodny wstęp do utworu, który w swym kulminacyjnym punkcie dochodzi do najwyższego dramatycznego napięcia i do tragicznej grozy, jako objektywne wezwanie do słuchania, do skupienia, i jako prosta zapowiedź nastąpić mającego opowiadania.

Większa, początkowa część introdukcji do Bolera rozwija się w C-dur; dopiero trzecia jej część zwraca się do a-moll, tonacji samego Bolera. Pieśń „Smutno niańki ci śpiewały", wahająca się między dur i moll, ma durową przygrywkę, choć utwór zaczyna się w moll. Godnem uwagi jest, że przygrywka ta — podobnie jak introdukcja w op. 22 — została dodana później dopiero, jako powtórzenie postludjum [4]), z wielką korzyścią dla utworu, gdyż wzmocniła jeszcze jego kontrastowość i przejmujące wrażenie jakby uśmiechu przez łzy. Również durowym jest wstęp do Etjudy 23, a-moll. Jego motyw jest wprawdzie zrazu tonalnie

---

[1]) E. Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, Leipzig 1909, str. 87.

[2]) Mazurek op. 7 Nr. 2, a-moll, opatrzony jest w pierwotnej swej redakcji (znanej nam z papierów rodziny Elsnera, w wydaniu Breitkopfa i Härtla w Lipsku i F. Hoesicka w Warszawie) wstępem w A-dur, który jest bardzo ludowy w charakterze przez powtarzane kwinty w basie (napis *Duda* nad niemi pochodzi zapewne od samego Chopina), przez prymitywną motywikę i lidyjską kwartę. Umieszczenie przygrywki do tematu mollowego w tonacji durowej dokonane jest też w duchu ludowej muzyki. Ale sam Mazurek jest znacznie subtelniejszy i ma mniej pierwiastków ludowych w sobie; wstęp nie przygotowuje go odpowiednio, zbytnio różni się od niego stylistycznie i nie wprowadza w odpowiedni nastrój. Dlatego raz jeszcze uznać trzeba trafność sądu i takt Chopina w tem, że nadając utworowi ostateczną formę, wstęp skreślił zupełnie.

[3]) Leichtentritt (II 31, schemat) stwierdza tu f-moll, uważając $c+$ za dominantę, a $g+$ (g^7) za *DD* (ib., p. 32, 38). Ponieważ w tym wstępie kilkakrotnie użyte jest $f+$, jeszcze nawet w ostatnich akordach, należałoby tu raczej uznać F-dur jako jego tonację. Jednak $f+$ ma tutaj wyraźny i wybitny charakter subdominanty (na początku poprzedzonej zresztą dominantą poboczną w formie D^7, jak to często bywa u Chopina). C-dur jest zatem niedwuznacznie tonacją wstępu. Inna rzecz, że, w planie całości, to C-dur okazuje się tonacją dominanty i *ex post* może być interpretowane jako taka.

[4]) K. Parnasowa, O kajetach Chopina (w Księdze ku uczczeniu 100-ej rocznicy urodzin Fr. Chopina, Lwów 1912), str. 7 Warjantów, i L. Binental „Chopin", Warszawa 1930, reprod. 55.

nieokreślony, ale harmonizowany następnie w C-dur zdaje się przygotowywać tę tonację; dopiero nagły zwrot wprowadza a-moll. Ciekawem jest, że i ten wstęp dodany został po ukończeniu utworu (p. Hoesick, „Chopin", Warszawa 1927, I 456 nast.) [1]).

Nieraz kształtuje Chopin wstępy i introdukcje w sposób mniej lub więcej nieokreślony, chwiejny lub niestały pod względem tonalnym, aby utrzymać słuchacza do ostatniej chwili w niepewności co do obranego celu. Do tonalnie nieokreślonych należy np. wstęp do Mazurka 13 (do którego jeszcze powrócimy) i tak wieloznaczne pod względem harmonicznym wstępy, jak w Mazurku 9 lub w Walcu 1, których sens rozpoznajemy dopiero po wejściu właściwego tematu.

Bardzo ciekawą przygrywkę ma pieśń „Melodja". Jakkolwiek e-moll jest jej tonacją zasadniczą, to jednak przygrywka zaczyna się progresją $g^+ — d^+$ (i d^- przejściowo), $f^+ — c^+$, dopiero po $c^+ = VI$ w e-moll następuje S^6 i D^7 tej tonacji. Jest to charakterystyczny przykład owego „wmodulowywania się w tonację główną", jakie cechuje niektóre utwory Chopina [2]). Po pogodnych, jasnych akordach przygrywki tem bardziej przejmująco działa wejście śpiewu z silnie dysonującą małą noną.

Innym przykładem obecnie rozpatrywanej kategorji jest wstęp do Ronda Koncertu e-moll. Ta przygrywka orkiestralna, zaczynająca się w cis-moll, zdaje się przygotowywać tę tonację, i dopiero w drugiej połowie zwraca się do E-dur, właściwej tonacji Ronda (p. niżej, rozdz. XX). Modulację przeprowadza też wstęp do Larga Sonaty h-moll (p. rozdz. XIII).

Już klasycy często kształtowali wstępy enigmatycznie, dla wywołania napięcia uwagi i zaostrzenia ciekawości u słuchacza; dość wspomnieć słynny i tak często komentowany wstęp do Kwartetu C-dur Mozarta. Chopin w sztuce tej rozwija wysokie mistrzostwo, nadając wstępom swoich utworów czasem charakter improwizacji, fantazjowania, jakby błądzenia po manowcach i szukania właściwej drogi. Jako środków technicznych używa w tym

[1]) Początek introdukcji Symfonji B-dur, op. 38, Schumanna jest może reminiscencją wstępu Etjudy 23 Chopina: tam motyw pokrewny w rytmie z motywem wspomnianej Etjudy, o charakterze pobudki, jest także zrazu nieokreślony tonalnie, wskutek braku akompanjamentu, następnie powtarza się z harmonizacją w dur, poczem następuje zwrot do tonacji mollowej, jak u Chopina.

[2]) Leichtentritt, I 108 i 253. O ile można mówić o „wmodulowaniu się" w obu cytowanych przez Leichtentritta wypadkach, zobaczymy później.

celu modulacyj, przeskoków tonalnych, łączenia odległych trójdźwięków, chromatycznych następstw, sekwencyj i unisonów. Najświetniejszym przykładem jest tu wstęp do Scherza 3, w którym dzięki użyciu unisona i chromatycznego następstwa akordów, stanowiących podkład harmoniczny, osiągnięta została niepewność tonalna zamierzona (p. niżej rozdz. XX).

Charakter improwizacji mają introdukcje do Poloneza-Fantazji i do Ronda Es-dur, op. 16, któremi zajmujemy się bliżej w dalszym ciągu niniejszej pracy. Są to równocześnie typowe okazy mollowych wstępów do durowych utworów: introdukcja do Poloneza-Fantazji zaczyna się i kończy w równoimiennem as-moll, druga zaś zaczyna się w równoległem c-moll, następnie zdaje się przygotowywać es-moll (równoimienne), a dopiero w ostatniej swej partji (z dominantową nutą pedałową) ustala właściwą tonację Es-dur.

W rezultacie więc widzimy, że wstępy w utworach Chopina są bardzo różnorodne w swem ukształtowaniu i charakterze, świadcząc o bogactwie inwencji u kompozytora.

ROZDZIAŁ IV.

Niepewność tonalna.

Niepewność tonalną, jaką się odznaczają niektóre wstępy, omówione w poprzednim rozdziale, spotykamy też czasem w poszczególnych częściach samych utworów. Jasną jest rzeczą, że efekt i znaczenie jej jest tutaj zupełnie inne, jak tam, że w obu wypadkach z innych też pochodzi pobudek, przesłanek i źródeł.

Tematy, które, stanowiąc część właściwego utworu, przedstawiają chwiejność, niejasność i jakby niezdecydowanie pod względem tonalnym, są o wiele ciekawsze i dla ewolucji poczucia tonalnego znamienniejsze od wstępów o podobnym charakterze. Nasuwają one bardzo interesujące problemy, które nas zajmować będą niejednokrotnie w dalszych częściach niniejszej pracy. W tym rozdziale poświęcimy uwagę tylko kilku charakterystycznym przykładom.

Ustępy tonalnie niepewne zdarzają się najczęściej tam, gdzie Chopin tworzy w duchu ludowej muzyki z jej tonalnemi właściwościa-

mi [1]), albo gdzie archaizuje, wprowadzając kościelne tonacje. Dlatego najwięcej materjału dla naszych rozważań dostarczają nam Mazurki.

Zaznaczyliśmy powyżej, że Mazurek 19 ma, jako całość, dwie tonacje współrzędne, gdyż jego część 1-a rozwija się w h-moll, 2-a zaś, fis-moll, przy powrocie swoim kończy cały utwór. Tutaj zająć się nam wypada trzecią częścią tego Mazurka, t. 33—48. Harmoniczny schemat jej jest następujący:

	h−	*fis*−	*d*+	*a*+	*h*−	*a*+	*e*^{7}	*a*+	
fis:	IV	I	VI	III	IV	III	(*D*^{7})	III	(szereg ten się
A:	II	VI	IV	I	II	I_4^6	V^7	I	powtarza).

Jak schemat ten wykazuje, powyższy szereg akordów pojmować można zarówno w A-dur, jak i w fis-moll. Ponieważ jednak w poprzednim ustępie znajdujemy się w fis-moll, więc i ten nowy ustęp zrazu w tej tonacji odczuwamy. Dopiero kadencja I_6^4 — V^7 — I w A-dur dokonuje zwrotu do tej tonacji. Wszelako ani fis-moll, ani A-dur nie ma stanowczej przewagi: A-dur występuje tylko jako zboczenie, po którem znowu fis-moll powraca, we fis-moll zaś brak wybitnej kadencji nie pozwala dość pewnie ustalić tej tonacji. Stąd nieokreślony charakter tonalny, który stanowi specyficzny wdzięk tego ustępu. Ciekawem jest, że ustęp ten, który można nazwać „bitonalnym", znajduje się w utworze, który tak samo, choć w innem znaczeniu, określić należy [2]). Podobnie ma się rzecz i z Nokturnem 6: jako całość utwór ten nie ma jednej tonacji zasadniczej (p. wyżej, str. 7); poza tem jedna jego część waha się między dwiema tonacjami, jak to zobaczymy w rozdz. VI. W tym związku wymieńmy jeszcze Mazurek 2, w którym zarówno stosunek tonalny poszczególnych części, jak i tonalność tria przedstawiają pewne problemy (p. rozdz. VI).

Chopin lubi rozpoczynać cały utwór albo jego część od subdominanty. Jeżeli subdominanta taka poprzedzona jest swoją dominantą, wtedy stosunki tonalne stać się mogą skomplikowane i niejasne. W Mazurku 8 część 2-ga ma takie akordy:

	c^7	*f*−	*g*^{7}	*as*+	*c*+	*f*−	*g*^{7}	*as*+	*des*+	*f*−^{6}	*g*^{7}	*c*−
c:	(*D*^{7})	IV	*D*^{7}	VI	(*D*)	IV	*D*^{7}	VI	IV^n	*S*^{6}	*D*^{7}	T

[1]) Na źródła „wielotonalności" w muzyce ludowej wskazuje niejednokrotnie H. Windakiewiczowa, „Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryd. Chopina", Kraków 1926.

[2]) Mówiąc o bitonalności w muzyce Chopina, używam tego terminu w znaczeniach ściśle określonych, zupełnie różnych oczywiście od przyjętego obecnie dla pewnych zjawisk w muzyce nowoczesnej.

Leichtentritt (I 213) uznaje tutaj „prawdziwie chopinowskie wahanie się między tonacjami C-dur, c-moll i f-moll". Twierdzenie to nie jest słuszne choćby dlatego, że o C-dur mówić tutaj nie można: akord *c*+ ma w tym ustępie wyraźny charakter dominantowy. Ale właściwa tonacja c-moll występuje rzeczywiście mało wybitnie, wskutek tego, że szereg akordów rozpoczyna się kadencją *c*^{7} — *f*− [1]), i że tonika *c*− pojawia się w nim tylko raz jeden, na samym końcu, poza tem zastąpiona jest VI-ym stopniem (w zwodniczej kadencji), albo przybiera formę dominanty wstawionej przed *f*− [2]).
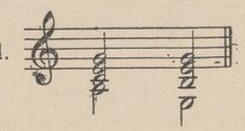
W jeszcze ostrzejszej formie występujący problem znajdujemy w 1-ej części Mazurka 27, gdzie mamy takie następstwo akordów:

	e^7	*a*−		*h*^{7}	*e*−		*e*^{7}	*a*−		*a*−	*e*− [3])
e:	(*D*^{7})	IV		V^7	I		(*D*^{7})	IV		IV	I
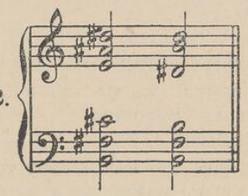
[1]) Przy ustalaniu się nowej tonacji skłonni jesteśmy zawsze uważać pierwszy konsonujący akord za tonikę. Zasadę tę trafnie formułuje H. Schenker w swej „Harmonielehre", str. 332 nast.

[2]) To usunięcie toniki na drugi plan i zostawienie jej w cieniu jest także bardzo znamienne ze stanowiska tonalności. Spotyka się je często u Chopina i nieraz jeszcze do tej właściwości jego muzyki powrócimy. Najwcześniej sztychowany Mazurek Chopina, G-dur z r. 1825 (zbior. wyd. Breitkopfa i Haertla, t. XIII, nr. 1), ma w drugiej swej części—bardzo pokrewnej z 2-gą częścią pierwszego Mazurka wydanego z liczbą opusu, t. j. op. 6 nr. 1 — tonację równoległego moll, wyrażoną harmonicznie tylko przez trójdźwięk dominanty z akordem zmniejszonej septymy (=*DD*) jako ubocznym. Tonika nie pojawia się ani razu, podobnie jak we wspomnianej części Mazurka op. 6 nr. 1. Ale podczas gdy tam część druga pozostaje w tonacji głównej, tak że *D* doznaje ostatecznie rozwiązania z powrotem części pierwszej, tutaj po *D* następuje nagły przeskok do zasadniczego G-dur.

[3]) W końcowej kadencji plagalnej subdominanta *a*— ma dodaną małą septymę, która — ideowo leżąc — przechodzi jako tercja do toniki *e*—:

1. 

Jest to pewnego rodzaju odpowiednik do tego połączenia, często powracającego w części środkowej Mazurka:

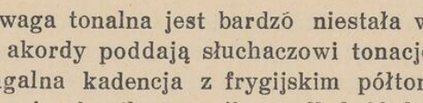
2.  (p. rozdz. IX).

Tutaj równowaga tonalna jest bardzó niestała wskutek tego, że pierwsze dwa akordy poddają słuchaczowi tonację a-moll jako zasadniczą, a plagalna kadencja z frygijskim półtonem, jaką się kończy ten temat, nie określa tonacji e-moll dość dobitnie [1]). Do ustępu tego zresztą jeszcze powrócimy. Godnem uwagi jest, że i środkowa część Mazurka 27 ma pod względem tonalnym ciekawy rys. Oto odcinki jej kończą się na „tonikalizowanym" III-im stopniu.

Zupełnie analogicznie do początku Mazurka 27 przedstawia się początek Mazurka 18 (kadencja D^7 + mollowa *T*, przeniesiona następnie o kwartę niżej). Tu jednak tonacja, odpowiadająca pierwszej parze akordów, osiągnęła prymat przed drugą (zatem przeciwnie jak w Nr. 27); g-moll reprezentuje tu tylko zboczenie, a ośmiotakt kończy się na dominancie w c-moll. W tej tonacji zakończył też Chopin utwór, zmieniwszy odpowiednio repryzę.

Pewne podobieństwo z 1-szą częścią Mazurka 27 wykazuje również 1-a część Mazurka 6. W niej po 4 taktach w a-moll następują 4 takty w e-moll, ale kończące się durowym trójdźwiękiem, który jako *D* prowadzi z powrotem do a-moll; druga połowa okresu powstaje przez powtórzenie pierwszej, ze zmianą wszakże: niema tym razem zboczenia do e-moll, do końca pozostajemy w a-moll (z tonikalizowanym akordem neapolitańskim).

Jeżeli porównamy teraz między sobą omówione tu części Mazurków 6, 18 i 27, zdamy sobie łatwo sprawę, co jest właściwą przyczyną niepewności tonalnej w Mazurku 27. Gdybyśmy w analogji do tamtych Mazurków zakończyli pierwszy ośmiotakt Mazurka 27 trójdźwiękiem e^+ (= *D*), drugi zaś trójdźwiękiem a^-, np. przy takim zwrocie melodycznym:

3. 

stosunki tonalne byłyby jak najprostsze i „najpewniejsze". Wersja zaś chopinowska sprawia wrażenie, jakby kończyła się na mollowej dominancie, tem bardziej, że zawiera w melodji ton *f*, a nie *fis*. I to właśnie wywołuje niepewność tonalną [2]). Nie ulega jednak wątpliwości, że sam Chopin uważał e-moll za właściwą tonację tego Mazurka [1]). Z tego wynika, że ten sam szereg akordów pojmował Chopin — *caeteris paribus* — raz jako następstwo (*D*)-*S*-*D*-*T*, a drugi raz jako *D*-*T*-*DD*-*D* (wzgl. mollowa *D*). To zaś świadczyć może znowu o giętkości, elastyczności jego poczucia tonalnego.

Pewne wątpliwości obudza część 2-a w Mazurku 25. Mieniają się w niej tylko dwa trójdźwięki (zrazu b^+ i es^-, potem w transpozycji es^+ i as^-), i to na leżącym basie. Zachodzi pytanie, czy należy określić ich stosunek jako D + T, czy T + S. Leichtentritt (I 240) i Weissmann (l. c., str. 111) widzą tu B-dur i Es-dur z mollowemi subdominantami. Mojem zdaniem b^+ w pierwszej połowie, a es^+ w drugiej połowie tej części są funkcjami dominantowemi (można im łatwo dodać małą septymę), t. zn. że mamy tu tonacje es (dis)-moll i as (gis)-moll. Za taką interpretacją przemawia także fakt, że ona daje bardziej harmonijny plan tonalny całości i zdaje się odpowiadać w ten sposób prawdziwym intencjom Chopina, gdyż dis-moll i gis-moll są tercjowo spokrewnione z zasadniczem h-moll.

Mało określoną jest tonacja drugiej części Mazurka 48 (t. 17 nast.). Wskutek przeważnie leżącego w basie (pojęciowo przynajmniej) tonu *a* i zupełnie przelotnego pojawiania się akordu d^-, znaczną przewagę w tym ustępie ma akord a^+; możnaby być skłonnym uważać go za tonikę, jednak w gruncie rzeczy mimo swego „dominującego" stanowiska jest on właśnie tylko — dominantą. Mamy tu nowy przykład wspomnianego już utrzymywania toniki na dalszym planie lub w zupełnym cieniu.

Zaznaczmy, że oba ostatnio omówione ustępy mają pewne rysy wspólne.

Nadzwyczaj interesujący pod względem tonalnym jest drugi temat w Krakowiaku op. 14. Przy jego pierwszem pojawieniu się nie ulega wątpliwości, że w myśli Chopina jego zasadniczą tonacją jest, albo (lepiej powiedziawszy) ma być d-moll. Na to wskazuje jego dłuższe przygotowanie w poprzedzającym go, modulującym łączniku, jakoteż dalsze jego rozprowadzenie. A jednak główna partja tego tematu, czy tej grupy tematycznej, waha się wciąż między d-moll i F-dur, a nawet uwydatnia dobitniej tę drugą tonację.

---

[1]) Weissmann („Chopin", Stuttgart-Berlin 1923, str. 111) mówi tutaj o „Schweben der Tonarten", Jachimecki (l. c., str. 58) o „nieustannej oscylacji między tonacjami E-moll, A-moll, tonem frygijskim i t. d." Leichtentritt nazywa tonację utworu „nieokreśloną" (unbestimmt; I, 243).

[2]) Podobna dwuznaczność powstaje czasem w mowie, kiedy z form gramatycznych nie wynika jasno, co jest podmiotem, a co przedmiotem w zdaniu.

[1]) Świadczy o tem nietylko umieszczenie części środkowej w H-dur, ale i notacja utworu; p. mój artykuł o rękopisach Chopina w Księdze pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Ad. Chybińskiego, Kraków 1930.

Zbiory Słowa

Oto schemat pierwszego ustępu (2 × 8 taktów):

d^-	f^+ (za drugim razem a^-)	b^+	f^+	b^+ d^7 g^-	f^+	c^7	f^+
d: I	III („ „ „ V)	VI	III	VI (D) IV			
F: VI	I („ „ „ III)	IV	I	IV (D) II	I $^6_4$	V^7	I

Początek jest niezdecydowany między d-moll i F-dur; dopiero końcowa kadencja ustala stanowczo F-dur. Następujący po tym odcinku drugi ustęp (Tutti, znowu dwa razy po 8 taktów, zupełnie identycznych) utrzymuje się w pierwszej połowie w F-dur, w drugiej zaś w d-moll.
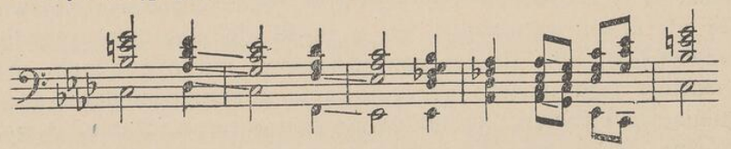
Najlepiej uchwycimy tonalne właściwości omówionego ustępu, gdy go porównamy z pieśnią „Dwojaki koniec". Pokrewna z nim w charakterze, podobnie jak i on utrzymana w tonie ukraińskiej muzyki ludowej, mająca nawet pewne zwroty melodyczne z nim wspólne, rozwija się ona w tych samych tonacjach. Ale w niej d-moll jest tonacją zasadniczą bez żadnej chwiejności ani dwuznaczności, F-dur zaś występuje na początku drugiego zdania jako zboczenie, podczas gdy kołomyjkowy kuplet w op. 14 jest typowo „bitonalny", wahając się między dwiema tonacjami.

Podobne wahanie się i mieszanie d-moll z F-dur spotykamy jeszcze w Nokturnie 6. Zajmiemy się niem w innym rozdziale.

Pieśń „Pierścień" oscyluje wciąż między c-moll i Es-dur. Wprawdzie durowa tonacja uzyskuje stanowczą przewagę, dzięki zakończeniu i postludjum (wzgl. interludjum i przygrywce; co do tej ostatniej, p. wyżej str. 19), ale utwór mógłby równie dobrze kończyć się i w c-moll, nie wywołując wcale wrażenia czegoś nieoczekiwanego i nienaturalnego.

Schemat harmoniczny drugiej części tria w Polonezie 4 przedstawia się następująco:

4.



f:	V^7	VI	V	VI	III ($D^{9>}$)	III—V	——	V^7
As:	(D^7VI)	IV	III	IV	I ($D^{9>}$)	I—III	——	(D^7)
c:	(D^7IV)	II^n	I	II^n	VI ($D^{9>}$)	VI—I	——	(D^7)
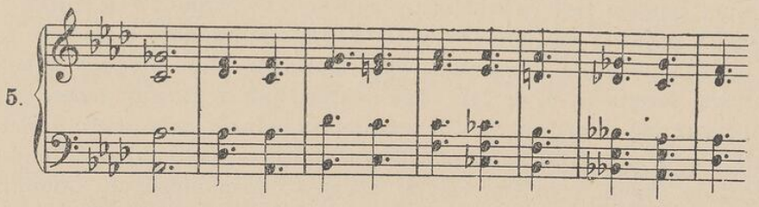
(Równoległe kwinty i oktawy ukryte są w figuracji i złagodzone nutami opóźniającemi, p. rozdz. XXI.)

Akordy te powtarzają się następnie aż do as^+ ($^6_4$) włącznie,

poczem szereg akordów zmniejszonej septymy (niekompletnych), z których ostatni zastąpiony jest przez odpowiednie g^7, prowadzi do c^+ o charakterze dominanty w f-moll. Na akordzie tym, który kilkakrotnie mienia się z ubocznem b^- (=S), kończy się ten ustęp. Możnaby dopatrywać się w nim wahania nawet między trzema tonacjami. W rzeczywistości jednak c-moll nie zyskuje tutaj żadnych praw: c^- w t. 2-im użyte jest tylko z melodycznych względów, zamiast c^+, dla uniknięcia skoku *e-des*, a w t. 4 jako pośrednik między as^+ i c^7. Zasadniczą tonacją jest w tym ustępie f-moll, ale tonika ani razu nie występuje. As-dur pojawia się jako zboczenie; zato ma silną kadencję $T^6_4 — D^7 — T$. W rezultacie wrażenie jest zupełnie niezdecydowane i chwiejne.

W Tarantelli ustęp taktów 84 — 93 waha się między Des-dur, a f-moll:

5.



Des	V^7	I	III					$S^6_{3>}$	V^7	I
f:	VI	I	S^6	V	I					
es:	S^6	V^7	(I)							

Ustęp zaczyna się w Des-dur, ale zaraz przechodzi do f-moll, poczem zwraca się do es-moll (Es-dur) i w sekwencji powraca do Des-dur [1]). W dalszym ciągu zaczyna się ten ustęp po raz drugi, lecz osiągnąwszy f-moll, już w niem pozostaje do końca. W tych warunkach trudno określić, jaka z obu tonacyj dzierży tu prymat [2]).

W niektórych utworach Chopina, albo w poszczególnych ich częściach, stosunki tonalne są w jeszcze inny, jak w dotąd omówiony, a specyficzny, bardzo oryginalny, przed Chopinem (przynajmniej w tym stopniu) niespotykany sposób zawoalowane. Przedstawiają one problem *sui generis*. Prototypem ich jest Preludjum

---

[1]) Opuszczam bardzo interesujące chromatyczne przesunięcia, które omawiam w rozdziale o chromatyce (XVII, 7).

[2]) Pewne wątpliwości tonalnej natury obudza początek Walca 9. Do kwestji tej jeszcze powrócimy.

e-moll i pierwsza część Mazurka 13. Chociaż w tego rodzaju utworach, czy ustępach, niezawsze można mówić o niepewności lub nieokreśloności tonacji, to jednak Chopin zdaje się w nich czynić wszystko możliwe, aby uniknąć wyraźnej, wybitnej kadencji, tonację ustalającej. W związku z tem dążeniem pozostaje przesłonięcie toniki, o którem już kilkakrotnie wspominaliśmy. Tonika pojawia się rzadko, albo w przewrotach tylko, albo też w formie akordu pozornie konsonansowego, albo wreszcie zastąpiona jest innym stopniem w kadencji zwodniczej. W Preludjum e-moll tonika występuje w formie zasadniczej dopiero w ostatnim takcie; w t. 1, 13 i 17 spotykamy ją tylko jako akord sekstowy, w t. 22 jako kwartsekstowy (którego rozwiązanie jest w charakterystyczny sposób opóźnione zamiennym akordem), w t. 21 zastąpiona zaś jest VI-ym stopniem. Zjawienie się toniki w fundamentalnej postaci jest tu widocznie celowo odwlekane. W Mazurku 13 tonika pojawia się dopiero w t. 20-ym; poprzednio stale jest zastąpiona pozornie konsonansowym akordem VI-go stopnia w sekstowej formie (t. 4, 6, 14). Tak wstęp, jak i główny temat rozpoczyna się akordem S^6. Co ważniejsza jednak: cały utwór kończy się owym pozornie konsonansowym akordem, zastępującym tonikę. Jest to jeden z najśmielszych czynów harmonicznych Chopina, który zresztą już niejednokrotnie podnoszono. Nie uwzględnił go jednak E. Kurth w rozważaniach na str. 95—96 swojej „Romantische Harmonik“, gdzie powinien był wymienić zakończenie Mazurka 13 jako jeden z najciekawszych wogóle przykładów tego „ulatniania się końcowego akordu u romantyków, w przeciwieństwie do jego monumentalnego traktowania u klasyków”. Tu zresztą można nawet powiedzieć, że jest więcej niż „ulotnienie się“; bo końcowy akord *de facto* wcale się nie pojawia.

W powyższych rozważaniach skonstatowaliśmy, że pewne kompozycje Chopina, albo ich części, obudzają wątpliwości i wahanie się co do tonacji, jaką im przypisać należy. Lecz są także ustępy u Chopina, w których wprawdzie poszczególne, mniejsze lub większe odcinki mają jasno określoną tonację, ale ich następstwo i złożenie jest tego rodzaju, że trudno mówić o tonalnej jednolitości, trudno znaleźć jedną tonację zasadniczą. Jest tu zatem pewna analogja do owej wielotonalności, którą już stwierdziliśmy powyżej w pewnych utworach (p. rozdz. I). Ale tam chodziło o brak jednolitości tonalnej między poszczególnemi częściami danego utworu, w planie całości; tutaj, o brak jej w jednej i tej

samej części, albo w utworze, który przedstawia zwartą całość, nie rozpadając się na kilka odrębnych części.
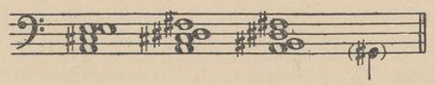
Pierwsza część Walca 12 zaczyna się w f-moll. Po 8 taktach w tej tonacji następuje 12 taktów w Es-dur. Dopiero ostatni akord nagłym zwrotem przygotowuje powrót tonacji f-moll. Repetycja całego ustępu kończy się jednak toniką w Es-dur. Mamy więc tutaj równorzędne traktowanie dwóch tonacyj w jednej części utworu, który już ze względu na jego początek i zakończenie w dwóch różnych tonacjach nazwaliśmy powyżej (str. 5) „bitonalnym“.

Preludjum 2 zaczyna się pozornie w e-moll; ale akord e^- przy najbliższym postępie harmonicznym okazuje się VI-ym stopniem w G-dur, w której to tonacji następuje bardzo wybitna i zdecydowana kadencja ($T_4^6 — D — T$). Ten szereg akordów powtarza się następnie w transpozycji o kwintę wyżej. Wszelako zamiast końcowego d^+ pojawia się akord *a-cis-dis-fis,* który po obniżeniu *cis* na *c*, interpretowany jako alterowana S^7, prowadzi do a-moll, mając po sobie $S^6_{1<}$ i T_4^6 tej tonacji [1]). W niej też kończy się utwór.

Jak z powyższej analizy wynika, nie można mówić w Preludjum 2 o jedności tonalnej. Następstwo tonacyj jest jakby wynikiem swobodnej improwizacji. Żadna tonacja nie występuje jako centrum, jako drogowskaz. Jeżeli ostatecznie a-moll stało się przystanią, do której zawinęliśmy, to jest to więcej dziełem przypadku. Równie dobrze mogliśmy stanąć np. w e-moll, a nawet

---

[1]) Teoretycznie jest oczywiście najprostszą rzeczą odnieść już akordy taktów 11—12 do tonacji a-moll. Tak czyni też H. Schenker (Harmonielehre, str. 433 nast.), określając je jako formy subdominantowe w a-moll (A-dur). W praktyce jednak nikt, idąc za poczuciem tonalnem, nie będzie pojmował tych akordów jako należących do a-moll. Dlatego Leichtentritt (I, 130) mówi tu tylko o „zwodniczej kadencji“ i nieokreślonej tonacji. Najłatwiej pojmujemy akordy taktów 10—12 jako prowadzące do cis-moll:

6.
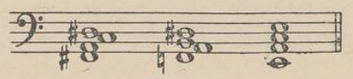


cis: VI S^6 VII^7

Dopiero zmiana położenia akordu ostatniego w tym schemacie, w t. 13-tym, i obniżenie jego *fis* na *f* w t. 14-ym (przyczem akord z S^7 staje się S^6; zmiany tej Schenker nie uwydatnił odpowiednio) sprowadza zwrot do a-moll:

w tym wypadku mielibyśmy poczucie większego zaokrąglenia tonalnego. Nie znaczy to jednak jakoby utwór miał cośkolwiek zyskać pod względem estetycznym. Raczej przeciwnie. Niestałość tonalna pozostaje w ścisłym związku z jego charakterem.

Na problem specjalnej natury natrafiamy w Mazurku 33. Tutaj H-dur zupełnie jasno i zdecydowanie występuje w całym utworze jako tonacja główna, zasadnicza. Ale ustala się ona zaledwie od 13-go taktu począwszy. Wprawdzie Mazurek zaczyna się od kadencji w tej tonacji (II [= *S*] — *D* — *T*; początek od subdominanty, jak i w innych omówionych już wypadkach), ale zaraz potem w sekwencji modulującej przechodzi do A-dur, a stąd do G-dur, w którem dłuższy czas przebywa; dopiero po dodaniu do g^+ tonu *eis* akord (przy enharmonicznej zamianie *d* na *cisis*) prowadzi jako S^{6}_{3} do H-dur. Te niezwykłe stosunki tonalne na początku utworu sprowadziły interpretatorów nawet na fałszywe tory. Schreyer (Harmonielehre, Drezno 1905, str. 206) uważa pierwszych 12 taktów Mazurka za wstęp. Jest to zupełnie fałszywe pojmowanie tego ustępu. Leichtentritt (I 253) określa go jako „typowy przykład tego, jak się zdaje przez Chopina dopiero wprowadzonego sposobu wmodulowywania się w tonację główną i przygotowywania ze szczególnym efektem wejścia tonicznego trójdźwięku". Charakterystyka ta nie jest trafna; zdaje się ona wskazywać na to, że Leichtentritt także uważa pierwszych 12 taktów Mazurka 33 za pewnego rodzaju wstęp. Tymczasem, jak bardzo słusznie zauważyła H. Windakiewiczowa (l. c., str. 27), niema tu „dążenia do myśli głównej, którąby się dopiero w H-dur miała wyrazić, ale tylko zakończenie pełnego wagi okresu 15-taktowego kadencją w H". Cała pierwsza część Mazurka przedstawia ciągłość i organiczny rozwój. Nie można tu też mówić o „wmodulowywaniu się w tonację główną". Co jest właśnie najciekawsze w tym ustępie, to nie owo rzekome „Hineinmodulieren", ale przeciwnie „Herausmodulieren" z tonacji, zaznaczonej na samym początku. Następnie, przejście do A-dur i do G-dur nie stanowi wcale jakiegoś przygo-

7.



a: S^{7}_{1} S^{6}_{1} T^{6}_{4}

Znamiennem jest, że Chopin z rozmysłem pozostawia słuchacza przez 4 takty w niepewności co do właściwego znaczenia akordów.

towania tonacji H-dur; raczej przeciwnie, jest oddaleniem się od niej. Podobne modulacje są u Chopina rzeczą arcyzwykłą (p. rozdz. XV i XIX), ale następują zwykle po ustaleniu się pewnej zasadniczej tonacji. W Mazurku 33 modulowanie z dłuższym przystankiem w odległej tonacji na samym początku utworu wytwarza pewną niejasność pod względem tonalnym.

Mówiąc o „wielotonalności" początkowego ustępu w Mazurku 33, H. Windakiewiczowa uznaje w niej wpływ muzyki ludowej. Jakkolwiek w niektórych omówionych powyżej, niezwykłych pod względem tonalnym ustępach w Mazurkach należy dopatrywać się rzeczywiście związku z „wielotonalnością" muzyki ludowej, to w Mazurku 33 tonalne właściwości są innej natury i pochodzą z innych źródeł. Chopin kontynuuje—wybitnie ją przyśpieszając, zwłaszcza w późniejszych utworach (p. rozdz. XIX), a Mazurek 33 do nich się zalicza — ewolucję, którą skonstatować możemy już u jego najbliższych poprzedników. U Beethovena widzimy wielką ruchliwość, swobodę i rozszerzenie pojęć w dziedzinie tonalności. Weźmy np. początek Sonaty e-moll, op. 90. Jak słabo jest w nim tonacja główna uwydatniona, jak późno i na jak krótko się ustala! Albo środkowa część Sonaty Es-dur, op. 81a. Jak bardzo w cieniu pozostaje w niej główna tonacja c-moll! Utwór zaczyna się nawet w tonacji dominanty (VII^{7} i I w G-dur) i dopiero przez powtórzenie początkowej 4-taktowej frazy o kwartę wyżej wprowadza właściwą, zasadniczą tonację (por. początek Mazurka 27). Rozpoczynanie od dominanty lub subdominanty, które jest tak częste u Chopina, w Mazurkach zwłaszcza, z pewnością nie bez przyczynienia się do tego wpływów muzyki ludowej, — spotyka się u Beethovena wcale nie rzadko. Obok właśnie wymienionego przykładu możnaby tu zacytować wstęp do I-ej Symfonji (początek akordem dominantowo-septymowym, wstawionym przed subdominantą), początek Sonaty d-moll z op. 31 (na dominancie a^+), początek Sonaty Es-dur z tegoż op. 31 (akord S^6), zwłaszcza początek Ronda w Koncercie G-dur, op. 58 (IV — II — V^{7} — I). Bardzo ciekawe jest rozpoczęcie końcowego Allegretta w Schuberta Sonacie op. 30, na cztery ręce. Poprzednie Andante kończy się akordem d^+; Schubert rozpoczyna część następną tem samem d^+, które interpretowane jako *D* rozwiązuje się zwodniczo do c^- (= II), poczem dopiero ustala tonację zasadniczą B-dur akordami b^+ (I^{6}_{4}), f^+ (V) i znów b^+.

E. Kurth stwierdza, że Schumann lubi na początku utworów ukrywać, przesłaniać tonikę (Rom. Harm., str. 126). Jako przy-

kłady przytacza początek op. 28 Nr. 3 i op. 6 Nr. 9 [1]). Przykłady te mają świadczyć o tem, że Schumann poszedł najdalej przed Wagnerem w relegowaniu toniki na plan dalszy. Jak wynika z rozważań tego rozdziału, Chopin godzien jest w tym samym, jeśli nie w wyższym jeszcze stopniu, być nazwany poprzednikiem Wagnera w tym względzie.

* * *

Tutaj przyłączymy jeszcze kilka uwag na temat początków i zakończeń w utworach Chopina.

Normalnie utwór zaczyna się i kończy u niego akordem w położeniu zasadniczem, t. j. z nutą podstawową w basie. Wyjątki jednak nie są rzadkie. Sekstowym akordem zaczynają się Preludja 4 i 25, Walc 9, Mazurek 49, Ballada 1, Scherzo 3, „Moja pieszczotka", introdukcja do „Grand Duo" na tematy z „Roberta-Djabła"; akordem kwartsekstowym zaś: Mazurek 6 i główny temat Mazurka 13 (w obu wypadkach chodzi o S_4^6 jako akord opóźniający; w Mazurku 13 S ma dodaną sekstę), Mazurek 50 (z domyślnem E w basie, por. t. 5, 9 i t. p.), Preludjum 17. Preludjum 7 nie zaczyna się akordem a^+ w formie $^6_4$, jak możnaby sądzić z wejrzenia, ale akordem e^7 z opóźniającem *cis* przed *d* (por. t. 9). Oba dysonansowe akordy wstępu do Scherza 1 (S^6 i D^7) pojawiają się w przewrotach; jest to tem śmielsze, że akord e^{-6} z *g* jako najniższym tonem powinien prawidłowo rozwiązać się do fis^7 w zasadniczej formie. Pieśń „Precz z moich oczu" ma jako pierwszy akord VII^7 (= D wstawionej przed S) w drugim przewrocie. „Gdybym ja była słoneczkiem" zaczyna się po przygrywce kadencją $S_{1<}^{6<} — T_4^6 — D^7 — T$, co jest dosyć niezwykłym początkiem dla tematu [2]). Unikatem w swoim rodzaju jest pierwszy akord Sonaty b-moll; poświęciłem mu osobne studjum w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 8. (Dysonansowe początki utworów Chopina omawiamy jeszcze w rozdziale XXIII.)

---

[1]) Co się tyczy tego ostatniego, niesłuszne jest twierdzenie, jakobyśmy tu mieli na początku „zwrot w d-moll". Akord d^- jest przejściowy między dwoma apodżjaturowemi akordami w formie b^7, po których następuje g^7 (por. niżej rozdz. XVII, 3) jako pierwszy funkcyjny akord, więc rozpoczęcie dominantą. Można zresztą d^- uważać za S, którą poprzedza akord apodżjaturowy.

[2]) Niema tu modulacji, o jakiej mówi Dr. S. Barbag w „Studjum o pieśniach Chopina", Lwów 1927, str. 23—24.

Chopin zaczyna często utwór tercją trójdźwięku tonicznego w głosie najwyższym; o ile ten ton poprzedzony jest dominantą jako odbitką, otrzymujemy typowy zwrot sekstowy. Tu należą np. Nokturny 2, 3, 7, 8, 9, 10, 18 i 19; tematy główne w Walcach 2, 4, 5, 7, 8, 13; Berceuse; Preludja 13, 15 i 22, i t. d. [1]).

Zakończenie utworu tercją w górnym głosie jest także stosunkowo bardzo częste. Lubi je Chopin zwłaszcza w Nokturnach: jedenaście wśród nich kończy się w ten sposób. Natomiast nie spotyka się tego w Polonezach, gdzie typowa formułka w kadencji wymaga kwinty lub tercji akordu dominantowego przechodzącej na prymę toniki.

O zakończeniu akordem sekstowym w Mazurku 13 była już wyżej mowa. Jako pewnego rodzaju „pendant" do tego zakończenia na akordzie pozornie konsonansowym można wymienić koniec Preludjum 23 z akordem „pozornie dysonansowym" (p. rozdz. XXIII).

Schumann w jednym ze swych artykułów, pisanych w 1835 roku [2]) powiada przygodnie, że Chopin zakończył niedawno jeden ze swoich utworów akordem kwartsekstowym. Schumann zapewne pomylił się i napisał „kwartsekstowym akordem" zamiast „sekstowym", czyniąc aluzję właśnie do zakończenia Mazurka 13, który rzeczywiście pojawił się niedawno przedtem. Chopin wogóle żadnego utworu nie zakończył akordem kwartsekstowym. Weissmann (l. c., str. 155) określa ostatni akord Finału Sonaty b-moll jako $^6_4$; jest to pomyłka. Wprawdzie ostatni dźwięk Finału, notowany w półnutach, ma istotnie formę akordu $^6_4$, ale do niego należy jeszcze oktawa, która się uderza na pierwszej części taktu, a która zawiera podstawowy ton akordu; jeżeli Chopin notuje ją jako ćwierć i nawet pauzę po niej umieszcza, to tylko dla oznaczenia sposobu uderzenia [3]), jasną jest jednak rzeczą, że tony te należą do akordu i pedałem przetrzymane być muszą [4]). To samo powiedzieć można o zakończeniu Preludjum As-dur, które

---

[1]) Cf. Kurth, Rom. Harm., str. 177 i 207.

[2]) Gesammelte Schriften, Lipsk 1914, I 68; wyd. Reclama I 88.

[3]) Por. koniec Impromptu 2. — Podobnie w typowym akompanjamencie walcowym ton pierwszy jest zwykle notowany jako ćwierć, choć przez cały takt stanowi podstawę akordu.
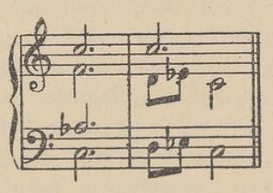
[4]) Podobnie i Scherzo tejże Sonaty kończy się akordem w formie zasadniczej, choć ostatnie takty mają (w niektórych wydaniach) notowany tylko akord sekstowy.

w ostatnim takcie, formalnie biorąc, ma akord $as^{+}\,{}^{6}_{4}$; akord ten opiera się jednak na niskiem *As*, które, uderzone na dwa takty przedtem, brzmi nadal, przynajmniej ideowo. Wszelako uwzględnić tu należy jeszcze tę okoliczność, że Preludjum 17 zaczyna się tym samym akordem $as^{+}\,{}^{6}_{4}$, którym się także kończy, co z pewnością nie jest przypadkowe. Na początku uważać go można albo za akord as^{+} w postaci zasadniczej, ale w formie niekompletnej, albo za opóźnienie przed es^{7}. Jest tu zresztą jakby powtórzenie wstępu i zakończenia Allegretta z VII-ej Symfonji Beethovena, które zaczyna się i kończy trójdźwiękiem a^{-} w formie $^{6}_{4}$.

Twierdzenie Weissmanna (l. c., str. 124), jakoby Polonez 4 zaczynał się akordem kwartsekstowym, jest również nieścisłe: jest to tylko akord niekompletny, który otrzymuje swe uzupełnienie z chwilą wejścia melodji w basie na tonie *C* [1]).

Mazurki 26 i 32, oba w cis-moll, kończą się trójdźwiękiem toniki bez tercji. Zakończenie Mazurka 18 przedstawia się, o ile o prowadzenie głosów chodzi, w sposób następujący:
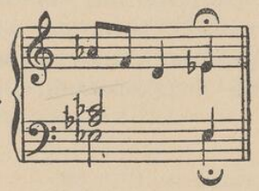
8.



Rozwiązanie tonu *as* jest tylko domyślne, wskutek niekompletnej formy, w jakiej końcowa tonika się pojawia.

Jeszcze dalej idzie Chopin w zakończeniu Mazurka 4:

9.



Tu jeszcze silniej uderza brak rozwiązania przedostatniego dysonansowego akordu. Wprawdzie w oryginale występuje on w formie melodycznej, rozłożony w figuracji, i pod względem formalnym wszystkie „konwenanse“ są zachowane. Mimo to odczuwa się potrzebę usłyszenia przynajmniej jeszcze tercji akordu toniki, tak jak ją zresztą Chopin umieścił w analogicznem miejscu t. 4-go tematu. Jeśli ją Chopin opuścił na końcu, to może dlatego, aby zostawić słuchacza w niepewności, czy nie ma tu być akord durowy, względnie aby mu zostawić możność takiego jego pojmowania [1]).

Do najoryginalniejszych zakończeń w całej literaturze muzycznej należy zakończenie Mazurka 29. Jest to nagły przystanek, wprawdzie na tonice głównej tonacji, ale w środku zdania (i to tematu drugiego), które urywa się nagle po szóstym takcie. Sprawia to wrażenie, jakgdyby kapela, przygrywająca do tańca, widząc, że brak tancerzy, uznała dalsze granie za zbyteczne. Mazurki 9 i 49 dają się grać *senza fine* i notowane są w ten sposób, że nie mają formalnego zakończenia. W obu jednak właściwem zakończeniem jest koniec 1-ej części w repryzie (t. 8, nie licząc przygrywki, w Nr. 9, t. 23 w Nr. 49, w obu wypadkach oczywiście bez zmiany akordu na trzeciej części taktu).

Ostatnie takty Mazurka 17 zawierają solo bez akompanjamentu. Krótka ta fraza opiera się na akordzie toniki (b^{+}) z poprzednich taktów (tony *c* i *ges* są uboczne). Ponieważ jednak słyszeliśmy ją poprzednio kilkakrotnie z harmonizacją $S - T$, skłonni jesteśmy i w przedostatnim takcie oprzeć motyw na subdominantowym akordzie, przez co powstaje pewna chwiejność i „pojęciowa“ dysonansowość, wzmacniająca jeszcze impresjonistyczne wrażenie tego przepięknego zakończenia. Jednogłosowe wstępy i zakończenia omawiamy jeszcze w rozdziale XX-ym.

W jednym z następnych rozdziałów będziemy również mieli sposobność omówić pewne charakterystyczne zakończenia utworów Chopina, oparte na nucie pedałowej, lub na długo wytrzymanym akordzie toniki. Tutaj jeszcze zwróćmy uwagę na formułki, w lapidarny sposób określające tonację, jakiemi Chopin kończy Ballady 3 i 4, Impromptu 1, Polonez 6, Scherzo 2 i t. p. Zdają się one wywodzić od zakończenia 1-ej części Sonaty patetycznej, op. 13, Beethovena [2]).

[1]) Wracając jeszcze do Schumanna, nie od rzeczy będzie podnieść, że Schumann dość często kończył swe utwory akordem kwartsekstowym, który należy pojmować jako akord niekompletny, np. w Karnawale, op. 9, ustęp „Eusebius“ i „Lettres dansantes“.

[1]) Por. też uwagi o tym Mazurku w Kwartalniku Muzycznym, Nr. 9, październik 1930, str. 66.

[2]) Jonson, l. c., str. 154 i 175, wskazuje na to, że w Fantazji f-moll i Polonezie-Fantazji Chopin po końcowem *diminuendo* dwoma silnemi akordami budzi nas niejako do codziennego, szarego życia, do rzeczywistości. To samo możnaby powiedzieć jeszcze o Finale Sonaty b-moll i Impromptu 2.

Plagalnej kadencji używa Chopin wyjątkowo zupełnie samoistnie, jak np. w Mazurku 27 (p. w.). Z reguły wprowadza ją tylko jako wzmocnienie zwyczajnej kadencji, na końcu utworu, np. w Etjudzie 2, w Fantazji f-moll, w Mazurkach 7, 28, 35 [1]).

Jak widzimy z tego przeglądu, Chopin rozwija w zakończeniach swoich utworów wielką pomysłowość. To też reprezentowane są w nich najrozmaitsze typy, począwszy od szeroko rozwiniętego, klasycznego, do impresjonistycznego i zupełnie nowoczesnego [2]). I na tem polu okazał się Chopin śmiałym nowatorem.

ROZDZIAŁ V.

Zmiany trybów. Mollowe dur.

Do prawa kontrastu, jako postulatu psychologicznego, uświęconego normami estetyki, stosuje się Chopin z wielką sumiennością — możnaby powiedzieć, gdyby tu chodziło tylko o przestrzeganie zgóry narzuconych przepisów. Dalsze części utworów chopinowskich, t. j. części środkowe, tria, drugie tematy, i t. d., z reguły utrzymane są w trybie przeciwnym w porównaniu z częścią główną — oczywiście mowa tu o tonacji centralnej. Tam, gdzie Chopin odstępuje od tej zasady, czyni to albo dla zachowania jedności nastroju i charakteru, albo osiąga kontrast innemi środkami, jak zmianą rytmu, tempa, natury motywów, i t. p. Daje to się spostrzec jednak głównie w utworach, mających durową tonację jako zasadniczą, np. w niektórych Nokturnach i Walcach, utrzymanych prawie w całości w tonie majorowym. Natomiast w utworach o minorowej tonacji zasadniczej brak silniejszych kontrastów w trybie jest rzadkością. Najwybitniejszy wyjątek stanowi tutaj Sonata b-moll, której wszystkie części skomponowane są w moll [1]). Przyczynia się to do spotęgowania ponurego charakteru dzieła i stanowi w znacznej mierze o przygnębiającem, przygniatającem wrażeniu, jakie ono sprawia. We wszystkich innych utworach cyklicznych, dla których, jak widzieliśmy powyżej, Chopin przyjął również minorową tonację jako zasadniczą, części powolne są durowe. Można przyjąć za bardzo prawdopodobne, że Chopin byłby i w Sonacie b-moll umieścił „jakieś Adagio, naprzykład w Des-dur", gdyby nie ta okoliczność, że Marsz był napisany przed Sonatą i stanowił jądro jej pomysłu. Ale gdyby Chopin był lepiej zadowolił tych, którym — jak Schumannowi — Marsz nie odpowiadał, byłby zapewne też stworzył dzieło mniej potężne, mniej jednolite w nastroju.

Nasuwa się tu jeszcze jedna refleksja. Oto, jeżeli Schumann uważa, że „jakieś Adagio, naprzykład w Des-dur" sprawiałoby lepsze wrażenie od Marsza, to sąd ten wynika zapewne nietyle z jego rzeczywistej niechęci do Marsza, ile z jego jeszcze w klasycyzmie tkwiących pojęć i „potrzeb" estetycznych. Z drugiej strony nie można przeoczyć faktu, że wyjątek od zwykłych stosunków i od uznanych norm nastąpił u Chopina w sposób trochę przypadkowy i pod wpływem raczej zewnętrznych okoliczności.

Należy tu także przypomnieć skonstatowany powyżej (str. 16) w 1-ej części Sonaty c-moll i Tria g-moll i w Allegro de Concert brak kontrastów w głównych tematach i wogóle ich tonalną jednostajność. Wyjątkowa ta i zastanawiająca monotonja tylko lepiej jeszcze uwydatnia zwykłą u Chopina barwność i kontrastowość.

Już w krótkich tematach lubi Chopin wprowadzać kontrast między dur i moll. Jest to w związku z jego techniką „tematycznego paralelizmu" [2]) i z jego stosowaniem progresji w konstrukcji tematów.

W tematach mollowych Chopin chętnie przenosi frazę początkową do równoległej tonacji durowej. Np. Mazurki 1 (fis-moll-A-dur), 26 (cis-E), 36 (a-C), 50 (idem), 43 (g-B); pieśń „Wiosna" (id.), Etjuda 17 (e-G), Ballada 4 (f-As), Finale Sonaty h-moll

---

[1]) Laurencin (Die Harmonik der Neuzeit, Lipsk 1861, str. 19) podnosi „szczególną predylekcję Chopina dla plagalnych kadencyj"; nie cytuje jednak żadnych przykładów konkretnych. Zapewne chodzi mu o pół-kadencje (por. str. 36 jego rozprawy) i zakończenia w tonacji dominanty, istotnie bardzo częste u Chopina, jak to niżej widzieć będziemy.

[2]) Cf. typowe dla *drugiej* połowy XIX-go wieku zakończenia, omówione w H. Rietscha „Die Tonkunst in der 2. Hälfte des XIX. Jahrhunderts", Lipsk 1906, rozdz. XV. Schumann w artykule o Sonacie b-moll Chopina podnosi, że chopinowskie zakończenia są bardzo różne od trywjalnych zakończeń włoskiej muzyki: jeśli Rossini np. żegna się ze słuchaczami jakby układnem *„votre humble serviteur"*, to Chopin wprost przeciwne zdaje się okazywać względem nich usposobienie.

[1]) Każda z nich jednak ma kontrastującą część durową: część 1-a — drugi temat, część 2-a i 3-a — trio, część 4-a — ustęp t. 23 i nast.

[2]) Huneker, „Chopin, the Man and his Music", 1900, p. 221.

(h-D), środkowa część Nokturnu 18 (cis-E) i Scherza 4 (id.) i t. p. Inne stosunki są rzadsze, np. I — VI: Preludjum 20 (c-As), Walc 7 (cis-A).

W durowych tematach często spotykamy u Chopina transpozycję frazy początkowej do tonacji II-go stopnia. Zwłaszcza tematy swoich Polonezów lubi Chopin konstruować w ten sposób, p. temat główny w Polonezie 6, 7, 9 (1-a i 2-a część) i w Polonezie op. 22, temat tria w Polonezie gis-moll i w op. 3. Z innych utworów wymienić tu można Etjudy 11 i 26, Nokturny 5 i 12, Allegro de Concert (początek), Largo Sonaty wiolonczelowej, t. 1—7, wstępy do Poloneza wiolonczelowego, do Warjacyj na temat szwajcarskiej pieśni ludowej, do Ronda na dwa fortepiany i Fantazji op. 13, Krakowiak op. 14 (temat główny, ale i introdukcja), Scherzo w Trio g-moll (temat, t. 5 nast.), i t. p.

O wiele rzadsze są przenoszenia frazy do tonacji mollowego III-go stopnia (np. w trio Scherza Sonaty b-moll), albo do równoległego moll (Walc 3, ustęp t. 37 nast., Mazurek 31, cz. 1, i t. p.). W tych wypadkach chodzi zwykle o powrót do tonacji zasadniczej całego utworu. Tak jest także w pieśni „Smutna rzeka", gdzie początkowa fraza śpiewu w A-dur powtarza się następnie w fis-moll. Tutaj mamy stosunek nie I — VI, ale III — I, gdyż fis-moll jest główną tonacją utworu, w której znajduje się i przygrywka [1]).

O ile Chopin nie chce opuścić trybu i zmienić zabarwienia tematu, natenczas jego frazę początkową przenosi zwykle do tonacji dominanty — durowej w dur, a mollowej w moll. Przykłady, dla dur: Walc 2 (temat główny), Mazurek 9, część 1-a w Mazurku 23; dla moll: tematy główne w Mazurkach 18, 32, 35, część 2-a w Mazurku 21, początek Etjudy 4, i t. p. Podobny stosunek ale $S + T$ (zamiast $T +$ mollowa D) mamy w Mazurku 1, cz. 3-a, i w Mazurku 27, cz. 1-a.

---

[1]) Pieśń „Smutno niańki ci śpiewały" przedstawia pewne analogje ze „Smutną rzeką". Przygrywka i postludjum są w Es-dur. Śpiew sam zaczyna oba odcinki w c-moll, a kończy w Es-dur. Różnica jest jednak w tem, pominąwszy odwrotny stosunek trybów, że w „Pierścieniu" niema transpozycji, ale jest różna harmonizacja tej samej frazy (w 1-ym odcinku), następnie zaś, o ile w „Smutnej rzece" odczuwamy jedną tonację jako zasadniczą, w „Pierścieniu" wahamy się między dwiema tonacjami; dlatego zaliczyliśmy powyżej pieśń tę do utworów „bitonalnych". Chwiejność ta wywołuje elegijny nastrój pieśni.

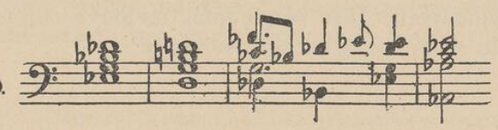
Oczywiście, inne transpozycje też się zdarzają, jak np. w części *Gajo* Mazurka 2, albo w części *Con anima* Mazurka 20, w temacie środkowej części Barkaroli, i t. p.

Najsilniejszy kontrast między dur i moll powstaje przez bezpośrednie zestawienie akordu toniki raz z wielką, drugi raz z małą tercją lub naodwrót, albo przez powtórzenie frazy durowej bezpośrednio w równoimiennem moll, lub mollowej w równoimiennem dur [1]). Tego rodzaju silne efekty spotykamy rzadko u Chopina, który silnych efektów wogóle rzadko używa. Najwybitniejszym przykładem jest tu część 1-a w Mazurku 20, gdzie Des-dur i des-moll mieniają się ze sobą, i część *Con anima* w Mazurku 17, gdzie czterotaktowa fraza występuje w Des-dur, des-moll, E-dur (równoległe dur w stosunku do des-moll = cis-moll) i w des-moll—Des-dur (przy powtórzeniu ostatni akord dominantowy ma małą nonę). W Mazurku 25 ustęp solowy, który pośredniczy między partją w H-dur, a repryzą w h-moll, sam odbywa odpowiedni przełom, powtarzając frazę durową w moll.

W kodzie Mazurka 37 (t. 23 nast. od końca) fraza 4-otaktowa w As-dur powtarza się w as-moll, poczem powraca jej druga połowa w As-dur i znów w as-moll.

Bardzo interesująca, mistrzowska harmonizacja tego ustępu zasługuje na szczegółowe omówienie. W pierwszych 8 taktach mamy następujące akordy: as^7 des^+ c^+ es^7 | as^7 des—^{6} as— es^7. Z wyjątkiem ostatniego taktu we wszystkich leży w basie ton *As* jako nuta pedałowa. Akord c^+ w t. 3-im jest III-im stopniem z chromatycznie przejściowym tonem *e* zamiast *es* [2]). Dalsze cztery takty tego ustępu są takie:

10.



Akordy 1 i 3 są identyczne, tylko akord 3 występuje zrazu z nutami opóźniającemi, względnie jako VII^7 z przetrzymanem *ces* z poprzedniego akordu. Ten akord 2 zaś jest przejściowym wzgl. zamiennym: tony *d* są w nim przejściowe, ton $h = ces$ jest zamienny i odpowiada tonowi *ces* w t. 7-ym tego ustępu.

W Walcu 3 część *Sostenuto* A-dur powtarza się w a-moll. W Etjudzie 3 durowy motyw t. 30 powtarza się w moll w takcie

---

[1]) Cf. E. Kurth, Romant. Harm., str. 169 nast.
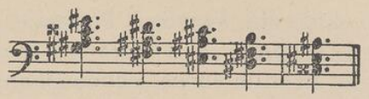
[2]) Tak pojęty, akord ten zastępowałby tonikę as^+. Ale można w nim wyczuwać ton *e* jako = *fes*. Natenczas akord zastępowałby mollową subdominantę, albo dominantę w formie VII^7.

następnym; podobnie jest i w t. 34—35. W Preludjum 8 powtórzenie frazy fis-moll taktów 27—28 w Fis-dur (t. 29—30) działa jak promień słońca, wychylający się z za chmur. W taktach 31 nast. następuje powrót z Fis-dur do fis-moll i zakończenie w tej tonacji; sprawia to przejmujące wrażenie: ostatni błysk nadziei zniknął bezpowrotnie [1]). Nagły zwrot z F-dur do f-moll spotykamy w t. 10—11 środkowej części Nokturnu 11 (por. następny rozdział). Zwrot w danej formie może się nawet wydawać trochę szorstki. Pojawienie się f^- po $g^- — c^+$ razi nieco; byłoby ono złagodzone obniżeniem kwinty w g^-, przez co akord ten stałby się II-im stopniem w f-moll, a chromatyczny krok *d-des* w alcie byłby analogiczny do poprzedniego *fis-f* w sopranie [2]). Zwiększyłby się przez to jednak element chromatyczny, co nie byłoby z korzyścią w tym ustępie.
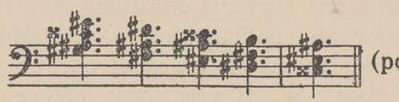
Jeżeli Chopin zestawia durowy i mollowy trójdźwięk tej samej nuty podstawowej, czyni to przedewszystkiem dla celów modulacyjnych (oczywiście o ile nie chodzi o przejściowe obniżenie tercji, częste w akordach subdominantowych). Szczególnie często zdarza się to w Barkaroli. W jej takcie 17-ym cis^- po cis^+ prowadzi jako II. stopień do H-dur; w t. 35 nast. fis^- pośredniczy między Fis-dur i A-dur. W t. 45 gis^- po gis^+ sprowadza Fis-dur, w t. 50 cis^- (po cis^+) znowu A-dur, i t. d. Natomiast więcej emocjonalne znaczenie ma zamiana Fis-dur na fis-moll w t. 47—49. Jeszcze inaczej tłumaczy się pojawienie się (nie bezpośrednie zresztą) ais^- po ais^+ w t. 20 i 21. Tutaj obniżenie tercji dominanty spowodowane jest względami melodycznej natury: chodzi o uniknięcie skoku zwiększonej sekundy:

[1]) Podobną „ironję dramatyczną" widzimy w Balladzie 4, gdzie w ostatnich taktach przed kodą c^1 z wielką noną zdaje się przygotowywać F-dur. Zwróćmy uwagę jeszcze na powrót tematu głównego w Preludjum 8, t. 19. W poprzednich taktach mieniają się akordy II^7 i V w es-moll; zamiast toniki tej tonacji pojawia się po nagłym zwrocie ($b^+ = ais^+$ i cis^1) tonacja główna utworu, fis-moll. Ale nietylko zwrot sam jest nagły: także i tryb jest nieoczekiwany, bo po $ais^+ — cis^1$ spodziewalibyśmy się raczej Fis-dur (ais^+ jest bliższe fis^+, aniżeli względem fis^-).

[2]) W niektórych wydaniach f-moll ukazuje się dopiero w t. 12-ym, wskutek czego kontrast występuje w mniej ostry sposób, gdyż t. 12 staje się powtórzeniem t. 11-go ze zmianą trybu. Jestem jednak skłonny uważać za autentyczną wersję, omówioną na pierwszem miejscu, przyjmując, że trochę twarde zestawienie g^- i f^- było zamierzone w tym archaizującym ustępie, albo że przy g^- w t. 10-ym brak jest bemola przez zapomnienie.

11. 

dis: V^7 I V VI V

zamiast: 12.  (por. rozdz. VI).

Podobny szereg akordów znajdujemy i w Mazurku 37, t. 60—68, w Etjudzie 14, t. 5—6 od końca, w Scherzo 4, t. 217—225 i 233—241, i t. p. W Etjudzie 10, t. 27—28, des^- (cis^-) występuje między des^+ i a^+, podobnie jak w t. 50-ym Barkaroli. Możnaby zacytować jeszcze wiele innych podobnych przykładów.

Przy modulacyjnej ruchliwości i barwności muzyki Chopina bardzo nieliczne jego utwory, i to tylko całkiem krótkie, są zupełnie jednolite w tonie. Z reguły akcentuje Chopin przynajmniej przez przelotne zboczenia i „tonikalizacje" pobocznych stopni tryb przeciwny zasadniczemu, cieniując w ten sposób barwę fundamentalną utworu. Przekonamy się o tem w dalszej części pracy [1]).

* * *

Dotychczas zajmowaliśmy się stawianiem dur obok moll, przechodzeniem z trybu majorowego do minorowego i naodwrót, który to proces można nazwać rozmieszczaniem świateł i cieni. Inne znaczenie jeszcze ma wprowadzanie mollowego dur [2]): jest to

[1]) H. Erpf (Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Lipsk 1927) wykazał, że specyficznie harmoniczne wyzyskanie pokrewieństwa danego trójdźwięku z równoimiennym trójdźwiękiem trybu przeciwnego jest zdobyczą muzyki romantycznej. Ewolucja daje scharakteryzować się w ten sposób: zrazu przeciwstawiano sobie *różne* ustępy w tonacjach równoimiennych, następnie powtarzano jeden i ten sam temat raz w formie durowej, drugi raz w mollowej, lub naodwrót, a wreszcie wprowadzano trójdźwięki równoimienne przeciwnych trybów w ramach jednej kadencji (l. c., str. 30 i 117). Muzyka klasyczna unikała następstwa tego rodzaju trójdźwięków nawet dla celów modulacyjnych. Dopiero romantyczna epoka wyzyskała pokrewieństwo trójdźwięków równoimiennych dla modulacji, zaczynając od podwójnej formy subdominanty (durowej i mollowej) w ustępach durowych (ibid., str. 106). Powyżej skonstatowane fakty u Chopina wykazują, że jego muzyka przedstawia już zaawansowane stadjum w naszkicowanej tu ewolucji.

[2]) Używam terminu „mollowe dur" zamiast „molldur" zarówno dla jego większej wyrazistości, jak i ze względów językowych.

jakby zmiana w natężeniu światła. Powstaje ona głównie przez obniżanie szóstego stopnia skali durowej; w odpowiednich akordach obniżenie to daje mollową subdominantę, akord nonowy „mollowy", t. j. z małą noną, „mollowy" akord VII-go stopnia (ze zmniejszoną septymą) i akord II-go stopnia z obniżoną kwintą; o ile w tym ostatnim akordzie obniżymy jeszcze i ton podstawowy, otrzymamy akord neapolitańskiej seksty. Mollowe dur powstaje też przez zamianę toniki mollowej na durową w tonacji, która pozostaje w zasadzie i w dalszym ciągu mollową.

Cała długa koda Mazurka 35 jest tego rodzaju: obok toniki c^+ (zamiast c^-) użyte tu są stale mollowa S (f^-), akord zmniejszonej septymy i akord neapolitański. Podobne są, w tej samej tonacji, zakończenia Etjud 12 i 24 [1]), w tej ostatniej także zakończenie pierwszej jej części, t. 12 — 22. Mollowe B-dur wykazują zakończenia Mazurka 17 i 1-ej części Sonaty b-moll. Dalej wymienić tu można końcową partję Nokturnu 15, Finału Sonaty wiolonczelowej, introdukcji Fantazji f-moll (t. 36—42), i t. p.

We wszystkich tych wypadkach, rozjaśnienie, jakie mollowe dur sprawia, porównać można z ukazaniem się ostatnich promieni zachodzącego słońca po pochmurnym lub burzliwym dniu.

Naodwrót, jak cienie zapadającej nocy lub przelatujących, nadciągających chmur działa użycie mollowych form dominantowych (VII^7 i $V^{9>}$), a zwłaszcza mollowej S, w utworze o tonacji majorowej [2]). W Etjudzie 10, As-dur, przed ostatnim akordem tonicznym użył Chopin mollowej S (des^-). To samo widzimy w ostatnich taktach Poloneza-Fantazji i Fantazji f-moll. W ostatnich 7 taktach Mazurka 28 fraza, która poprzednio w utworze była kilkakrotnie użyta z tonem *gis* (wielka tercja w S), teraz powtórzona jest z g. Mazurek 30 zawiera w ostatnich 16 taktach kilka razy mollową S; to samo można powiedzieć o Mazurku 23. Preludjum As-dur ma w t. 9, 10 i 12 od końca mollową S; analogiczne zwroty znajdują się zresztą i w t. 28, 30, 58 i 60 tego utworu. Largo Sonaty h-moll ma w przedostatnim akordzie ton g (obniżony 6-y stopień gamy); powstający w tem miejscu akord zamienny, w formie zwiększonego trójdźwięku, sprawia wrażenie

[1]) Pojawia się w tych ustępach i durowa S, ale tylko przelotnie (Etjuda 12, t. przedost., Etjuda 24, t. 8 od końca). Por. ostatnie dwa takty w Nokturnie 11, gdzie też przejściowo się pojawiająca S jest już zapowiedzią zakończenia na durowej tonice.

[2]) Cf. E. Kurth, Rom. Harm., str. 143 nast.

jakby ciężkiego westchnienia. Dalej można tu wymienić zakończenie Adagia w Trio g-moll, „Poseł" (koniec śpiewu), i t. p.

W ostatnich taktach Walców 2 i 5—oba w As-dur—występuje *fes* (obniżony 6-y stopień skali) kilkakrotnie jako ton zamienny. Podobnie i w Walcu 8, również As-dur, w t. 26 od końca, jako ton wyprzedzający [1]), a w takcie następnym z akordem neapolitańskim (por. też ostatnie takty w Preludjum 26).
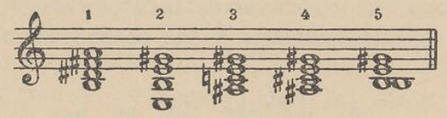
W Nokturnie 9 użycie alterowanej mollowej S^7 *eis-g-h-d* (Chopin pisze ją jako g^7) sprowadza katastrofalne zakończenie, i utwór zupełnie niespodzianie kończy się w moll.

Ten sam akord *eis-g-h-d*, ale tym razem jako alterowany VII^7 w Fis-dur, występuje, długo wytrzymany, w kodzie (zatem znowu pod koniec utworu) Barkaroli, kończąc szereg dysonansowych akordów, które omówimy w rozdziale o nucie pedałowej.

Pod koniec Scherza 4 powtarza się uporczywie ton c, aż wreszcie ustępuje przed zwycięskiem *cis*.

Oto schemat tej części kody:

13.



Po pierwszych 16 taktach kody, opartych na tonice e^+, występują w następnych 10 taktach kilkakrotnie akordy D^7, T i $S^{7}_{1<}$ (akordy 1, 2 i 3 powyższego schematu); wreszcie ukazuje się akord $S^7_{1<}$ (akord 4), rozwiązujący się następnie do T^6_4, na której oparte są oktawy pasażu taktów 10—16 od końca utworu. Końcowe *cis* tego pasażu znaczy akord a^+ t. j. S, poczem D^7 i T zamykają utwór.

Niezwykłym akordem jest akord 3 powyższego schematu. Jest to ciekawa formacja mollowo-durowa, a mianowicie mollowa S (z alterowaną prymą) z wielką, „durową" septymą [2]). Podobne akordy bez obniżenia prymy widzimy w ostatnich taktach Mazurka 35 i w t. 10—12 warjacji Chopina na temat marsza z „Purytanów" Belliniego w „Hexameronie". We wszystkich tych wypadkach septyma jest nutą leżącą.
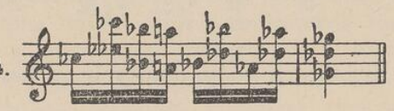
[1]) Leichtentritt (I 77) wolałby tu *e* zamiast *fes*; ale to nie jest ton przejściowy, zatem pisownia *fes* jest poprawna.

[2]) Czysto mollowy odpowiednik tego akordu, t. zn. mollową S z podwyższoną prymą i małą septymą, znajdujemy w Preludjum e-moll, t. 3 od końca.

Przy tej sposobności zaznaczmy, że durowa *S* z wielką septymą spotyka się u Chopina nierównie rzadziej od mollowej S^7 (z małą septymą). Septyma jest w niej wtedy z reguły tonem opóźniającym albo leżącym (nutą stałą), jak np. w ostatnich taktach Nokturnu 18, w t. 2—4 tria w Scherzo 2 [1]), i t. p. Szczególnie interesujący akord tej kategorji zawiera t. 7 wspomnianej chopinowskiej warjacji w „Hexameronie": jest to a^+ z kwintą *e* zastąpioną przez sekstę *fis*, względnie niekompletne a^6 [2]), z septymą *gis* jako nutą leżącą w górnym głosie. Z zupełnie samodzielną, niezależną wielką septymą akord *S* pojawia się dość rzadko, np. w Fantazji f-moll, t. 127, 129 i t. p., gdzie jędrny ten akord (IV^6_5) dodaje jeszcze siły tak energicznemu w wyrazie ustępowi; w Scherzo 4, t. 52 (IV^4_3); w Andante spianato z op. 22, ustęp 3/4, t. 2 i t. p.; p. też niżej rozdział IX.

Niezwykły, a bardzo silny dysonans znajdujemy w Etjudzie 21, t. 36, przed samą kodą. Po gradacji, która osiąga kulminacyjny punkt *(appassionato)* w t. 33, melodja opada chromatycznie, powtarzając jeden motyw wciąż o stopień niżej. Wskutek tego w t. 36-ym, po pierwszej czwórce szesnastkowej z tonami *ces-b-bb*, następna czwórka zaczyna się więc od tonu *bb*. Jednak nie byłby Chopin zachował konsekwencji w powtórzeniu motywu (który zresztą i tak ulega zmianie w drugiej połowie), gdyby nie był chciał wywołać specjalnego efektu przez zaakcentowanie tego jaskrawie dysonującego *bb*. Mógł przecie w ten sposób zakończyć:

14.



t. zn. po tonie *bb* (a raczej *a*) użyć należącego do skali Ges-dur tonu *b*. Tymczasem Chopin celowo bardzo silnie uwydatnił dysonans (ton *bb* jest małą, mollową tercją w stosunku do toniki *ges*), który tem bardziej przejmujące, prawie że wstrząsające sprawia wrażenie, iż utwór cały jest lekki i niefrasobliwy. Jest to może wyraz bólu, w jaki czasem przechodzi najwyższe uniesienie radosne.

W ostatnich przykładach widzimy obok cieniowania jeszcze i inny element, mianowicie dysonans.

---

[1]) Tutaj zresztą zdania mogą być podzielone: w tonie *cis* można uznać albo opóźnienie, albo septymę (leżącą), opisaną tonami *h* i *d* z apodżjaturą *e*.

[2]) Że *a* jest w tym akordzie tonem zasadniczym, to wynika z następstwa akordu po e^7 z charakterystycznym dla kadencji skokiem kwartowym w basie (p. zresztą niżej rozdział XIV).

Chopin lubi wprowadzać pod koniec swoich utworów, zarówno durowych, jak i mollowych, dysonansowe, nieraz bardzo silnie dysonansowe akordy — najczęściej są to funkcje subdominantowe — których działanie wzmacnia dynamiką, akcentowaniem i powtarzaniem. Klasycznym przykładem w tym względzie jest słynny dysonans w kodzie Scherza h-moll. Jest to znowu akord *eis-g-h-d*, alterowana S^7, oparta na nucie pedałowej *Fis*, uderzona siedem razy *fff*.

Podobny efekt znajduje się i w zakończeniu — durowem zresztą — Scherza b-moll, a mianowicie w szeregu dysonansowych, chromatycznie coraz wyżej przesuwanych akordów zmniejszonej septymy z apodżjaturami, *stretto e crescendo*. W następnych taktach ton *bb* (6-y stopień obniżony), uporczywie powtarzany, działa również elektryzująco. Ostatnie akordy zawierają także charakterystyczny, alterowany akord (por. ostatnie akordy w Polonezie 6 i w Allegro de Concert, p. rozdział XIII).

W Mazurku 36, takty 9-17 od końca oparte są na alterowanych formach subdominantowych w a-moll. O Preludjum e-moll była już wzmianka powyżej. Alterowane akordy subdominantowe spotykamy też w Preludjum 18 (t. 5 od końca) i 22 (t. 3 od k.), w Nokturnie 13 (t. 6 od k., $= as^7$), w Etjudzie 17 (t. 15 od k., $= DD$); w Walcu 5, w ustępie *Poco più lento* kody ($= e^7$), i t. p. W tych ostatnio cytowanych wypadkach dysonansowy akord subdominantowy użyty jest ze szczególnym efektem i jest silnie podkreślony dynamicznie.

W ostatnich taktach Etjudy 16 wciąż uderzany jest akord neapolitańskiej seksty, raz nawet w formie bardzo dysonansowej, z równoczesnem użyciem kwinty (p. rozdz. VII). Coś podobnego widzimy w Etjudzie 6. Zakończenie jej przedstawia jednak wypadek bardziej skomplikowany. A mianowicie ta Etjuda w es-moll, które trafnie nazwano tutaj „rodzajem podwójnego moll", czy „moll podniesionem do drugiej potęgi" — kończy się kilkakrotnem, przejmującem użyciem akordu neapolitańskiego. W t. 49 po owem $fes^+ = e^+$ następuje niespodzianie a^+, poczem te dwa akordy jeszcze raz się powtarzają. W następnym takcie fes^+ wraca do swej funkcji w obrębie tonacji es-moll, ale ostatni akord utworu jest durowy. To rozjaśnienie kolorytu przygotowane zostało zwrotem do A-dur (BB-dur) w t. 49. Po bezbrzeżnym smętku, jakim przepojony jest cały utwór, zakończenie jego działa jak balsam na ranę.

Zatem mamy tutaj i przejmujące dysonanse, jakiemi są akordy neapolitańskie, i równoczesne rozjaśnianie kolorytu.

W Nokturnie 1 ostatnie takty kilkakrotnie powtarzają alterowany akord VII^{7} w b-moll, który rozwiązuje się ostatecznie do b^{+}. W Nokturnie 16 przyciemnienie kolorytu spowodowane, pod koniec utworu, w t. 57-ym alterowaną mollową S^{7}, przygotowane jest już w takcie poprzednim przez pojawienie się mollowej *toniki*.

Gdybyśmy się zapytali, skąd pochodzi to występowanie mniej lub więcej silnych zgrzytów w zakończeniach, a przynajmniej osłabienie natężenia barwnego i świetlnego—i to nawet w utworach, które mają charakter bardzo pogodny, wesoły, nawet figlarny lub żartobliwy, to możnaby podać następujące racje dla wytłumaczenia tych zjawisk.

Mollowa *S* i alterowane formy S^{6} i S^{7} mają większe napięcie dynamiczne, skierowane ku rozwiązaniu, aniżeli formy zwyczajne, naturalne. Wskutek tego kadencje, zawierające takie alteracje, nabierają więcej siły i bardziej wyraziście, dobitniej utwór kończą.

Następnie, umieszczenie pod koniec utworu silnie występujących akordów dysonansowych może być wynikiem tej potrzeby, jaką ucho, nasycone harmonjami zwykłemi, utartemi, odczuwa, pożądając odmiany: nerwy, straciwszy część pobudliwości, pragną silniejszych wrażeń, energiczniejszej podniety.

Często alteracje mają też widocznie za zadanie, a w każdym razie za rezultat, sprowadzenie rozprężenia po wywołanem przez nie silnem napięciu; akordy konsonansowe, stanowiące ich rozwiązanie, są z upragnieniem oczekiwane, a po zjawieniu się wywołują uczucie ulgi. Np. w Nokturnie 1, po kilkakrotnie powtórzonym akordzie $\text{VII}^{7}_{5>}$, jak błogo brzmi końcowe b^{+} i jak kojąco działa jego kilkakrotne powtórzenie!

W utworach o charakterze burzliwym, niespokojnym, namiętnym, które kończą się spokojnie, jasno i pogodnie, dysonanse, wtrącone w ich ostatnie akordy, są przypomnieniem walk przebytych, bolesnych przeżyć, które się odbiły w danym utworze, i są niejako symbolem całego utworu (np. w zakończeniu Fantazji f-moll). Czasem gwałtowne dysonanse są w ścisłym związku z logiczną i psychologiczną linją rozwojową utworu, znacząc jego punkt kulminacyjny, katastroficzne załamanie. Tak jest np. w Scherzo 1. Niekiedy te harmoniczne zjawiska takiej nabierają siły, wyrazistości i plastyki, że jakiś literacki „program", jakieś poetyckie „tłumaczenie" narzuca się poprostu. Oczywiście wysiłki w kierunku wyszukania odbicia się w danych utworach, czy ustępach, ściśle określonych przeżyć i idej kompozytora pozostać muszą najczęściej tylko domysłami.

Wprowadzanie alterowanych, dysonansowych akordów w końcowych partjach utworów może wypływać z jeszcze głębszych psychologicznych pokładów, stojąc w związku jużto z usposobieniem kompozytora, jużto nawet z jego światopoglądem. Nagle pojawiający się dysonansowy akord w utworze o charakterze naogół lekkim, niefrasobliwym i wesołym, jest jakby przypomnieniem, że „des Lebens ungemischte Freude wird keinem Irdischen zuteil". Nieraz jest to jakby melancholijne westchnienie na myśl o „znikomości rzeczy tego świata", albo pod wrażeniem kończącej się zabawy (np. w Walcach i Mazurkach), czy miłej chwili wytchnienia, jakby bolesna zaduma i refleksja, albo jakby przebudzenie z czarownego snu do szarej, smutnej rzeczywistości.

Przed Chopinem najczęściej spotykamy alterowane akordy, ze specyficznym efektem użyte przy końcu utworu, u Schuberta, np. w zakończeniu „Moment musical", op. 94, Nr. 3, Impromptu G-dur, op. 90, Nr. 3 (t. 13—16 od końca), Impromptu As-dur, op. 142, Nr. 2, i t. p. Liszt, prawdopodobnie pod wpływem Schuberta, okazuje wielkie zamiłowanie w takich zakończeniach, to też spotykamy je u niego jeszcze częściej, jak u Chopina. Weźmy np. „Années de Pèlerinage" Liszta. „Au lac de Wallenstadt" rozpoczyna kodę akordem *d-fes-as-ces* (*h*) (na nucie pedałowej *As*), t. zn. alterowaną formą *S* w As-dur. „Au bord d'une source" w przedostatnim takcie ma przed es^{7} akord *d-fes-as-b*, t. j. alterowaną S^{6}, znów w As-dur. „Orage" zawiera pod koniec kilkakrotnie akord *f-as-h-des*; jest to alterowany VII^{7} w c-moll, albo raczej akord, zastępujący subdominantę, jako akord neapolitańskiej seksty z dodanem *h* — dlatego w basie opiera się on na tonie *f* (*S*), który skacze do *T*.[1]) W „Eglogue", w ostatniej kadencji a^{+} jako akord neapolitański w As-dur. „Sonet Petrarki 123" ma przy końcu, znowu w As-dur, alterowaną *S* (*d-fes-as-ces*, później dla uproszczenia pisaną jako e^{7}); por. też zakończenie w „Les jeux d'eaux de la villa d'Este", gdzie mamy cały szereg alterowanych akordów. Można powiedzieć, że tego rodzaju końcowe harmonje przeszły z czasem w manjerę u Liszta, a jeszcze bardziej u kompozytorów, zostających pod jego wpływem. Niema prawie utworu w t. zw. salonowej literaturze muzycznej, któryby w mniejszym lub większym stopniu nie okazywał tej cechy. Np. Czajkowskiego Impromptu As-dur (oeuvre posthume): akord *as-h-d-fes*, rozwiązujący się do as^{+}; Schütta „Valse lente" z op. 17, to samo, Leszetyckiego „Arabeska" op. 45/1, to samo; Stojowskiego „Serenada" z op. 8: mollowa *S*, później nieoczekiwany zwrot do ges^{+}, powrót do As-dur przez c^{+}. Wszystkie te utwory są w As-dur. Zdaje się, że w tej tonacji szczególnie wybitnie występują omawiane tu zjawiska. Oczywiście jednak znajduje się je i w innych tonacjach. I tak np. w Rubinsteina „Valse-Caprice", Es-dur (t. 33 od k.).

Omówione powyżej alterowane akordy wprowadzają najczęściej do durowych zakończeń element mollowy. Kontynuując nasze rozważania, stwierdzić nam teraz należy, że mollowe dur spotykamy, rzecz prosta, nietylko w zakończeniach utworów. Ustępy durowe w utworach o mollowej tonacji zasadniczej doznają dość często mollowego zabarwienia, dla złagodzenia kontrastu albo dla utrzymania utworu w bardziej jednolitym tonie. Tu możnaby wymienić np. Marsz żałobny c-moll (op. 72, Nr. 2), w którego trio, As-dur, S^{6} pojawia się wciąż z obniżoną tercją. W Mazurku 1, w t. 13—14 A-dur występuje z mollową S^{6}, wskutek czego wrażenie plamy świetlnej jest mniej silne i jaskrawe w temacie zasadniczo mollowym. W elegijnej Etjudzie cis-moll, Nr. 19, w podobny sposób

---

[1]) Jest to jeden z tych interesujących akordów, które są równocześnie funkcjami dominantowemi i subdominantowemi, p. P. Rytel, „Harmonja", Warszawa 1930, str. 156; M. Zulauf, „Die Harmonik J. S. Bachs", Bern 1927, str. 49 i 55; Eaglefield-Hull, „Modern Harmony", Londyn, Augener Ltd., str. 13, Ex. 23. Bardzo ciekawem zespoleniem funkcyj $D^{7} + S^{6}$ jest przedostatni akord w „Krakowiaku fantastycznym" I. J. Paderewskiego (p. też niżej przykład 81).

złagodzone są i przyciszone blaski w zwrotach do tonacyj durowych: w t. 14 — 16 (nie licząc wstępu) mollowa S^6 w E-dur, w t. 32 mollowa S w H-dur, takty 37—39 wahają się między E-dur i e-moll, w t. 39 występuje akord neapolitański. W Nokturnie b-moll, Nr. 1, Des-dur występuje z mollową S^6 w t. 6—7, a z małą noną w t. 26 i 34, i t. p. W Preludjum 12 takty 13—19 mają H-dur z mollową S.

Ale i w utworach o zasadniczej tonacji durowej partje w mollowem dur nie są rzadkie. Mazurek 8 ma zaraz na wstępie As-dur z mollową S i VII^7 ze zmniejszoną septymą (por. Mazurek 12). Ujejski dobrze odczuł mieszane uczucia, jakie cechują ten utwór, i w swem „tłumaczeniu“ trafnie odmalował jego dwoisty charakter: „Całe niebo we mnie, A z ócz płynie łza. Ach, błoższej ode mnie Niema ziemia ta“ i t. d. I w innych utworach Chopina, które cechuje błogi i „najbłoższy“ nastrój, nieraz występuje wybitnie dur o zabarwieniu mollowem. W Nokturnie 2, jednej z najbardziej upojonych szczęściem kompozycyj Chopina, na każdym kroku spotykamy jużto akordy zmniejszonej septymy (t. 1, 2, 3 i t. p.), jużto mollową S (t. 10, 25, 26), jużto małą nonę (t. 13, 16, 21, a zwłaszcza t. 32, fortissimo). Nokturn H-dur, Nr. 3, ma w pierwszych taktach mollową S, w t. 18 mollową S^6. Nokturn 5, Fis-dur, ma małą nonę w t. 3 i t. p., mollową S w t. 18 — 19, a obniżony 6-y stopień w t. 28. Nokturn Des-dur, Nr. 8: mollowa S w t. 5 i 8, VII^7 w t. 7 [1]), obniżony 6-y stopień w t. 72. W Nokturnie 10, As-dur, już wstęp ma mollową S, która w t. 6 jeszcze dobitniej występuje.

Wyliczone tutaj szczegóły, których szereg łatwo przedłużyćby można, stanowią w znacznej mierze o tej *morbidezzy*, jaka w pewnym stopniu cechuje Nokturny, a przynajmniej niektóre z nich. Jest też i trochę byronizmu w tem mimowolnem przymieszaniu

[1]) Akord taktu 5-go można różnie interpretować: można w nim widzieć akord VII^7 w Des-dur (*c-es-ges-bb*, niekompletny), oparty na nucie pedałowej *Des*, albo z tonem *des* w basie jako przetrzymanym, po którym następuje w t. 6 akord II-go stopnia jeszcze z tonem *Des* w basie, jako akord zamienny między dwoma VII^7. Albo można go pojmować jako $S^6_{3>}$ (*ges-bb-des-es*), po którym następuje ten sam akord z wielką tercją (*b*). W obu wypadkach akord powinien być pisany przez *bb*, a nie *a*, jeśli chodzi o uwydatnienie funkcji akordu. Albo wreszcie można uważać akord t. 5-go za apodżjaturowy (a mianowicie z apodżjaturą *a* przed *b*), rozwiązujący się do *S* w t. 6-ym. Tak tłumaczy te akordy Leichtentritt (I 23).—W t. 7-ym uważam, w przeciwieństwie do Leichtentritta, pierwszy akord (VII^7) za główny, a drugi za poboczny. Szósty akord w schemacie Leichtentritta (l. c.) jest niekompletny; brak w nim tonu *es*.

kropli goryczy do puhara „najbardziej boskiego“ nektaru, w wyszukiwaniu tego robaka, co „się lęgnie i w bujnym kwiecie“. Ale jest też i „zbytek szczęścia, co spływa łzą“.

Czasem mollowe zabarwienie tonacji durowej ma inne znaczenie. W Etjudzie 3 mollowe dur stanowi znakomite przygotowanie repryzy po burzliwej, a przynajmniej niespokojnej części środkowej. (W t. 73 — 74 tejże Etjudy mollowa S^6 należy do rzędu omówionych powyżej „końcowych alteracyj“.) W „Wojaku“ częste użycie mollowej S i S^6 i VII^7 ze zmn. sept. tłumaczy się samo przez się w utworze, którego ideowem i uczuciowem podłożem są entuzjazm, zapał do walki, ale i melancholja pożegnania, niepewność losu, złe przeczucia. Inne źródło ma częste mollowe dur w Tarantelli: tutaj oddaje ono trafnie charakter namiętny, trochę zawzięty i ponury tego tańca. Niekiedy zastosowanie mollowego dur wypływa z dążności do urozmaicenia, pojawiając się w nowej harmonizacji już znanej frazy, np. w Mazurku 10, t. 18 nast., albo w trio Poloneza 2, t. 1 — 2, a 13 — 14 i 29 — 30; podobnie t. 21 w porównaniu z t. 17 w Etjudzie 10 (w t. 15 przejściowa mollowa S; o t. 27 — 28 i 75 była już mowa powyżej).

Nie można też pominąć milczeniem okoliczności, że częste przejściowe obniżanie tercji, w akordach subdominantowych zwłaszcza, jest wynikiem chromatyki, która jest tak charakterystyczną cechą muzyki Chopina. Także dążność do ściślejszego łączenia akordów i zwinniejszego przechodzenia z jednego w drugi — również wybitnie chopinowski rys — wchodzi tutaj w grę. Tak np. 1-a część Mazurka 24 kończy się na tonice c^+, 2-a zaś zaczyna się od S^6 w As-dur, ale przez obniżenie tercji w tem *des*^{6} akord zyskuje ton wspólny z poprzednim, przy równoczesnej enharmonicznej zamianie.

Czasem znowu mollowe dur jest pośredniem ogniwem między durową, a mollową tonacją tego samego stopnia. Dzieje się to zwłaszcza w związku z modulacjami. W drugiej części Scherza w Trio g-moll, między H-dur taktów 22 — 25, a h-moll taktu 28 pojawia się h^+ i $fis^{9>}$. Por. też cytowany powyżej ustęp w Preludjum 12, gdzie H-dur z mollową S przygotowuje wejście czystego h-moll. W 2-ej części Mazurka 23 akord V^9 z małą noną w B-dur sprowadza b-moll (t. 10 — 11; w t. 6 — 7 uwagi godna mała nona *des* po *d*, por. t. 14 — 15).

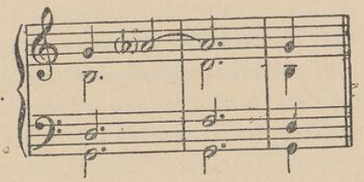
* * *

Obok ustępów, które operują kontrastem świateł i cieni przez zestawianie obok siebie dur i moll, obok innych, w których występuje półcień mollowego dur, są jeszcze inne, w których tryb majorowy i minorowy walczą ze sobą w charakterystyczny sposób, który możnaby porównać z błyskami płomienia, raz silniej, drugi raz słabiej się wznoszącego. Zdarza się to wówczas, gdy pewne akordy pojawiają się przed rozwiązaniem naprzemian w formie naturalnej i alterowanej, durowej i mollowej.

Najczęściej tego rodzaju ustępy spotykamy jako łączniki między dwiema partjami utworu. Utrzymują one słuchacza w niepewności, dają mu przeczuwać zmianę i każą mu oczekiwać jej z ciekawością i natężeniem.

Środkowa część Mazurka 11 ma C-dur jako tonację zasadniczą. W t. 15-ym stajemy na dominancie i z chwilą tą zaczyna się 12-o-taktowy ustęp, który stanowi przygotowanie repryzy. Oparty na nucie organowej *G*, ma następujące akordy:

15.



t. zn. mienia g^+ i g^9. Obok tego w głosach środkowych występują przejściowe, chromatyczne tony (w sekstach); jedynie w t. 3 — 4 akord as^+ nabiera pewnego znaczenia i samodzielniej występuje. Wskutek ciągłej zmiany wielkiej i małej nony (w melodji) nie wiemy, czy jesteśmy w C-dur, czy w c-moll i dokąd zdążamy. Ale niespodzianka nasza jest największa, gdy po dwutaktowej, mistrzowskiej modulacji lądujemy nagle w e-moll [1]).

Bardzo pokrewna z tym ustępem jest partja taktów 35 — 38 w Etjudzie 16, podobnie jak w Mazurku 11 sprowadzająca repryzę. Z akordem c^+ mienia się w niej wciąż akord inny, który naprzemian ma tón *d* i *des* w górnym głosie i sprawia, że pojmując c^+ jako dominantę, nie jesteśmy pewni, czy ostatecznie rozwiązanie nastąpi do f^+ czy f^-. Ale i tutaj czeka nas niespodzianka: akord

[1]) Z obu interpretacyj tego ustępu u Schreyera, l. c., str. 201, pierwsza jest zanadto uproszczona (tonu *F* w tenorze nie można uważać za uboczny), druga zbyt skomplikowana i za daleko sięgająca.

h-d-f-as przez zamianę *as* na *gis* staje się VII^7 w a-moll i w tej też tonacji zaczyna się repryza [1]). Zwróćmy uwagę jeszcze na t. 32 w porównaniu z t. 30, gdzie po czystem moll mamy mollowe dur.

Jeszcze jedno przejście do repryzy zasługuje w tym związku na omówienie. Drugi temat Mazurka 29 zaczyna się w As-dur, a kończy w c-moll. W tej ostatniej tonacji pozostajemy następnie przez 8 taktów; ostatni akord tego ustępu jest jednak durowy, i teraz zaczyna się w C-dur 12-otaktowy ustęp, stanowiący przejście do repryzy. Od jego t. 8-go akord c^+ trwa stale; gdy w melodji występuje ton *des* po *d* taktu poprzedniego (por. poprzednio omówioną Etjudę), pojmujemy go jako nonę i oczekujemy zwrotu do f-moll. Tymczasem i tutaj znowu czeka nas *inganno*, i to jeszcze bardziej nagłe, jak w Mazurku 11 i Etjudzie 16. Powrót tematu głównego zjawia się w As-dur (p. rozdział XX).

Wielka i mała nona mieniają się też w przejściu do repryzy Barkaroli. Tutaj ostatecznie akord $e^{9>}$ przechodzi w VII^7 w a-moll, ale po enharmonicznej zamianie *f* na *eis* prowadzi do fis-moll (p. rozdz. XIX i por. omówione powyżej przejście do repryzy w Etjudzie 16).

W powyżej przytoczonych przykładach, naprzemian występująca forma durowa i mollowa pewnych akordów wywoływała niepewność tonalną w związku ze zwrotami modulacyjnemi w ustępach, pośredniczących między jedną częścią utworu, a drugą. Inne znaczenie mają podobne zmiany w zakończeniach, gdzie tonacja jest ustalona i nie ma wcale być opuszczona. Naprzykład w kodzie Walca 1 akord nonowy es^9 ma kilka razy naprzemian małą i wielką nonę. Tutaj alteracja ma głównie na celu przyciemnienie kolorytu, jako „alteracja końcowa". Zresztą cała koda tego Walca ma wiele akordów alterowanych, podobnie jak i kody w Walcach 4 i 14. Bardzo pod tym względem pokrewna z kodą Walca 1 jest także koda Mazurka, wydanego przez M. Mirską (por. też omówioną wyżej kodę Mazurka 37), gdzie mała i wielka nona, *fes* i *f*, ustawicznie mieniają się ze sobą.

Czasem ta zamiana naturalnej i alterowanej nuty, durowego i mollowego interwalu — jeśli się tak wyrazić można — jest efektem humorystycznej natury, jakby rodzajem zabawy, żartem, pełnem chopinowskiej gracji przekomarzaniem się. Mamy tu na

[1]) Zatem i stosunki tonalne są tu analogiczne w porównaniu z Mazurkiem 11: tam po $g^+ = D$ przeszliśmy do e-moll, tutaj po c^+ do a-moll.

myśli takie zwroty, jak w t. 21 przed repryzą części głównej w Polonezie op. 22, gdzie w partji o mollowem dur (B-dur z mollową S^6) mienia się w akordzie f^9 wielka i mała nona, albo bardzo podobny efekt w przedostatnim takcie 1-ej części tria w Polonezie 1, i w t. 14-ym po zamianie 4 krzyżyków na 4 bemole w ustępie, stanowiącym przejście z tria do repryzy w Polonezie 6.

Istnieje jeden utwór Chopina, który charakter swój zawdzięcza stosowaniu od początku do końca różnych rozpatrywanych w tym rozdziale zjawisk harmonicznych. Jest to Preludjum 5, D-dur. Jego początkowa 4-otaktowa fraza — rodzaj przygrywki — oparta jest na akordzie dominantowo-nonowym, wahającym się między wielką i małą noną. W dalszej, głównej części utworu charakterystyczną jest zmiana tonacyj durowych z mollowemi: D-dur — A-dur (a-moll za drugim razem) — e-moll — h-moll — Fis-dur (następstwo w kole kwart). Przez fis-*moll* następuje powrót do D-dur i powtórzenie partji dotychczasowej z zaznaczoną już zamianą A-dur na a-moll i ze skróceniem jej w ten sposób, że akord zmniejszonej septymy, który poprzednio jako VII^7 prowadził do Fis-dur, teraz jako $S_1^{6<}$ rozwiązuje się do d^+ i sprowadza powrót tonacji głównej; w niej znajduje się koda (11 taktów), która przez stałe użycie tonu *b* ma wybitny charakter mollowego dur [1]).

Podobnie jak w Preludjum D-dur, znajdujemy i w Mazurku 20 łączenie różnych mollowo-durowych zjawisk. W pierwszej połowie głównego tematu mamy powtarzania motywów 4-otaktowej początkowej frazy durowej w mollowem równoimiennem dur (Des-dur z mollową *S*), w drugiej zaś powtórzenie frazy durowej w czystem moll (des-moll z mollową *S* i $V^{9>}$, w melodji skala harmoniczna ze zwiększoną sekundą między 3-im i 4-ym stopniem, p. rozdz. VI). W środkowej części tego Mazurka mamy zaś zmianę dur i moll na różnych stopniach w progresji [2]).

---

[1]) Zamiana wielkiej i małej nony, sprawiając wrażenie figlarnego przekomarzania się, stanowi w znacznej mierze o wdzięku tego utworu. Natomiast końcowe moll-dur wprowadza o wiele poważniejszy nastrój: jest to jakby przybieranie postawy i miny bardzo serjo i nawoływanie do uspokojenia się rozigranych elementów. Cf. Schuberta Impromptu op. 142, Nr. 3, gdzie po ostatniej warjacji, pełnej życia, werwy i wesołości, zjawia się temat początkowy w takim układzie i z takiem przyciemnieniem kolorytu przez użycie mollowej nony *ges*, *sforzato* w dodatku, że odrazu stawia tamę figlom i zabawie.

[2]) Cf. H. Windakiewiczowa, l. c., str. 45 — 46 i 26. Czy w „zmianach swobodnych tercji wielkiej na małą", jakie widzimy w melodjach ludowych, może

Jednym z Mazurków, w których najsilniej występują kontrasty między dur i moll, jest także Nr. 26. Jego fraza początkowa, cis-moll z frygijskiem *d*, powtarza się w równoległem dur, poczem następuje dłuższy ustęp w Cis-dur. Charakterystycznem jest, że i tutaj obok tych kontrastów występuje użycie mollowego dur, w ustępie t. 49 nast., gdzie obok durowej *S* (*fis*$^+$) mamy i mollową *S* (*fis*$^-$), i z początkiem repryzy, gdzie — przynajmniej formalnie (p. rozdz. XII) — mamy Cis-dur z mollową *S* [1]).

ROZDZIAŁ VI.

Niezwykłe gamy i tonacje.

W utworach swoich wprowadza Chopin, jak wiadomo, częste odchylenia od gamy durowej i mollowej, stanowiących podstawę harmoniczną muzyki nowoczesnej. Odchylenia te występują przedewszystkiem w melodyce, ale mają swój wpływ na harmonikę. Najczęściej spotykamy je oczywiście w Mazurkach i w Pieśniach, gdzie występują pod wpływem muzyki ludowej i z dążenia do „ludowości" [2]). Podobnie też jak w polskich melodjach ludowych, zaznacza się i u Chopina ze starych tonacyj najsilniej tonacja *lidyjska*.

---

leżeć „grunt pomysłu Chopina następstw bezpośrednich kadencji w tonie dur i moll" (w sekwencjach)—to wydaje mi się bardzo wątpliwem. Powtarzanie danej frazy ze zmianą trybu i wogóle zmiana tercji wielkiej na małą lub odwrotnie, na tym samym stopniu, jest czemś bardzo różnem od powtarzania frazy na różnych stopniach w progresji. Z psychologicznego punktu widzenia zjawiska te są pokrewne między sobą, ale muzycznie, technicznie biorąc, nie można ich stawiać w jednym rzędzie.

[1]) Mollowy element występuje w dur najczęściej w formie akordów zmniejszonej septymy. Te akordy stały się jednak czemś tak zwykłem w majorowym trybie, że zazwyczaj nie odczuwamy w nich „mollowego" charakteru, chyba że występują ze szczególną dobitnością i wyrazistością. Dlatego w powyższych rozważaniach zwróciliśmy uwagę przedewszystkiem na mollowe akordy subdominantowe. W dalszych rozdziałach będziemy mieli sposobność poznać jeszcze bliżej stosowane przez Chopina akordy, przeniesione z trybu mollowego do durowego, zwłaszcza akord dominantowy z małą noną, akord neapolitański i VI. stopień tonacji mollowej użyty w równoimiennej tonacji durowej, np. *as*$^+$ w C-dur (p. zwłaszcza rozdz. XIII, XIV i XVII, 2).

[2]) Weissmann, l. c., str. 109, przypisuje je studjom kontrapunktu i zamiłowaniu do muzyki kościelnej!

Oto jej ważniejsze zastosowania. Już w jednym z najwcześniejszych swych Mazurków, wydanych w r. 1825, wprowadził Chopin lidyjską kwartę [1]). Mazurek z r. 1829, zapisany w albumie Hanki, ma G-dur z *cis* w pierwszych taktach. Część 2-ga (t. 21 nast.) Mazurka 15-go utrzymana jest w F-dur z *h* zarówno w melodji, jak i w akompanjamencie; jeśli zmienimy *h* na *b* we wszystkich odpowiednich miejscach, otrzymamy czyste F-dur [2]), ale też charakter ustępu i cały jego czar znikną zupełnie. F-dur z lidyjską kwartą cechuje także drugą część Mazurka z r. 1832, ogłoszonego w „Lamusie" z r. 1909, i główny temat Ronda Mazurowego, op. 5. Trio w Mazurku 48 (z r. 1830) ma B-dur ze stałem *e*. W 3-ej części Mazurka 3 ton *ais* użyty jest kilkakrotnie przy tonacji E-dur, w kodzie Mazurka 23 *gis* w D-dur, a Mazurek 34 wprowadza często *fis* w C-dur części 1-ej i 4-ej [3]). Niewydany przez Chopina Mazurek z r. 1833 (Nr. 8 w XIII-ym tomie zbiorowego wydania Breitkopfa i Haertla) ma również lidyjską kwartę w temacie głównym.

W Pieśniach najwybitniejszym „lidyzmem" jest *e* w partji B-dur w „Wiośnie", *gis* w melodji D-dur „Posła", *fis* w przygrywce, a zwłaszcza w interludjum „Hulanki", i *h* w ostatnich taktach przygrywki „Piosnki litewskiej" [4]).
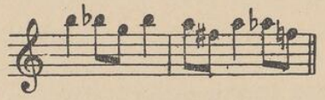
Lidyjska kwarta występuje albo we frazach diatonicznych — jak w większości powyżej cytowanych ustępów, — albo chromatycznie, jako ton przejściowy między piątym i czwartym, naturalnym stopniem gamy. W tym ostatnim wypadku następuje to zwłaszcza w charakterystycznych zwrotach, w których głos pomiędzy podwyższonym, a naturalnym 4-ym stopniem dotyka jeszcze 2-go stopnia, np.:

16. 

Jak H. Windakiewiczowa wykazała (l. c., str. 30 — 31), zwroty te przejęte są z muzyki ludowej. Widzimy je np. w Mazurkach Nr. 2, t. 19 i 20; Nr. 12, cz. 2; Nr. 13, t. 37, 39 i t. p.; Nr. 23, t. 8 — 11 od końca, w tenorze; Nr. 34, cz. 1, t. 6, 8 i t. p.; Nr. 38, t. 17 — 18 (warjant); wreszcie i w interludjum „Piosnki litewskiej". Obok tych zwrotów spotykamy pokrewne z podwójną chromatyką, np. w Mazurku 23, t. 15 nast. od końca, w alcie:

17. 

i w Mazurku 10, trio, t. 11 — 12:

18. 

Są to właściwie rozłożone chromatyczne tercje; nierozłożone znajdują się one np. w Mazurku 38, część środkowa, t. 1 — 2:

19. 

Jako warjant przedstawia się zwrot w Mazurku 11, t. 7, w którym obie kwarty, nadmierna i czysta, następują bezpośrednio po sobie:

20. 
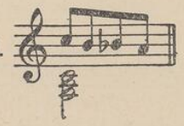
---

[1]) P. Jachimecki, l. c., str. 49 — 50; w wydaniu francuskiem tego samego dzieła (Paryż, 1930) podany jest na str. 77 początek tego Mazurka, zawierający lidyjską kwartę.

[2]) Że *f*+ jest tutaj toniką, a nie subdominantą, co do tego nie może być najmniejszej wątpliwości. Niema tu żadnego wahania między C-dur i F-dur. Aby odnieść akordy tego ustępu do C-dur (jak to czynią Louis i Thuille, l. c., str. 415, coprawda tylko fakultatywnie), trzeba trzymać się jedynie formy akordów.

[3]) Leichtentritt, I 259, nazywa tę część warjacją tematu głównego (ściśle biorąc, należałoby powiedzieć: pierwszej połowy tematu głównego; jest to rodzaj warjacji tak szeroko pojętej, jak to Leichtentritt przedstawia dla Impromptu 2, ib., I 190). Mylnie upatruje Leichtentritt lidyjską kwartę w *his* t. 56-go w Mazurku 26 (I 243). Ustęp taktów 49 — 64 znajduje się w Cis-dur, a nie w Fis-dur, *his* jest zatem zwykłym 7-ym stopniem (nutą charakterystyczną) skali durowej.

[4]) Mazurek op. 7, nr. 2, ma lidyjską kwartę w pierwotnej swej redakcji (p. wyżej, str. 19). Jak widać z naszego przeglądu, lidyzmy występują zwłaszcza we wcześniejszych utworach Chopina. Są one niejednokrotnie nietyle odbiciem bezpośrednich wpływów muzyki ludowej, co „szczęśliwem zastosowaniem rzeczy, praktykowanych przed nim przez innych kompozytorów warszawskich" (Jachimecki, „Chopin", wyd. pol., str. 49 — 50).

Częstym jest też zwrot, w którym chromatycznie następują po sobie naturalny 5-ty stopień, podwyższony 4-ty i naturalny 4-ty stopień, np. w Mazurku 21, część *Con anima*, t. 3, albo we wstępie do Piosnki litewskiej:

21. 

To jest już zwykła chromatyka, której nie należy łączyć z wpływami muzyki ludowej, jak to słusznie zaznacza dr. Barbag [1]).

Jeśli przytoczone z dzieł Chopina ustępy z kwartą lidyjską będziemy badać pod względem harmonicznym, uderzy nas przedewszystkiem fakt, że większość ich oparta jest na nucie pedałowej, zwykle tonicznej, pojedyńczej lub podwójnej. W Mazurku 48 puste kwinty stanowią wogóle cały akompanjament odnośnego ustępu. Najczęściej lidyjska kwarta traktowana jest jako nuta obca. Jeśli otrzymuje akord, jest to alterowana forma subdominantowa. Np. w Mazurku 2, t. 19: $S^{6}_{3>\ 1<}$ w Gis dur; w Mazurku 38, t. 18, i w „Pośle" — $S^{6}_{1<}$ (= *DD*); w Rondeau à la Mazur—$S^{6<}_{1<}$ [2]). Harmonicznie najciekawszy jest akompanjament „lidyjskiej" części 2-ej

[1]) l. c., str. 8 — 9. Wogóle niekażde podwyższenie 4-go stopnia gamy należy uważać za „lidyzm". Zwłaszcza użyty jako nuta zamienna lub opóźniająca, ulega 4-ty stopień bardzo często podwyższeniu w utworach i u kompozytorów, nic wspólnego niemających z muzyką ludową lub kościelną. Podwyższenie to ma na celu zwrócenie dynamicznego napięcia 4-go stopnia gamy w kierunku stopnia 5-go, a zneutralizowanie jego ciążenia, jako nuty prowadzącej, do stopnia 3-go. Jest to zwłaszcza zwykłem zjawiskiem przy użyciu akordu dominantowo-septymowego, w którym septyma jest 4-tym stopniem skali podstawowej: jeżeli inny głos ma równocześnie stopień 4-ty jako ton zamienny lub apodżjaturę przed 5-ym stopniem, podwyższa z reguły 4-ty stopień, aby odebrać mu charakter septymy danego V^{7} i ściślej zespolić go ze stopniem 5-ym. Do tej kategorji zaliczam *dis* w t. 13-ym i 16-ym piosnki „Gdzie lubi", nie mówiąc o t. 5-tym i t.p., gdzie ton *d* dałby zwrot zupełnie niemelodyjny. Dlatego nie podzielam zdania d-ra Barbaga, jakoby ta pieśń miała tonację lidyjską (l. c., str. 36) i sądzę, że nawet tej cechy ludowej należy jej odmówić.

[2]) Taki sam akord przy takim samym zwrocie melodycznym (w transpozycji) znajdujemy też w pierwszym opublikowanym Mazurku Chopina, G-dur z r. 1825, w t. 4. Tego rodzaju akordy są bardzo charakterystyczne dla harmoniki mazurków. Spotyka się je zwłaszcza we wcześniejszych dziełach Chopina, np. także w Mazurku C-dur (zbior. wyd. Breitkopfa i Haertla, t. XIII, nr. 8), takt 1, w Mazurku D-dur (tamże, nr. 6), t. 2, i t. p.

w Mazurku 15. Tutaj w zwykłej kadencji $T-S-D-T$, z nutami podstawowemi akordów w basie, drugi akord, S^{6}, ma podwyższoną prymę (nie jest to bynajmniej akord g^{7} w przewrocie!), wskutek czego powstaje skok trytonowy w basie, sam zaś akord wytwarza lidyzm, którego niema w melodji w tem miejscu.

Szczegółowego omówienia wymaga Mazurek 2. W jego części Gis-dur podnieśliśmy już lidyjskie *cisis*. Ale i inne jego części zawierają pewne problemy. A mianowicie część *Gajo* przedstawia się w swych 8 pierwszych taktach jako A-dur z lidyjskiem *dis*. Istnieje tu jednak bezsprzecznie — i może zamierzona — niepewność tonalna. Można tu bowiem dopatrywać się także tonacji E-dur i rozpoczęcia tematu od subdominanty [1]). Leichtentritt mimowolnie wykazał nawet do jak sprzecznych wniosków niepewność tonalna tutaj doprowadzić może. Oto stwierdziwszy (I 205 — 206), że można wahać się w 1-ej części tego tria między A-dur i E-dur, a w 2-ej między Cis-dur i Gis-dur, oświadczył się za A-dur w 1-ej, a za Gis-dur w 2-ej, choć analogja w obu częściach jest zupełna, gdyż 2-ga jest dokładną transpozycją 1-ej.

Mojem zdaniem, Chopin uważał tutaj połączenie $a^{+}-e^{+}$ i $cis^{+}-gis^{+}$ za $S+T$, a nie za $T+D$. Utwierdza mnie w tem przekonaniu Mazurek 32. Utwór ten, który podobnie jak Mazurek 2 ma cis-moll jako główną tonację, rozpoczyna 2-gą część zupełnie analogicznie do tria w Nr. 2: po a^{+} z *dis* w trioli 3-go taktu następuje e^{+}. Problem jest absolutnie ten sam. Ale w Mazurku 32 Chopin, transponując następnie frazę o tercję niżej i w moll *(fis⁻ — cis⁻)*, każe nam w niej akord *drugi*, t. j. *cis⁻*, uznać za tonikę (gdyż połączenie $fis^{-}+cis^{-}$ łatwiej pojmujemy jako $S+T$, niż jako $T+D$), a przez analogję „wsteczną" podobnie i e^{+} za $=T$.

Również i pierwsze 8 taktów Mazurka 2 przedstawiają się problematycznie. Na leżącej kwincie *gis-dis* w basie melodja tworzy skalę następującą: *gis-ais-his-cis-dis-e-fis-gis*. Prof. Jachimecki (l. c., str. 52) uznaje tu miksolidyjską tonację z małą seksta; Leichten-
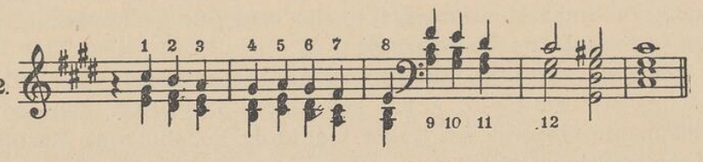
[1]) Podobnie jak rozpoczęcie od dominanty, choć nie tak częste, jest zaczynanie subdominantą w utworach Chopina rzeczą zwykłą, zwłaszcza w Mazurkach — tutaj z pewnością pod wpływem muzyki ludowej, przynajmniej co się tyczy dominanty (p. Windakiewiczowa, l. c., str. 26 i 28). Niejednokrotnie już spotykaliśmy przykłady takich początków, i w dalszym ciągu na nie natrafiać jeszcze będziemy. Wskazaliśmy też w rozdz. IV-ym na to, że takie inwersyjne rozpoczynanie frazy powoduje czasem niepewność i niejasność tonalną i fałszywe interpretacje (p. też wyżej str. 54, odn. 3, uwaga o Mazurku 26). Rozpatrywana obecnie część Mazurka 2 należy również do tego rodzaju ustępów.

tritt (I 205) zaznacza Gis-dur. W rzeczywistości mamy tutaj cis-moll z oparciem całego ustępu na akordzie dominantowym (możnaby mu dodać małą septymę), zatem jeden z tych dominantowych wstępów, jakie spotykamy i w innych utworach Chopina [1]).

Gamę *frygijską* skonstatować możemy u Chopina również dość często. O ile jednak lidyjska tonacja występuje u niego, jak widzieliśmy, czasem w dłuższych ustępach, to frygijska jest zazwyczaj przelotną tylko, zabarwiając krótkie zwroty w swoisty sposób.

Najwybitniejszym frygizmem u Chopina jest początek Mazurka 26, którego melodja składa się z tonów gamy cis-moll z *d* zamiast *dis*. Ciekawą jest rzeczą, że właśnie cis-moll naprowadza Chopina na użycie frygijskich zwrotów [2]). I tak Nokturn cis-moll, Nr. 7, ma kilkakrotnie użytą frygijską sekundę *(d-cis)* w temacie głównym. Etjuda 4, też w cis-moll, ma frygijską sekundę w t. 46. W Preludjum cis-moll, op. 45, wstęp ma taki naturalny fundament:

22.



W ten sposób zostajemy w cis-moll (*h* w akordzie 2-im i 6-ym stosownie do skali *melodyjnej* schodzącej). W akordzie 2-gim Chopin wprowadza frygijską sekundę *d*, równocześnie wywołując wrażenie niepewności tonalnej, tak częstej we wstępach (można tu zrazu sądzić, że jesteśmy w A-dur). Akordy 5 — 9 zawierają w wersji Chopina zwrot do fis-moll, a mianowicie po a^+ (= IV w cis-moll, a III w fis-moll) następuje g^+ (akord neap., tworzący znów frygizm) — *fis*⁻ (= I) — VII w fis-moll — *fis*⁻ (= I = IV w cis-moll). Akord 11 ma znowu frygijską sekundę [1]).

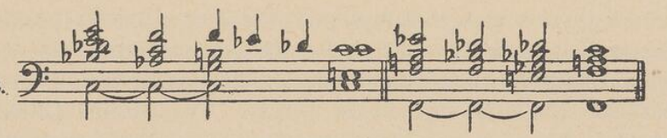
W innych tonacjach byłyby do zanotowania następujące wypadki.

W Mazurku 27 temat główny kończy się zwrotem frygijskim *g — f — e* w e-moll (t. 7 i 15, p. też ostatnie 6 taktów utworu). Omawiając w rozdziale IV niepewność tego tematu pod względem tonalnym, zauważyliśmy, że zwrot ten przyczynia się jeszcze do wzmożenia uczucia niepewności.

W Mazurku 48 takt 4 zawiera w melodji ton *b*, który sprowadza przelotny frygizm przy tonikalizacji trójdźwięku a^- [2]).

Frygijskie *des-c* w t. 17 od końca Mazurka 35 sprowadzone jest tonikalizacją mollowej *S (f⁻)* w taktach poprzednich, z częstem użyciem *des* jako naturalnego 6-go stopnia w f-moll. Podobny zwrot *ges-f* znajduje się w części środkowej tego Mazurka, t. 29, 25 i t. p. przed repryzą. Stosunki harmoniczne są zupełnie analogiczne w obu wypadkach:

23.



c (C): (VII⁷) IV V I *f (F):* (V⁷) IV $VII^7_{3>}$ I
b: V⁷ I ($VII^7_{3>}$) V

Oba szeregi przedstawiają się jako *(D) — S — D — T*. Ale jest ta różnica między niemi, że podczas gdy w pierwszym z nich ostatni akord szeregu pozostaje toniką, w drugim staje się dominantą, a raczej odzyskuje ten charakter po tonikalizacji w ustępie f-moll; zatem szereg drugi jest właściwie taki: *D — T — DD — D* [3]). Wskutek

---

[1]) Że pierwsze 8 taktów tego Mazurka są wstępem, — co do tego niema żadnej wątpliwości. Za główny temat można uważać tylko następujące 8 taktów, które powtarzają się po temacie następnym i przy końcu utworu. Zresztą pierwsze 8 taktów nie mają zaznaczonej repetycji, podczas gdy Chopin z reguły część 1-szą mazurka powtarzać każe (p. „Kwartalnik Muzyczny", zesz. 12 — 13, str. 403). Nie przemawia zaś wcale przeciw uznaniu pierwszej partji utworu za wstęp fakt, iż powtarza się ona po trio. Podobne powtarzania wstępu na początku repryzy znajdujemy np. w Mazurku 7 i 21, w Polonezie 5, w Etjudzie 12, i t.d. Leichtentritt trafnie określił pierwszy ustęp Mazurka 2 jako wstęp, ale powinien był wyodrębnić go w swym schemacie, aby w ten sposób lepiej uwydatnić strukturę utworu.

[2]) Może zaznaczył się w tym względzie wpływ pierwszej części Sonaty op. 27, nr. 2, Beethovena, w której cis-moll doznaje frygijskiego zabarwienia wskutek częstego użycia akordu neapolitańskiego.

[1]) Porównanie wersji chopinowskiej z najprostszą ukazuje, jak Chopin umie najzwyklejsze następstwo akordów urozmaicić, wzbogacić, uczynić nowem i zajmującem, a w sposób tak naturalny, przekonywujący i niewymuszony. W takich szczegółach najlepiej poznać mistrza.

[2]) Wydanie oksfordzkie ma w tem miejscu *h*, a nie *b*, z przypiskiem, że *h* jest „indiqué par Chopin". Należy przypuścić, że mowa tu o rękopisie Chopina. Jeżeli zaś chodzi — jak w innych wypadkach — o poprawkę, dokonaną w drukowanym egzemplarzu Jane Stirling, to oczywiście nie może to być własnoręczna poprawka Chopina, skoro Mazurek wydany został pośmiertnie.

[3]) Przedostatni akord lepiej jest określić jako $S^7_{1<}$; w dalszym ciągu pojawia się on wprost jako S^7 bez podwyższenia prymy.

tego w tym ostatnim wypadku o frygizmie mówić trudno, gdyż *ges* należy do podstawowej skali w b-moll, a nie jest alteracją, jak *des* w omówionym ustępie kody Mazurka 35, o tonacji mollowego C-dur.

Co do harmonicznych zjawisk, towarzyszących omówionym powyżej frygizmom u Chopina, byłoby do zauważenia, po pierwsze, że i tutaj leżące basy są częste, po drugie zaś, że o ile frygijska sekunda nie jest traktowana jako nuta obca, to występuje jako obniżona kwinta w akordzie V^7 lub obniżona tercja w $VII^{7,1}$) — albo jako neapolitańska seksta.

W rozdziale o akordzie neapolitańskim będziemy mieli sposobność uzupełnić nasze spostrzeżenia w tej dziedzinie. Frygijska sekunda występuje bowiem najczęściej w związku z tym akordem. Ponieważ jednak akord neapolitański jest w nowszej muzyce zjawiskiem zupełnie pospolitem, „egzotyczny" charakter towarzyszącej mu frygijskiej sekundy rzadko silniej się zaznacza.

Obok lidyjskich i frygijskich najczęstsze są u Chopina zwroty *eolskie* [2]).

Jednym z najwybitniejszych przykładów jest tutaj Mazurek 30, w swych taktach 18 — 19 i 22 — 23, gdzie melodja opiera się na czystej skali eolskiej, e-moll bez *dis*. Również w t. 73 nast. tego Mazurka znajdują się eolskie zwroty. Twierdzenie Leichtentritta jednak jakoby tu mieszały się z sobą eolskie *c-moll* z tonacją Es-dur [3]) jest błędne. Można tu mówić jedynie o wahaniu się między G-dur, a eolskiem g-moll.

Na eolskiej skali oparty jest ornamentalny biegnik w końcowej partji utworu *Lento con gran espressione* (cis-moll z *a*) [4]).

---

[1]) Do tych bardzo charakterystycznych akordów powrócimy jeszcze w rozdziale XII.

[2]) Gama eolska jest identyczna z naszą mollową „naturalną". Ta zaś, opadając wdół, jest identyczna ze zwykłą mollową „melodyjną". Dlatego skala eolska opadająca nie ma dla nas nic egzotycznego i niezwykłego. Za eolizmy uważać można zatem tylko zwroty, oparte na skali mollowej naturalnej *wznoszącej się*, jak również harmoniczne połączenia, w których występuje dominanta z małą tercją w mollowej tonacji.
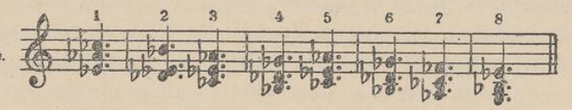
[3]) I 248. Es-dur jest zapewne pomyłką zamiast G-dur, por. schemat tonalny utworu na str. 247 cytowanego dzieła.

[4]) Nokturn 17 zawiera w t. 26 zwrot bardzo pokrewny. Tu jednak biegnik zaczyna się dopiero na harmonji mollowej *S (gis−)*, wskutek czego ulega pewnego rodzaju tonikalizacji w swej części wznoszącej się. Mianowicie pojmujemy go jako skalę gis-moll z *fis*, zatem jako transponowaną gamę *dorycką*; zamiast niej mogłaby wszakże być użyta zwykła skala gis-moll melodyjna *(z eis* i *fisis)*.

W tych wszystkich ustępach zwrot eolski występuje w związku z użyciem mollowej *S* i spowodowany jest zapewne chęcią uniknięcia zwiększonej sekundy, jakaby powstała między naturalnym 6-tym stopniem, a podwyższonym 7-ym stopniem w moll.

Nie można tego powiedzieć w odniesieniu do końcowego ustępu drugiej części Ballady 2 (w przejściu do powrotu pierwszego tematu), gdzie *ges* sprowadza wybitnie eolskie zabarwienie:

24.



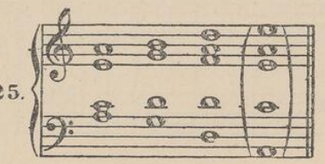
as: I V^7 I VII I VII VI V

(Te cztery takty są powtórzeniem poprzednich czterech w innym układzie. Akord 6 jest u Chopina niekompletny; jako jego uzupełnienie uznaję ton *ges*, a nie *g*, *a fortiori* po akordzie 4. Leichtentritt, II 15, przyjmuje dla tego ustępu błędnie tonację Es-dur zamiast as-moll.)

W 4-tym akordzie spodziewalibyśmy się raczej tonu *g* zamiast *ges*, które daje zwrot mniej naturalny. Ale *ges* jest o wiele więcej wymowne i przejmujące, pogłębia nastrój, potęguje ponury koloryt tego ustępu.
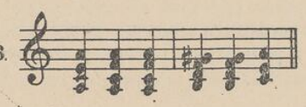
Eolskiej tonacji można dopatrywać się w głównym temacie Mazurka 15, zwłaszcza w połączeniach akordów t. 8 — 9 (nie licząc wstępu), gdzie po a^- (= *T* po niekompletnem e^7) następuje g^+ (= VII z *g* zamiast *gis*) i d^- (= IV):

25.
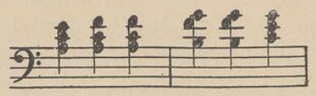


Na końcu jednak zamiast a^- następuje zwrot do C-dur: g^7 po $d^- = II = S$. W poprzednich taktach mamy rozmyślnie utrzymywaną niepewność co do tonacji. Harmonizacja pierwszych dwu taktów tematu wywołuje wahanie się: czy jest to C-dur, czy a-moll? Wzięte same w sobie sprawiają one wrażenie a-moll:

26.
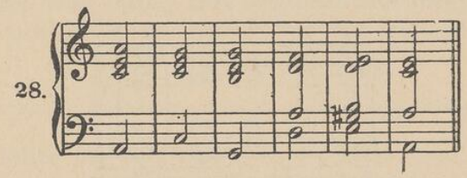


jednak po wstępie w wyraźnem C-dur pojmujemy je raczej tak:[1]
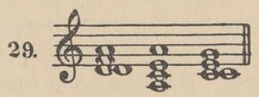
27. 

Takty 3—4 mają w niewątpliwem a-moll $S + D^7$ z rozmyślnem opuszczeniem tercji, bo *g* brzmiałoby zbyt twardo, a *gis* rozwiałoby złudzenie eolizmu. Nie ulega kwestji, że główną tonacją tej części jest C-dur: ustala ją zarówno wstęp jak i zakończenie samego tematu. Ze stanowiska konstrukcji należy także uznać C-dur w pierwszych dwóch taktach tematu: motyw główny transponowany jest następnie do równoległej tonacji mollowej, jak to u Chopina nader często się zdarza. Ale niemniej jest pewnem, że Chopin rozmyślnie pozostawił tutaj tonalność niejasną, rozpocząwszy temat od trójdźwięku pobocznego w tonacji głównej i używszy akordów, które — jak to widzieliśmy — dopuszczają dwojaką interpretację. Co za tem idzie, cały temat, aż do końcowego stanowczego zwrotu do C-dur, waha się między C-dur i eolskiem a-moll. Ze stanowiska tonalnego jest to jeden z najbardziej interesujących ustępów w Mazurkach.

Eolskie zabarwienie mają t. 23 — 24 w Preludjum fis-moll, Nr. 8, jak to słusznie zaznacza Leichtentritt (zresztą z pomyłką co do liczby taktów, p. I 141 nast.). Eolskim jest też ten szereg akordów, zawarty w pieśni „Niema czego trzeba“:

28. 

i następujący:

29. 

w „Piosnce litewskiej“.

[1]) W niektórych wydaniach pierwszy akord jest $f+$, podobnie jak następne, a nie $a-$, przynajmniej z początkiem utworu, p. Schreyer, l. c., str. 202. Wydanie oksfordzkie ma $a-$.

Te i tym podobne połączenia akordów (p. też np. początek Mazurka 19) najczęściej nie są zamierzone jako takie, lecz przynosi je ze sobą ruch harmoniczny, zwłaszcza w progresjach i w ustępach modulacyjnych. Kiedy w mollowej tonacji durowa *D* stwarza połączenia niedość gładkie i płynne, wtedy mollowa *D* wraca do swoich „naturalnych“, pierwotnych praw.

Przelotnie możemy skonstatować mollową dominantę, która jest „eolską“ dominantą, złożoną z tonów skali mollowej czystej, naturalnej [1]) — w Scherzo 4, t. 139, gdzie między dwoma gis^- mamy dis^- jako poboczną dominantę. Może dlatego użył tu Chopin dis^-, a nie dis^+ (o ile niema tu błędu wskutek opuszczenia należnego znaku), że jest to chwilowy postój w modulującem przejściu z cis-moll do H-dur, i gis-moll nie występuje samodzielnie. Użycie dis^- wskazuje na to i przygotowuje H-dur: $gis^- — dis^- — gis^- = VI — III — VI$ w H-dur. Ale następstwo akordów pozostaje w każdym razie niezwykłe i ma „egzotyczny“ koloryt.

Mollową dominantę cis^- znajdujemy w t. 10 środkowej części Etjudy 22. Wprowadził ją Chopin ze względu na to, że następujące fis^+ otrzymuje septymę *e* i prowadzi z powrotem do H-dur [2]). Niemniej jednak cis^- uderza tutaj jako niespodziane w kadencji Fis-dur.

Obniżenie tercji w dominancie t. 106 Poloneza-Fantazji (es^- w ustępie as-moll) tłumaczy się chęcią uniknięcia skoku zwiększonej sekundy w alcie. Do przedmiotu tego powrócimy w końcowej części tego rozdziału.

Za akord *doryckiej* seksty można uważać g^+ w t. 22 — 23 i t. p. Mazurka 35. Po $d^- = T$ akord ten sprawia wrażenie durowej *S* w d-moll. Następnie jednak, interpretowany jako *D*, prowadzi do c-moll.

* * *

W omawianych dotychczas ustępach i zwrotach kompozycyj chopinowskich odstępstwa od normalnego dur i moll wypływały — przynajmniej w wybitniejszych wypadkach — albo z charakteru

[1]) Można ją zresztą uważać za „dorycką“ dominantę, ponieważ *D* w tonacji doryckiej ma także małą tercję. Ale dla doryckiej tonacji charakterystyczną jest głównie *S* z wielką tercją (p. n.). Przy obniżeniu 6-go stopnia gama dorycka jest identyczna z eolską.

[2]) Można tu mówić o przygotowaniu „odtonikalizacji“.

ludowego danego utworu, albo z chęci wywołania specjalnego efektu [1]), pogłębienia wyrazu, nadania specyficznego kolorytu, np. w Nokturnie 7 i w Balladzie 2.
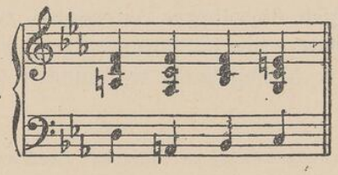
Obecnie zajmiemy się kilku ustępami, w których Chopin archaizuje dla wywołania religijnego nastroju, albo używa niezwykłych połączeń akordów wogóle dla obudzenia podniosłych uczuć i uroczystej powagi.

Tutaj należą przedewszystkiem środkowe części obu Nokturnów w g-moll. Przypatrzmy się im bliżej, aby dokładnie sprecyzować zakres i rodzaj ich archaizmów.

Na religijny charakter części Es-dur *(religiosamente)* w op. 37, Nr. 1, składa się kilka czynników: bardzo poważna, przeważnie w sekundach poruszająca się melodja, spokojny, jednostajny rytm (przez 24 taktów utrzymuje się wciąż ten sam ruch, w ćwierciowych nutach), tempo powolne i — harmonja. Melodja otrzymuje akompanjament prawie wyłącznie w trójdźwiękach; akordy septymowe są rzadkie, S^6 (II ^{7}) raz jedyny się spotyka. Każda nuta melodji dostaje akord: jest to wyjątkowy u Chopina sposób towarzyszenia melodji. Wszystko to stwarza razem podniosły, uroczysty chorał. Rozpatrzmy jednak jeszcze połączenia akordów.

Pierwsze 8 taktów nie przedstawiają nic szczególnego; co najwyżej możnaby podnieść zwodniczą kadencję V—VI (b^+ — c$^-$; ponieważ to c^- znajduje się między dwiema dominantami, więc jest akordem zamiennym), poza tem mamy tylko *T*, *S* i *D* w Es-dur. Zatem możliwie największa ekonomja środków i niezwykła u Chopina powściągliwość. Drugi ośmiotakt, stanowiący środkową część całego ustępu, ma inny charakter; jest on nierównie bogatszy od pierwszego. Przedewszystkiem silnie moduluje. Naprzód zwrot do g-moll: es^+ z toniki staje się VI w g-moll i ma po sobie *T*, *S* i *D* tej tonacji. Następny takt powtarza takt poprzedni w sekwencji o stopień niżej, ale ze zmianami zarówno w melodji, jak i w akordach. Zasadniczo przedstawia się tak:

30.



F: VI I IV V

[1]) Gdy mowa o „efekcie“ w muzyce Chopina, nie należy oczywiście tego słowa rozumieć w ujemnem znaczeniu.

W oryginale jednak zamiast VI — I — IV — V znajduje się I — IV — II — V. W takcie 3 nagły zwrot do f-moll (p. str. 40): I — IV — V^7 — I. To samo powtarza się w t. 4-tym. W t. 5-tym powrót do Es-dur za pośrednictwem as^+. Dalej b^+ prowadzi do d-moll (t. 6, *d*: I — IV — II^7 — V). Teraz znów niespodzianie d^+, zamiast d^-, w t. 7-ym sprowadza zwrot do g-moll, ale tonika nie pojawia się, bo d^+ *(= D)* mienia się dwa razy z c^- *(= S)*, poczem c^- jako VI w Es-dur łączy się z f^- (= II) i b^+ (= V) i wprowadza powtórzenie pierwszego ośmiotaktu. Ten powtarza się dokładnie aż do ostatnich dwóch taktów, które inaczej harmonizują tę samą melodję, jaką mają odpowiednie takty 1-go ośmiotaktu. Zamiast es^+ *(= D)* mamy teraz es^7 przed as^+, po niem zaś c^7 jako poboczną *D* przed f^-, które interpretowane jako *S* wiedzie do c-moll (dwa razy *S — T)*. Po c^- nagłe d^+: pojmujemy je jako *DD* w c-moll i oczekujemy po niem g^+ *(= D)* i toniki c^-. Wszelako Chopin interpretuje je jako *D* w g-moll i sprowadza repryzę części pierwszej Nokturnu.

Jeśli tak dokładnie zanalizowaliśmy ten ustęp, to uczyniliśmy to dla kilku powodów. Stanowi on bardzo dobry przykład modulacji u Chopina zapomocą wspólnych akordów. Dostarcza też znakomitej ilustracji chopinowskiego *inganno*; w tym względzie szczególnie charakterystyczne są t. 49 — 51, 54 — 55 i 64 — 67, w których co chwila następuje jakiś zwrot nieoczekiwany. A wreszcie — i to było naszym głównym celem — chodziło nam o zbadanie, o ile „kościelny“ charakter osiągnięty został w harmonizacji. Otóż z powyższej analizy wypływa, że tak jak w melodji niema tu zwrotów opartych na gamach kościelnych, tak i harmonizacja nie posiada szczególnych znamion stylu kościelnego: niema w niej palestrinowskich następstw akordów, ani wydatniejszego użytku trójdźwięków na stopniach pobocznych. Najsilniej jeszcze występuje połączenie $d^+ — c^-$ w dwóch ostatnich taktach środkowej części tego ustępu [1]).

Dość niespokojne modulacje części środkowej nie przyczyniają się także do utrzymania surowości stylu. Podnieść jeszcze należy, że gdyby Chopin w 1-ym takcie tej części był użył d^-
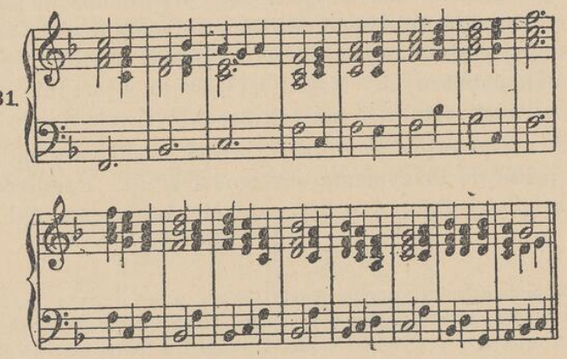
[1]) Na podkreślenie zasługuje ostatni akord przed repryzą: pojawia się on w formie sekstowej, z bardzo pięknym efektem, który Chopin kilkakrotnie zastosował w swych utworach, por. koniec środkowej części w Nokturnie 14 i Polonezie 2, gdzie też następuje przygotowanie repryzy na akordzie sekstowym. W Nokturnie 3 część środkowa kończy się dominantowym akordem sekstowym, ale z dodaną septymą; podobne jest przygotowanie repryzy w Nokturnie 7, gdzie jeszcze przybywa recitativo oktawowe w basie.

zamiast d^+, byłby nietylko uniknął powstającego następnie kroku chromatycznego, mało harmonizującego z charakterem muzyki kościelnej, ale nadto byłby wprowadził w tem miejscu zabarwienie eolskie.

Można zatem z tych wszystkich uwag wyciągnąć wniosek, że Chopinowi wcale nie chodziło o naśladowanie muzyki kościelnej, o utrzymanie się w ramach stylu tej muzyki. Chopin chciał tylko wywołać nastrój, dać wyraz religijnemu skupieniu i medytacji. I stworzył rzecz nietylko piękną, ale i w wysokim stopniu oryginalną. Nie jest to łączenie się z modlitwami wiernych, zgromadzonych w świątyni, nie jest to użycie uświęconych formuł liturgicznych. Jest to modlitwa romantyka, który pod wpływem wezbranych uczuć wznosi umysł swój do Stwórcy, wśród ciszy nocnej, na łonie przyrody. Albo może nawet nie jest to modlitwa wogóle. Jest to raczej wizja. Nokturn ten powstał prawdopodobnie w Valdemozie, gdzie wśród murów opustoszałego klasztoru myśl i fantazja Chopina musiały wciąż krążyć dokoła zakonników, którzy go niegdyś zajmowali, i odtwarzać sceny z ich życia.

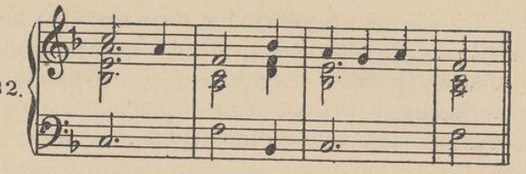
Przejdźmy do Nokturnu op. 15, Nr. 3. Naprzód omówmy partję taktów 89 — 120. Melodja jest tu mniej surowa, a rytm znacznie mniej jednostajny, jak w poprzednio omówionym ustępie. W harmonji za to jeszcze większa asceza: same trójdźwięki bez wyjątku. Harmonizacja zaś przedstawia się w sposób jak najbardziej zajmujący. Melodja tego ustępu daje się najprościej i „najnaturalniej“ harmonizować w ten sposób:

31.



Harmonizacja ta unika akordów D^7 i S^6. Jednak więcej zbliżymy się do harmonizacji Chopina i lepiej zrozumiemy, na czem polega jej oryginalność, jeśli pierwsze takty tak zmodyfikujemy:

32.



Po porównaniu tych czterech taktów z oryginalną wersją Nokturnu (t. 89 — 92) nie będzie wątpliwości, że a^- w t. 89 jest tylko niekompletnym akordem „chopinowskim“ (V^7 z sekstą zamiast kwinty, p. niżej rozdz. IX) i że w myśli i poczuciu Chopina ustęp ten zaczyna się dominantą. Wskutek tego d^- w takcie następnym jest w gruncie rzeczy zwodniczo osiągnięte i zastępuje tonikę f^+. To samo powtarza się w obu taktach dalszych. Nadto zwróćmy uwagę na to, że subdominanta b^+ została zastąpiona u Chopina przez $g^- = \text{II}$. Jeśli porównamy dalszy ciąg harmonizacji Chopina z naszą, przekonamy się, że i nadal przeważna część akordów triady ustąpiła miejsca akordom stopni pobocznych. W t. 97 — 98 pozwoliło to nawet (przy użyciu chromatycznej alteracji) na zboczenie do a-moll (IV—V—I—IV—I), w t. 99 — 101 — do d-moll (I—mollowe, eolskie V — I — IV — I — IV — V — I). Dopiero w t. 102 mamy (po $d^- = \text{VI}$) z powrotem F-dur; wszakże już w następnych taktach g^- mienia się z a^+, jakby S z D w d-moll. Ostatecznie po g^- $(= \text{II} = S)$ następuje c^+, znów ustalając F-dur i sprowadzając powtórzenie całego ustępu 16-to-taktowego. Powtórzenie to jest zupełnie wierne, z wyjątkiem ostatniego taktu, gdzie po g^- $(= \text{II})$ taktu poprzedniego mamy $D + T$ w F-dur.

Jak widzimy z tej analizy, „palestrinowskie sposoby łączenia harmonij bez nuty wspólnej“ odgrywają tutaj niewielką rolę [1]). Natomiast bardzo wydatny użytek zrobił tu Chopin z akordów pochodnych, i one to stanowią głównie o charakterze kościelnym, jaki cechuje bezsprzecznie tę harmonizację. Wszelako bardzo ciekawem jest, że tak jak ustęp ten nie ma zdecydowanego charakteru F-dur (choć tonacja ta jest tu tonacją zasadniczą), tak samo nie uwydatnia jakiejś ściśle określonej tonacji kościelnej. Mamy tu ustawiczne wahanie się między F-dur i d-moll [2]). Właśnie ta niepewność i nieokreśloność stanowią głównie o specyficznym wdzięku

---

[1]) Cf. Jachimecki, l. c., str. 65.
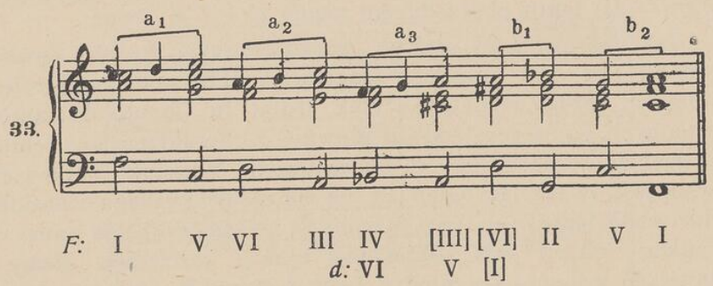
[2]) Przypomnijmy, że podobną bitonalność wykazuje drugi temat w Krakowiaku op. 14 (p. str. 25 i nast.).

tego ustępu. Trzeba znowu podziwiać mistrzostwo i pomysłowość Chopina — najlepiej ją ocenimy, jeśli porównamy jego harmonizację z najprostszą, podaną powyżej — i tę oryginalność, z jaką umie nadawać kolorytu archaicznego swoim koncepcjom, zachowując im równocześnie tak wysoce indywidualny i „nowy" charakter.

To bardzo ciekawe oscylowanie między F-dur i d-moll nasuwa wszakże jedno pytanie. Czy Chopin przez nie chciał wywołać złudzenie kościelnej tonacji, czy też może sam nie uległ złudzeniu, że tworzy w jednej z tonacyj kościelnych, które dla nowoczesnego poczucia niejednokrotnie mają charakter pośredni między dur i moll. Wolno przypuścić, że Chopin po gruntownych swych studjach znał dokładnie teorję gam kościelnych i że zwłaszcza przy swem wyjątkowem uzdolnieniu byłby umiał wiadomości swe zastosować w praktyce. Ale Chopin nigdy nie godził się na użycie środków, które nie pozwalały mu wypowiadać się z pełną swobodą i szczerością. A gdyby był mimo wszystko spróbował takiego eksperymentu, byłby na pewno dał rzecz mniej godną swego wysokiego genjuszu. *Invita Minerva* nic wielkiego ani doskonałego powstać nie może. Puściwszy zaś wodze swej fantazji i intuicji, Chopin stworzył w Nokturnie g-moll coś w swoim rodzaju bardzo ciekawego, oryginalnego i pięknego [1]).

W każdym razie pozostaje godnem uwagi, że — jak to widzimy w ciągu tych analiz — wprowadzanie dawnych, ludowych czy kościelnych tonacyj, występuje u Chopina często w związku z niepewnością i niejasnością tonalną. Czy archaizowanie sprowadza te wahania, czy też naodwrót te ostatnie służyć mają za środek do uzyskania pierwszego, niełatwo to rozstrzygnąć można.

Końcowa partja tego Nokturnu (t. 121 — 152), która jest dalszym ciągiem poprzedniej, a równocześnie zastępuje repryzę części głównej i stanowi kodę, przedstawia się harmonicznie w ten sposób (nie biorąc pod uwagę powtarzań grup akordowych):



[1]) Cf. w tym związku interesujące uwagi Schenkera, „Harmonielehre", str. 77 — 88, o lidyjskiej tonacji w Kwartecie Beethovena op. 132, i doryckiej w Brahmsa op. 62, nr. 7. Już Bach w swych utworach, opartych na tonacjach kościelnych, starał się stworzyć syntezę dawnego systemu modalnego z nowym (M. Zulauf, „Die Harmonik J. S. Bachs", Bern 1927, str. 137).

(Są tu dwa szeregi sekwencyj: $a_1 — a_2 — a_3$ i $b_1 — b_2$, ale a_3 kontynuuje sekwencję tylko w melodji, i to z pewną modyfikacją w oryginale, a b_2 u Chopina tylko w harmonji.)

Pozostajemy tu cały czas w F-dur. Chromatyczne alteracje wytwarzają dominanty wstawione, możnaby jednak zastąpić je bardzo łatwo naturalnemi trójdźwiękami *(a^-* i *d^-)*; i gdyby Chopin był chciał utrzymać styl surowszy, byłby je też zapewne w taki sposób zastąpił. Dopiero przy powtórzeniu tego ustępu następuje na końcu nagła i niespodziewana zmiana: oto *g^-*, za pierwszym razem prowadzące jako II = *S* do *D* i *T* w F-dur, teraz samo staje się toniką przez użycie kadencji, która je w tym charakterze utwierdza: *c^- (= S) — d^+ (= D)* i *g^- = T* z wielką tercją (ten koniec durowy działa nadzwyczaj kojąco i uspokajająco, po ciężkim smutku, jakim cała ta część jest owiana). W ten sposób utwór, który tonalnie przedstawia nader niezwykły obraz (pierwsza jego część ma g-moll jako tonację centralną, ze zboczeniami do B-dur i d-moll, druga, od t. 51, ma charakter modulacyjny, trzecia i czwarta mają F-dur jako zasadniczą tonację), powraca do punktu wyjścia i jest zaokrąglony formalnie, choć — przyznać trzeba — w sposób dość gwałtowny, nieoczekiwany, ale mający swój urok [1]).

Cały ten ustęp końcowy, który ma charakter postludjum, jest pokrewny z poprzednią partją, ale się też od niej różni urozmaiceniem w rytmie i użyciem dysonansów (nuty zamienne, przejściowe, a zwłaszcza trójdźwięk zwiększony). Jednak i tu niema ani razu akordu septymowego, nawet przy samym końcu utworu, co jest z pewnością wynikiem celowego i świadomego jego unikania.

Trzeci z chorałowych ustępów w Nokturnach, mianowicie środkowa część w Nr. 13, ma najmniej cech stylu kościelnego. Niema w nim palestrinowskich połączeń, ani zwrotów w kościelnych tonacjach. Element dysonansowy wybitne znalazł w nim zastosowanie. Co go wszakże łączy w harmonizacji z poprzednio omówionemi ustępami, to izometryzm i użycie stopni ubocznych (VI w t. 3, VI — III w t. 6, III z wielką tercją w t. 7) [2]).

Również i w chorałowych partjach Scherza cis-moll wystę-

[1]) Jest to tak, jakgdybyśmy raptem znaleźli się w miejscu, z którego wyszliśmy, ale zupełnie niespodzianie trafiwszy do niego z innej strony.

[2]) Ciekawem byłoby wiedzieć, o jakim Nokturnie Chopin powiada, że z podłożonym tekstem „O salutaris" „dobrze się śpiewa" (Binental, „Chopin", Warszawa 1930, str. 187).

pują stopnie poboczne z wyraźną tendencją wyzyskania ich archaizujących walorów. Drugi temat w Finale Sonaty c-moll ma także chorałowy charakter. Harmonizacja składa się przeważnie z trójdźwięków w położeniu zasadniczem. Prawie każdy ton melodji otrzymuje akord. Ale przy powtórzeniach bas jest figurowany. W trio Scherza 1, w t. 14-tym użyty jest z bardzo pięknym efektem III. stopień w H-dur [1]). Pojawienie się jego, uwydatnione nagłem pianissimo, i połączenie jego następnie ze stopniem II-gim podkreśla religijny charakter tej części, osnutej na motywie kolendowym.

* * *

Obok omówionych dotychczas odchyleń od tonacyj durowych i mollowych są u Chopina jeszcze inne, które, w przeciwieństwie do tamtych, nie dadzą się sprowadzić do t. zw. tonacyj kościelnych. Odstępstwa tego ostatniego rodzaju powstają przez przełamanie szeregu diatonicznego użyciem zwiększonej sekundy. Znajdujemy je prawie wyłącznie w Mazurkach i w takich kompozycjach Chopina, które utrzymane są w charakterze, czy w tonie ludowym.

Jeżeli porównamy ze sobą ustępy i zwroty melodyczne, w których Chopin wprowadza zwiększoną sekundę, przekonamy się, że z reguły niezwykły ten interwal znajduje się między 3-cim i 4-tym stopniem skali mollowej, przez podwyższenie stopnia 4-go. Uczyńmy przegląd fraz, wchodzących tutaj w zakres naszych rozważań.

Główny temat Mazurka 47 oparty jest na gamie a-moll z tonem *dis* : *a — h — c — dis — e*. Melodja 3-ej części Mazurka 5 opiera się na szeregu tonów *b — c — des — e — f*. Ten sam szereg spotykamy też w 3-ej części Mazurka 17. Skok między 3-cim a 4-tym stopniem skali fis-moll widzimy na początku Mazurka 38. Podobne podwyższenie tonu *h* na *his* we fis-moll wykazuje druga część Mazurka 1, zresztą bez skoku zwiększonej sekundy w danym zwrocie melodycznym. W Mazurku 35, t. 19 i 27 od końca, melodja składa się z tonów *c — h — as — g* (wzgl. *f)*; jest to wycinek skali f-moll z podwyższonym 4-tym stopniem, oparty na akordzie f^- = tonikalizowana *S*. Cała koda wspomnianego Mazurka zawiera niezwykłe zwroty melodyczne, których pochodzenia należy szukać przedewszystkiem w stosunkach harmonicznych danego ustępu,

[1]) Cf. wyżej na str. 24 uwagę o 2-im temacie Mazurka 27.

a mianowicie w jego mollowem dur. Zaraz w pierwszym takcie kody (t. 32 od końca utworu) mamy zwrot melodyczny, oparty na skali *c — d — e — f — g — as — b — c*, którą należałoby określić jako eolską z wielką tercją. Skalę tę, zupełnie nam obcą, skłonni jesteśmy odnieść do centrum *f*, pojmując ją jako zwyczajne f-moll. Co za tem idzie, przynależny trójdźwięk toniczny c^+ odczuwamy jako dominantę (w f-moll). Tak też ostatecznie i Chopin go interpretuje, w następnych taktach rozszerzając go do $c^{9>}$ = wstawiona *D* przed f^-. Jeszcze ciekawszą formę przybiera wspomniany zwrot melodyczny przy powtórzeniu o 8 taktów dalej: wskutek podwyższenia tonu *f* na *fis* otrzymujemy w nim jeszcze lidyjską kwartę w odniesieniu do zasadniczego tonu *c*. O frygijskiej sekundzie w t. 17 od końca była już mowa powyżej.

Ostatnie takty głównego tematu Mazurka 20 mają melodję, opartą na takiej skali: *des—es—fes—g—as—bb—c—des*. Tutaj mamy dwie zwiększone sekundy: jedną, jak w poprzednich przykładach, między 3-im i 4-ym stopniem, drugą zaś między 6-ym i 7-ym (zwyczajny postęp w mollowej gamie harmonicznej). Główny temat Mazurka 14 ma zrazu (t. 2—4) skalę *g—a—b—c—d—es—fis—g* (mollowa gama harmoniczna), ale dalej (t. 6—7) *g—a—b—cis—d* (w kierunku przeciwnym zresztą).

Podwyższony 4-y stopień skali mollowej odpowiada lidyjskiej kwarcie w gamie durowej. Lecz podczas gdy w gamie „cygańskiej" nadmierna kwarta tworzy z małą tercją interwal zwiększonej sekundy, w gamie lidyjskiej, o wielkiej tercji, niema tego rozziewu. Powstaje on z natury rzeczy, gdy motyw durowy z lidyjską kwartą transponowany jest do moll. Tak np. w Rondeau à la Mazur, gdy temat główny, oparty na skali F-dur z lidyjską kwartą *h* (p. str. 54), pojawia się w moll (np. t. 21 nast.), jego podwyższony 4-y stopień tworzy zwiększoną sekundę (*d—e—f—gis—a*). Naodwrót, cytowany powyżej temat Mazurka 47 w przeniesieniu z a-moll do C-dur zatraca zwiększoną sekundę, zachowując lidyjską kwartę [1]).

Poza Mazurkami spotykamy nadmierną kwartę, tworzącą skok

[1]) Pewne charakterystyczne zwroty, zawierające obok podwyższonego 4-go stopnia skali tenże stopień naturalny, spotykamy zarówno w dur, jak i w moll, p. wyżej str. 55. Nadmienić należy, że określenie „lidyjska kwarta" przy tonacji mollowej nie jest zupełnie ścisłe, gdyż lidyjska kwarta należy do gamy o *wielkiej* tercji. Zupełnie niewłaściwem jest określenie, jakoby ustęp, opierający się na skali mollowej z podwyższonym 4-ym stopniem znajdował się w „tonacji lidyjskiej" (cf. Barbag, l. c., p. 29).

zwiększonej sekundy z mollową tercją skali, dość rzadko u Chopina. Widzimy ją np. w Etjudzie 25, t. 41: *es—f—ges—a—b* (do Etjudy tej powrócimy zresztą jeszcze w tym rozdziale) i w t. 4-ym od końca 1-ej części Sonaty c-moll (*c—d—es—fis*). Przy końcu Nokturnu 13: *c—d—es—fis—g—as—h—c*; *fis*, *as* i *h* mają tutaj znaczenie tonów opisujących tony rozłożonego akordu c^{-}. W Nokturnie 17 t. 87 (8-y od końca) ma taką skalę: *e—fis—g—ais—h—cis* (ale i *c*)—*dis*. Zatem skala mollowa z podwyższoną kwartą (i „harmonicznym" 7-ym stopniem).

Przy tej sposobności warto zbadać pod względem użytych gam całą kodę tego Nokturnu. W t. 81—82 mamy *h*+ z melodją opartą na skali E-dur w związku ze zwrotem do *e*+, które się pojawia w t. 83. Tutaj mamy znowu gamę E-dur z przejściowem *fisis* (8-a szesnastka); *fisis* występuje raz jeszcze w tym takcie (14-sta szesnastka), tworząc z poprzedniem *e* interwal zwiększonej sekundy (por. cytowany poniżej początek Mazurka 26). Ostatnia szesnastka taktu, *ais*, dokonuje zwrotu do H-dur, interpretując *e*+ jako = *S*. Co do t. 84, p. niżej rozdz. VIII. W t. 85—86 *h*+ znowu staje się dominantą, ale prowadzącą do *e*—, stąd skala e-moll (harmoniczna) w melodji. T. 87 omówiony powyżej. T. 88 ma harmonję t. 84-go. Najciekawsze i najbardziej niezwykłe w całym tym ustępie jest podwyższenie *h* na *his* z początkiem tego taktu w melodji. Brzmi ono w danej linji melodycznej bardzo szczególnie; por. zresztą t. 84, gdzie w tym samym zwrocie melodycznym jest *h* [1]).

W tym związku poświęćmy jeszcze uwagę bardzo zastanawiającemu ustępowi w Polonezie-Fantazji, a mianowicie taktom 128—131, w przejściu do części *Poco più lento* w H-dur (20 taktów przed zmianą 2 krzyżyków na 5 krzyżyków). Jesteśmy w g-moll i po *T* i *D* tej tonacji następuje teraz na akordzie *e—g—b—cis* ustęp, o który właśnie chodzi. Wspomniany akord prowadzi z g-moll (gdzie jest $S^{7}_{3<1<}$) przez enharmoniczną zamianę *b* na *ais* do h-moll, jako VII^{7} tej tonacji. W melodji mamy pasaż, składający się z tonów tego rozłożonego akordu; ale jego poszczególne interwale są — częściowo przynajmniej — wypełnione tonami pośredniemi. Otóż zachodzi właśnie kwestja, do jakiej tonacji należy odnieść te pośrednie tony. Z dalszem utrzymaniem tonacji g-moll nie zgadza się ton *dis* w pasażu. Gdyby zaś pasaż miał przygotowywać wejście tonacji h-moll, to nietylko *dis* stałoby temu na przeszkodzie, ale i ton *c*, zamiast którego winien raczej być użyty ton *h*. Ten ostatni wzgląd przemawia też przeciw temu, jakoby tu przygotowywaną już była tonacja H-dur. Zatem nie pozostaje nic innego, jak przyjąć, że Chopin postępował tutaj zupełnie swobodnie, mając na uwadze tylko specyficzne zabarwienie, jakie

[1]) Wogóle cała koda ma bardzo swoisty charakter i pewne egzotyczne zabarwienie, o wiele więcej aniżeli t. 21 i nast. tego Nokturnu, których motywy służą tej kodzie za materjał. Mimo to Leichtentritt w tamtym ustępie dopatruje się orjentalnych, nawet „azjatyckich" pierwiastków, a kodę uznaje za o wiele bardziej „trzeźwą" i „codzienną" (I 53 i 54). A jednak w t. 21—28 mniej jest właśnie niezwykłych zjawisk, aniżeli w kodzie; w nich mamy użycie gamy melodyjnej (schodzącej) dis-moll; jedynie w biegniku t. 26-go mamy wznoszącą się skalę gis-moll dorycką (p. wyżej str. 60).

pragnął nadać temu ustępowi. Podobnie użył Chopin, i to przy tym samym akordzie (VII^{7} w h-moll), w melodji taktu 31-go (nie licząc wstępu) Scherza 1, tonu *f*, podczas gdy naturalniejszem wydawałoby się nam użycie tonu *fis*, należącego do gamy h-moll.

Jako bardzo niezwykłą określić trzeba u Chopina skalę, zawierającą skok zwiększonej sekundy między 2-im i 3-im stopniem. Tworzą ją tony melodji głównego tematu przy repryzie w Mazurku 26. Temat ten, który z początkiem utworu ma wybitnie frygijski charakter (p. wyżej, str. 58), teraz otrzymuje wielką tercję, *eis*, zachowując jednak frygijską sekundę *d*, wskutek czego powstaje szereg: *cis—d—eis—fis—gis—a*, ze zwiększoną sekundą na drugiem miejscu. Wszelako stwierdzić trzeba, że fraza ta ma tonalnie mocno nieokreślony charakter; można w niej wyczuwać Cis-dur z frygijską sekundą (i ze stanowiska *formy* takie pojmowanie jest więcej uzasadnione), ale można w niej uznać i fis-moll. Za tą ostatnią interpretacją przemawia wzgląd, że akord *cis*+ na początku repryzy następuje po akordzie *his—d—fis—a*, który pojmuje się raczej jako alterowaną S^{7} (wzgl. *DD*), aniżeli jako *D* w formie alterowanego VII^{7} (p. rozdz. XII). Zatem mielibyśmy tutaj zwykłą skalę harmoniczną, w fis-moll. Bardzo podobną sytuację spotykamy raz jeszcze u Chopina: w Mazurku 43. Tutaj ustęp solowy ma skalę *d—es—fis—g—a*. Dwuznaczność jest jeszcze większa jak w poprzednio omówionym wypadku, bo melodja nie ma akompanjamentu, a ustęp wprowadzony jest w przeskoku tonalnym, po poprzedniem B-dur. Ostatecznie jednak interpretuje go Chopin jako g-moll z gamą harmoniczną.

W durowej skali występuje interwal zwiększonej sekundy zupełnie wyjątkowo u Chopina. Widzimy go w Mazurku B-dur z 1825 r., obok lidyjskiej kwarty, zatem w gamie *b—cis—d—e—f* [1]), i znowu w Mazurku 26, gdzie temat główny w cis-moll z frygijską sekundą w transpozycji do E-dur występuje ze zwiększoną sekundą *e—fisis* [2]). A więc w obu wypadkach zwiększona sekunda znajduje się między pierwszym, a drugim stopniem gamy.

Jak widzieliśmy w powyżej omówionych ustępach z dzieł Chopina, zwiększona sekunda pojawia się w nich najczęściej między 3-im i 4-ym stopniem gamy mollowej. Jeszcze częstszą jest taka

[1]) p. Jachimecki, „Chopin", wyd. franc., str. 77.

[2]) B. Ziehn, Harmonielehre, str. 50, mówi w tym związku jeszcze o nadmiernej kwarcie; *ais* ma tu jednak tylko znaczenie tonu chromatycznie przejściowego.

sekunda u Chopina między 6-ym a 7-ym stopniem gamy mollowej; tworzy ona wtedy odmianę t. zw. harmoniczną tej gamy. Rzadko jednak ma ona to samo znaczenie, jak tamta; zwykle nie stoi w związku z folklorystycznym charakterem utworu, ani nie ma nadać mu tego specjalnego patetycznego rysu, tej pewnej morbidezzy, jaką wytwarza zwiększona sekunda dolnej połowy gamy. Chodziłoby więc o bliższe zbadanie, w jakich warunkach Chopin używa gamy harmonicznej zamiast melodyjnej.

Naogół można stwierdzić, że Chopin unika skoku zwiększonej sekundy, a co za tem idzie, i gamy harmonicznej. Najczęściej wprowadza ten niemelodyjny krok wtedy, gdy tego wymagają stosunki harmoniczne i logika prowadzenia głosów. Np. jeżeli w t. 9 Mazurka 17 znajduje się skok zwiększonej sekundy *des—e* w fragmencie gamy f-moll), to sprowadzony on został progresją, która, wymagając akordu *des*+ w t. 8-ym i konsekwentnego zachowania motywu w alcie, nie dopuszczała podwyższenia *des* na *d*. W kodzie 1-ej części Koncertu e-moll *(Tempo agitato,* po *ritenuto, con sforza)* skok *dis—c* powstaje w związku z wymaganem zachowaniem figury technicznej i motywu, z konsekwentnem przeprowadzeniem rysunku.

Czasem jednak używa Chopin gamy harmonicznej tam, gdzie łatwo możnaby jej uniknąć, a żadne specjalne efekty nie są zamierzone, np. w Polonezie 8, t. 9 (*cis-b* w toczku), lub w Walcu 8, t. 13 i 15 części środkowej (tu coprawda zwiększona sekunda jest wyrazistsza i daje więcej charakteru).

Jeżeli spotykamy u Chopina szereg schodzących akordów sekstowych w tonacji mollowej — a zdarza się to często, także i w dur[1]) — to z reguły akordy te tworzone są z tonów skali melodyjnej. Weźmy np. pod uwagę t. 18—21 w drugiej części (przeróbce) pierwszego Allegra Sonaty b-moll; albo t. 20—23 w Finale Sonaty c-moll, t. 31—32 Etjudy 4, t. 17—20 i 113 nast. (nie licząc wstępu) Tarantelli, t. 73—76 Ballady As-dur, ustęp o 5 bemolach przed repryzą tematu głównego w Bolero, i t. p.

---

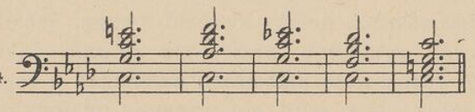
[1]) W durowych ustępach widzimy je np. w Rondo Es-dur, w przejściu do kupletu; we wstępie do Barkaroli; w Scherzo Tria g-moll, część 2-a, w przejściu do powtórzenia części 1-ej, sam główny temat zaczyna się zresztą od szeregu akordów sekstowych z nutami chromatycznie przejściowemi; w Krakowiaku, op. 14, przed repryzą głównego tematu; w Allegro de Concert, t. 31—32 po kadency, i t. p. Często występują te seksty na nucie pedałowej. Akordami sekstowemi, chromatycznie przesuwanemi, zajmiemy się osobno.

Natomiast jeżeli mollowa skala schodzi przy akordzie dominanty, Chopin używa wtedy częściej formy harmonicznej, aby uniknąć dysonansów (między wielką tercją akordu, a małą tercją, jakąby zawierała gama melodyjna) i powstającego stąd specyficznego zabarwienia. Spotykamy tedy skok zwiększonej sekundy np. w Finale Sonaty c-moll, t. 28 nast., w Mazurku 21 (w głosie wtórującym; tu można dopatrywać się zresztą folklorystycznych dążeń), w Etjudzie 18, t. 41—42, i t. p.

Czasem zdaje się Chopin zatrzymywać wielką tercję dominanty, mimo powstającego następnie rozziewu zwiększonej sekundy, dla zachowania jej czystszego harmonicznego charakteru, np. w zakończeniu 1-ej części (ekspozycji) 1-go Allegro w Sonacie c-moll, albo w Etjudzie 12, t. 18 (ton *b* jest uboczny, ton *h* — akordowy).

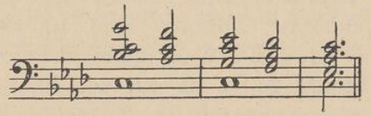
Niekiedy znowu, przeciwnie, względy melodycznej, linearnej natury skłaniają Chopina do użycia mollowej dominanty, pozwalającej na uniknięcie zwiększonej sekundy. Tak jest np. w Mazurku 37, t. 60 — 64:

34.



Analogicznie tłumaczą się akordy w t. 20 — 22 Nokturnu 15:

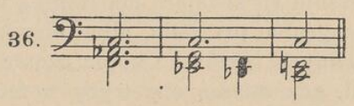
35.



Akord 4, niekompletny w oryginale, jest *des*+, a nie *f*−, jak możnaby przypuszczać. Wskazuje na to: 1) analogja z taktem poprzednim: ton *des* na 3-ej ćwierci taktu 21-go jest akordowym, a nie opóźniającym, tak samo jak *f* w analogicznym motywie taktu poprzedniego; 2) właśnie obniżenie tercji w akordzie 3.

Podobnie używa Chopin tonu *es* zamiast *e* w t. 10 — 12 przed repryzą w Polonezie 6:

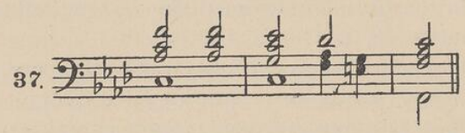
36.



Ale powtarzając zaraz potem ten sam zwrot o oktawę wyżej, stosuje Chopin w odpowiedniem miejscu trójdźwięk durowy, może dla wprowadzenia odmiany — podobnie jak w figurach melodji, które wykazują warjanty przy powtórzeniu ustępu.

Etjuda 14 zawiera w t. 5 — 6 od końca szereg akordów bardzo podobny do powyżej przytoczonych:

37.



Natomiast w t. 47 — 48 dominanta c^+, mieniając się z akordem des^+ na nucie pedałowej *C*, zachowuje swoją durową formę; zbyt ważną odgrywa ona tutaj rolę, przygotowując repryzę po części modulującej, forma mollowa nie dałały jej wystąpić dość wybitnie w swoim charakterze. Względy melodyczne schodzą tu na plan drugi; także w wiolinie, który jeszcze w t. 46 miał postęp *es—des*, występuje teraz zwiększona sekunda *e—des*.

Na jedno jeszcze należy zwrócić uwagę. Jeżeli 7-my stopień skali mollowej występuje przy 6-ym stopniu jako górna apodżjatura lub górna nuta zamienna, natenczas z reguły ma swoją postać naturalną, taką, jaką ma w gamie melodyjnej schodzącej. Wskutek tego powstają tarcia, kiedy fraza oparta jest na akordzie dominantowym; dysonanse te są nieraz silne i przejmujące. To, że Chopin je dość często stosuje, godnem jest podkreślenia. Tutaj tylko kilka przykładów: Nokturn 14, t. 10, 18 i t. p., Preludjum 16, t. 17, Mazurek 41, t. 6 i 7 od końca, Polonez 4, ostatni takt przed repryzą, Etjuda 25, t. 40, 42, 44, 46, 48 i t. d. Do tego przedmiotu powrócimy jeszcze w dalszym ciągu (rozdz. XXIII). Podobnie Preludjum 24 ma w t. 8 i 12 od końca *g* w melodji przy akordowem *gis*; lecz dany akord nie jest tu funkcją dominantową— jest to zamienny akord w formie $S^{7}_{3<1<}$.

Laurencin („Die Harmonik der Neuzeit", Lipsk 1861, str. 19) powiada: „Melodyka Chopina, która ściśle wziąwszy nie należy do zakresu naszych rozważań, okazuje się przy dokładnem zbadaniu jużto dorycką, jużto frygijską, lidyjską, miksolidyjską, eolską, jużto znowu dziwne wrażenie sprawiającą mieszaniną tych starych tonacyj..." Jest to albo gruba przesada, albo niewłaściwe określenie trafnie zaobserwowanych faktów. Chopin często przełamuje ramy ścisłego dur i moll, gdy miesza oba tryby w mollowem dur, gdy

podwyższa lub obniża tony uboczne, ściślej je zespalając z tonem głównym, do którego przynależą, albo gdy wprowadza epizodyczne modulacje, zboczenia, tonikalizacje [1]), modulujące sekwencje, i t. p. Powstają w ten sposób zwroty melodyczne, które czasem można *à la rigueur* określić jako doryckie, frygijskie, lidyjskie i t. d., ale które z temi dawnemi, „osiwiałemi" tonacjami w gruncie rzeczy nic wspólnego nie mają, gdyż pochodzą z zupełnie innej sfery pojęć muzycznych, oznaczając pewne stadjum ewolucji w ramach systemu dur-moll; częściej zaś tego rodzaju zwroty można scharakteryzować rzeczywiście tylko jako „dziwną" („wunderlich anmutend") mieszaninę dawnych tonacyj, albo wogóle w żaden sposób w ramy nawet kombinowanych ze sobą starych tonacyj wcisnąć ich nie można. O istotnych frygizmach, lidyzmach i t. p. można mówić u Chopina tylko wówczas, gdy cały „habitus" utworu lub jego części wykazuje dążność do archaizowania lub osiągnięcia specjalnych efektów przez użycie gam, odchylających się od „naszego" dur i moll.

ROZDZIAŁ VII.

Akord neapolitański.

Rozdział ten łączy się ściśle z poprzednim. Traktując bowiem o akordzie „frygijskiej sekundy", stanowi on w pewnej mierze uzupełnienie uwag, umieszczonych powyżej o frygizmach chopinowskich.

Trzeba jednak zauważyć, że frygizmy, wprowadzone przez sekstowy akord neapolitański, przeważnie dość słabo występują. A to dlatego, że po tym akordzie zwykle następuje akord dominantowy, a poprzedza go bardzo często akord inny, aniżeli tonika, wskutek czego frygijska sekunda nie zaznacza się w sposób dość charakterystyczny. Nadto, dominantowy akord ma normalnie wielką tercję, która wyłamuje się z szeregu tonów gamy frygijskiej, co także wpływa na osłabienie wrażenia archaizmu [2]). A wreszcie

---

[1]) p. H. Schenker, Harmonielehre, str. 337—366.

[2]) Dr. J. Reiss słusznie zaznacza w swej „Harmonji" (Nakł. Gebethnera i Wolffa, 1923; str. 193—194), że wyprowadzanie akordu neapolitańskiego z teorji gam greckich czy kościelnych jest zupełnie nieuzasadnione.

akord neapolitańskiej seksty jest w nowszej muzyce tak częsty i pospolity, że bynajmniej nie sprawia na nas wrażenia czegoś egzotycznego i obcego.

Przedewszystkiem stwierdzić należy, że Chopin używa akordu neapolitańskiego często w tonacji mollowej, natomiast bardzo rzadko—aby nie powiedzieć wyjątkowo—w tonacji durowej. W utworach, mających tonację durową jako główną, akord neapolitański występuje zatem u Chopina z reguły tylko w ustępach mollowych lub modulujących. W czystem dur, o ile w takim wypadku można jeszcze mówić o czystem dur, spotykamy go np. w Walcu 8, pod koniec, w Tarantelli, t. 27 i nast. od końca utworu (w t. 32 z początku utworu też znajdujemy ten sam akord, w ustępie mollowym z durowem zakończeniem); w Etjudzie 23, t. 38, w odcinku C-dur; w Largo Sonaty h-moll, t. 9 od końca, gdzie zresztą charakter trójdźwięku c^+ jako akordu neapolitańskiego występuje mniej dobitnie (p. rozdział XVIII, 4).

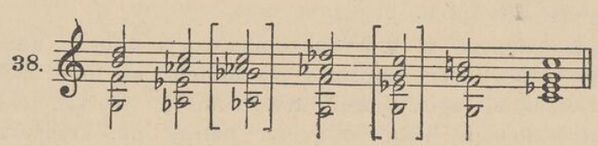
Drugi znamienny rys, jaki byłby do zanotowania, to ten, że Chopin chętnie wprowadza akord neapolitański pod koniec utworu [1]). Jest to wynikiem tego zamiłowania do końcowych alterowanych akordów, o którem powyżej była mowa. Przykłady: Walc 8 i Tarantella, j. w.; Preludja: Nr. 8, t. przedost.; Nr. 12, t. 9 od końca; Nr. 16, t. 6 od k.; Nr. 20, t. przedost.; Nr. 25, t. 6 od k.; Etjudy: Nr. 6, kilkakrotnie w ostatnich 7 taktach; Nr. 12, t. 13 od k.; Nr. 16, kilkakrotnie w ostatnich 13 taktach; Polonez 4, t. 3 od k.; Scherzo 3, t. 15 od k.; Mazurki: Nr. 25, t. przedost. (akord neap. jest już w temacie głównym, ale na końcu utworu jest silniej jeszcze zaakcentowany); Nr. 35, koda (tu zresztą akord *des*$^+$ ma więcej charakter akordu ubocznego, zastępującego akord f^-; Ballada 1, koda; Barkarola, koda (p. rozdz. XVI); Nokturn 13, t. 6 od końca; Koncert f-moll, koda ostatniej części, i t. d., i t. d. Akord neapolitański pojawia się też często pod koniec poszczególnych części w dłuższych utworach, jak to w przykładach dalszej części tego rozdziału będziemy mieli niejednokrotnie sposobność się przekonać.

Wspomnieliśmy już powyżej, że akord neapolitański często następuje po akordach innych, aniżeli tonika. Chopin lubi wprowadzać go po akordzie VI-go stopnia. Tłumaczy się to bliskiem pokrewieństwem (kwintowem) między akordem neapolitańskim,

[1]) To samo stwierdza u Bacha dr. Zulauf, l. c., str. 60.

a akordem VI-go stopnia w tej samej tonacji mollowej. Szósty stopień przed akordem neapolitańskim nabiera znaczenia dominanty pobocznej, to też często otrzymuje także małą septymę. Często osiąga Chopin VI stopień przed akordem neapolitańskim zwodniczo, wskutek czego powstaje następujące typowe połączenie:

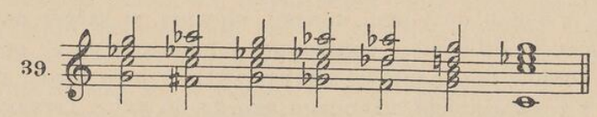
38.



Cf. Walc 7 przy końcu części 2-ej; Mazurek 6 przy końcu tematu głównego; Preludjum Nr. 12, t. 9—12 od k.; Nokturn 1, t. 16—18; Nokturn 15, t. 78—81. Formułka ta występuje nieraz z urozmaiceniami, które znajdujemy zawsze i wszędzie u Chopina. W Mazurku 8, w t. 4—6 części 2-ej między IV^n i V^7 wciska się S^6. W pierwszych taktach Sonaty wiolonczelowej po V^7 nie następuje VI stopień, ale IV, który go zastępuje.

Akord dominanty wstawionej przed akordem neapolitańskim jest enharmonicznie równoznaczny z akordem $S^7_{1<}$ przynależnym do danej tonacji, i często jako taki bywa nawet zrazu pojmowany, np. w takim szeregu:

39.



gdzie akord 4, interpretowany analogicznie do akordu 2 jako $S^7_{1<}$ w c-moll, dopiero enharmonicznie zmieniony nabiera swego właściwego znaczenia [1]).

Akord neapolitański jest też blisko spokrewniony z akordem III-go stopnia danej tonacji mollowej, i to nawet bliżej, niż z toni-

[1]) Przy tej sposobności podnieśmy następujący ciekawy fakt. Ponieważ akord neapolitański jest funkcją subdominantową, więc mamy tu po sobie dwie różne formy subdominanty, które, wzięte same w sobie, mają się jak V : I. Zatem można tu postawić paradoks harmoniczny, że akord tego samego stopnia może być równocześnie swoją własną dominantą!

ką, w tem znaczeniu, że w pewnych tonacjach odpowiednie akordy są „naturalne“, podczas gdy akord neapolitański w tonacji właściwej jest akordem alterowanym; np. $des^+ = $ II alterowany, i $es^+ = $ III w c-moll, są w As-dur = IV i V. Dlatego następstwo III + IV^n spotyka się także dość często, p. Preludjum 8, t. 24 i przedostatni; Mazurek 40, t. 6 nast.; Nokturn 15, t. 6 nast.; Etjuda 18, t. 47; Ballada 4, t. 161, i t. p.

Obok ustępów, w których tonikalizacja akordu neapolitańskiego jest zjawiskiem zupełnie przelotnem, są inne, w których usamodzielnienie tego akordu trwa dłużej, tworząc parentezy w odległej tonacji. Tutaj wymienić należy np. końcowe takty głównego tematu w Mazurku 25 [1]) i ustęp Des-dur (t. 105—109 od początku samego Poloneza) w partji c-moll Poloneza op. 22.

Czasem akord neapolitański doznaje tonikalizacji przez użycie wstawionej nie dominanty, ale subdominanty. Tak jest np. w Mazurku 38, t. 3 przed zamianą trzech krzyżyków na sześć, pod koniec utworu; tutaj c^+ jest wstawioną S między dwoma g^+ o znaczeniu IV^n w fis-moll. W Etjudzie 6 użycie akordu neapolitańskiego sprowadza pod sam koniec utworu dygresję do odległej tonacji A-dur (p. wyżej str. 45).

Ostatnio cytowany przykład prowadzi nas do kwestji modulacyj zapomocą akordu neapolitańskiego. Nie znajdujemy ich często u Chopina [2]).

W Finale Tria g-moll, w przejściu modulacyjnem po drugim kuplecie, z c-moll do g-moll, tonacji głównej, w której następuje refren, mamy taki postęp: opuszczamy c-moll, gdy po g^7 następuje szereg akordów dominantowo-septymowych w kole kwint: c^7—f^7—b^7—es^7, z rozwiązaniem ostatniego akordu do as^+. Teraz zjawiają się D^7 i T w g-moll: przed tem d^7 i g^- zaś as^+ przybiera charakter akordu neapolitańskiego. Ale trudnoby było uznać w akordzie as^+ właściwy czynnik modulacyjny: mamy tu bowiem sekwencję ściśle przeprowadzoną, zatem następstwo es^7—as^+ | d^7—g^- tłumaczy się

[1]) Leichtentritt (I 239) mówi tu o h-moll z frygijskim półtonem; wszelako w danym ustępie frygijski półton c—h wcale się nie zaznacza, a często w melodji użyty ton f wyłamuje się z szeregu tonów gamy frygijskiej. Frygijski półton c—h występuje dopiero w samem zakończeniu Mazurka, a mianowicie w przedostatnim takcie; w ostatnim takcie *cis* utwierdza jednak zwyczajne h-moll.

[2]) W przykładach, podanych z Chopina przez d-ra J. Reissa, op. cit., 228—229, chodzi o powrót do tonacji zasadniczej po—omówionego powyżej rodzaju—tonikalizacji akordu IV^n. Ustęp cytowany z Preludjum 20 jest ściśle tonalny.

samo przez się. I tego rodzaju „modulacje“ zapomocą akordu neapolitańskiej seksty są właśnie najczęstsze u Chopina, p. jeszcze np. w łącznikach modulujących po kupletach As-dur i B-dur w Rondo Es-dur, op. 16, w Allegro de Concert, t. 14, gdzie akord b^+, osiągnięty jako tonika drogą modulacyjną, staje się IV^n w A-dur i prowadzi z powrotem do tej zasadniczej tonacji. W Rondo Koncertu e-moll, w modulującem przejściu z refrenu do drugiego kupletu, H-dur, t. 18—21 po Tutti: gis^+ $(= as^+)$ z dominanty w cis-moll staje się IV^n w G-dur; cztery takty dalej powtarza się to o stopień niżej. W Mazurku 8 czterotaktowa niespodziana dygresja w A-dur kończy się akordem a^+, który jako IV^n prowadzi do tonacji zasadniczej As-dur[1]), t. 9 od końca. Ballada 4 ma w t. 81 zboczenie do A-dur za pomocą b^+, które z toniki staje się akordem neapolitańskim.

W tych wszystkich, dotąd omówionych wypadkach akord o pierwotnie innym charakterze staje się akordem neapolitańskim w innej tonacji. Modulacje odwrotne, przez interpretację akordu pierwotnie neapolitańskiego na akord o innem znaczeniu w innej tonacji, są jeszcze rzadsze — oczywiście o ile nie weźmiemy pod uwagę omówionych już zboczeń, powstających przez tonikalizację akordu IV^n. W 2-ej części tria Poloneza wiolonczelowego akord $des^+ = $ IV^n w C-dur, zamieniony na S w As-dur, prowadzi do es^7 i as^+, rozpoczynając ustęp o swobodnej sekwencji modulującej, powracający na końcu do C-dur. Pod koniec przeróbki w 1-ej części Koncertu f-moll, w t. 10-ym przed Tutti, które przygotowuje repryzę, akord neapolitański ges^+ w f-moll (coprawda tonikalizowany w tem miejscu) wprowadza parentezę o sekwencji modulującej, która kończy się w f-moll. W obu wypadkach mamy zatem dygresje w formie modulujących sekwencyj.

Jakkolwiek akord neapolitański występuje u Chopina oczywiście najczęściej w formie sekstowej, to jednak jako trójdźwięk w formie zasadniczej pojawia się niezbyt rzadko [2]). Oprócz przytoczonych u Reissa (l. c., str. 195 nast.) akordów tego rodzaju w zakończeniu Poloneza 4, Preludjum 20 i głównego tematu w Polonezie 5, można tu zacytować np. Nokturn 13, t. 10; Fantazję f-moll, t. 20; Allegro de Concert, t. 14; Sonatę wiolonczelową, część 1-szą, t. 3 i 14; Mazurek 6, koniec części 1-ej; Mazurek 8, t. 9 od k.; Mazurek 25, zakończenie; Scherzo 3 w zakończeniu, i t. p.

[1]) Leichtentritta tłumaczenie (I 213) jest zbyt skomplikowane.
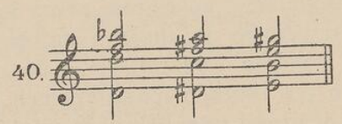
[2]) Formę tę spotyka się już u Bacha, Zulauf, l. c., str. 60.

W wypadkach tych akord, o który chodzi, jest najczęściej zrazu mniej lub więcej usamodzielniony przez zboczenie, modulację, przynajmniej przez użycie dominanty pobocznej, — i dopiero dalszy związek czyni z niego akord neapolitański.

Jako charakterystyczny rys podnieść też należy, że Chopin unika w melodji postępu zmniejszonej tercji przy połączeniu $IV^n + V$. Niemelodyjny ten skok umieszcza Chopin chętnie w jednym z dolnych głosów, aby słabiej wystąpił, albo też tak prowadzi melodję, aby ominąć przynajmniej bezpośrednie pojawienie się zmniejszonej tercji.

Na uwagę zasługują dość częste u Chopina akordy poboczne, wciskające się między IV^n i V. Są to zwykle akordy zmniejszonej septymy, rozwiązujące się do akordu dominanty, a będące niczem innem, jak alterowaną formą S^7, zatem tylko pewną odmianą akordu neapolitańskiego, który jest również formą subdominanty. A zatem:

40.



a: IV^n $S^7_{3<}$ V

(N. b. widzimy tu jeden ze sposobów, stosowanych przez Chopina dla uniknięcia w melodji skoku zmniejszonej tercji.)

Spotykamy taki szereg w Etjudzie 6, t. 7; Balladzie 4, t. 161; w Sonacie b-moll, cz. 1-a, t. 8—9 przed repryzą (t. j. przed zmianą 5 bemoli na 2 bemole); w Trio g-moll, cz. 1-a, t. 38—39, 56 i 60 (z I^6_4 przed V^7); w Rondo Es-dur, w przejściu po drugim kuplecie, B-dur, do ostatniego refrenu, kilkakrotnie.
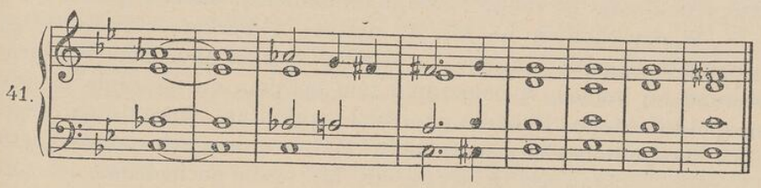
Za modyfikację tego schematu należy uważać połączenia w t. 9 od końca Largo Sonaty h-moll i t. 16 od końca Finale tej Sonaty: tutaj akord neapolitański c^+ ma formę $^6_4$, a akord pośredni między nim a V, względnie I^6_4, jest = $S^{6<}_{3>}$ w H-dur ($S^{3>}_{1<}$ w Finale; p. też rozdz. XVIII, 4). Analogicznie przedstawia się t. 16 od końca w Barkaroli. W Polonezie 10, t. 13 — 15, zamiast $IV^n + S^7_{3<} + V$ mamy: $IV^n + S^6$ (a nie VII^7 w f-moll; ton *e* jest zamienny tylko) $+ V^7$. Podobnie w Balladzie 4 *ges*$^+$ taktu 185 następuje po *as*$^+$ taktu poprzedniego jakby IV po V w Des-dur (tonacji centralnej w tej części utworu), ale interpretowane jako IV^n w f-moll ma po sobie S^6 i T^6_4 tej tonacji, która zresztą występuje tu tylko przelotnie, bo Des-dur znów powraca, aby jednak ostatecznie ustąpić miejsca f-moll.

Inaczej przedstawiają się t. 21 — 23 Nokturnu 13: tu między akordem neapolitańskim *des*$^+$ a I^6_4 i V w c-moll znajdują się c^7 i f^- : c^7 jest poboczną dominantą między *des*$^+$ zastępującem $f^- = S$, a samem f^-. To samo połączenie znajdujemy w Koncercie f-moll, cz. 1-a, temat drugi w pierwszem Solo, t. 23 — 25, z tą różnicą, że zamiast c^7 mamy VII^7 w f-moll, a po f^- następuje jeszcze f^{-6}.

Śmiały akord poboczny spotykamy między IV^n *(c+)*, a V i V^7 *(fis*$^+$ i *fis*^{7}*)* w Etjudzie 22, w ostatnim takcie przed częścią środkową. Jego połączenie z *fis*$^+$ tworzy jakby zwodniczą kadencję $V^7 + VI$ w ais-moll.

Na podniesienie jeszcze zasługuje fakt, że Chopin czasem nowy ustęp zaczyna sekstowym akordem neapolitańskim. Widzimy to np. już w młodzieńczym Polonezie Ges-dur, w trio, t. 5 przed zamianą 6 bemoli na 4 krzyżyki; dalej w Polonezie 4, z początkiem części 2-ej, w Impromptu 3, t. 19, w Nokturnie 16, t. 27 (w Nokturnie tym akord neapolitański jest szczególnie częsty, p. jeszcze t. 31, 32, 33, 45), a przedewszystkiem w Balladzie 1, która nawet jako pierwszy akord wogóle ma akord neapolitańskiej seksty. Harmoniczna struktura wstępu tej Ballady jest taka:

41.



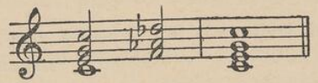
g: IV^n ——— VII^7 ——— $S^7_{1<}$ I^6_4 *S* I^6_4 V^7

Chopin nierzadko rozpoczyna utwory od subdominanty, jak to już widzieliśmy powyżej; używa też akordu sekstowego dla wywołania natężenia uwagi, oczekiwania, dla przygotowania słuchacza na to, co przyjdzie, dla nastrojenia go na ton tajemniczy, mistyczny (p. wyżej str. 65). Tutaj oba te środki połączył ze sobą. Jest to zapewne jeden z pierwszych przykładów — jeśli nie pierwszy wogóle — rozpoczęcia utworu akordem neapolitańskim [1]).

[1]) Scherzo 3 zaczyna się również od akordu neapolitańskiego, p. rozdział XX.

Są akordy, które możnaby nazwać akordami neapolitańskiemi „wstawionemi". Są to akordy poboczne, niesamodzielne, które w stosunku do akordu, o który się opierają, do którego przynależą, uważane być mogą jako IV^{n} i takie też wrażenie przelotnie sprawiają; ponieważ jednak w tonacji, w której dany odcinek się znajduje, nie są one równoznaczne z alterowanym II-gim stopniem, więc nie są też rzeczywistemi akordami neapolitańskiemi. Weźmy np. takie następstwo:

42.



d: I IV^{n} I
f: V VI V
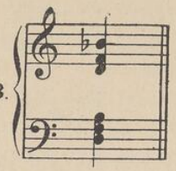
Jeżeli takie połączenie spotka się w C-dur, to drugi akord można nazwać zamiennym w formie akordu neapolitańskiego, t. j. alterowanego II-go stopnia. Ale w f-moll tenże akord jest naturalnym VI-ym stopniem. Jednak nawet wtedy, gdy akord pierwszy jest dominantą w f-moll, drugi akord ma zabarwienie „neapolitańskie", zwłaszcza, jeśli akord pierwszy stabilizuje się na czas pewien. Można tu wskutek pewnej analogji z dominantą poboczną, wstawioną, mówić o pobocznym, wstawionym akordzie neapolitańskim, który dokonuje pewnego rodzaju tonikalizacji akordu głównego.

W omówionym na str. 41 ustępie z Barkaroli akord VI-go stopnia w dis-moll znajduje się między dwoma akordami dominantowemi tej tonacji; w połączeniu tem sprawia on wrażenie akordu neapolitańskiego. Uboczne akordy z przelotnym charakterem akordów neapolitańskich spotykamy też w szeregach schodzących akordów sekstowych (p. wyżej str. 74). Tam pochodzenie ich jest zazwyczaj melodycznej natury.

Naodwrót jak to się dzieje w powyżej omówionych wypadkach, połączenie IV^{n} + durowa *T* sprawiać może wrażenie półkadencji w odpowiedniej mollowej tonacji. H. Schenker, który fakt ten podnosi w swojej „Harmonielehre" (str. 366), podaje jako przykład koniec Etjudy 16 Chopina.

Zakończenie tej Etjudy zasługuje na uwagę naszą jeszcze z tego powodu, że jeden z kilku akordów neapolitańskich w niem użytych występuje wśród szczególnych okoliczności. Oto w t. 5-ym od końca utworu sekstowy akord neapolitański w a-moll, b^{+}, znajduje się w wiolinie, podczas gdy bas zawiera samą subdominantę d^{-}:

43.



Można tu mówić o $S^{6>}$, t. j. o subdominancie z *sixte ajoutée*, ale obniżoną. Silnie dysonansowy ten akord spotyka się rzadko u Chopina. W t. 23 od końca Walca 14 pojawia się on jako $S^{6>}$ w e-moll *(a⁻* z dodanem *f)*, przed $S^{6}_{3<1<}$ i T^{6}_{4}. Analogiczne akordy o funkcji tonicznej spotkamy w rozdziałach o nutach pedałowych i o dysonansach.

Beethoven używa akordu $S^{6<}$ (w e-moll) kilkakrotnie i z silnym akcentem w przeróbce I-ej części III-ej Symfonji (heroicznej); Schubert ma go na początku pieśni „Der Wanderer". Schuman wprowadza go często w „Das Paradies und die Peri", część I-a, Nr. 8 (chór „Weh, er fehlte das Ziel"). Widzimy go też np. w 25-em Preludjum z op. 119 St. Hellera i w „Il Penseroso" Liszta (w „Années de Pèlerinage", część „En Italie").

Akord $S^{6<}$ najlepiej pozwala nam poznać właściwą naturę akordu neapolitańskiego: jest to mollowa subdominanta z dodaną alterowaną sekstą, ale z opuszczoną kwintą dla uniknięcia silnego dysonansu; zawsze jednak jest to akord tylko pozornie konsonansowy. Jego zasadniczym tonem jest 4-ty stopień skali [1]), który też z reguły jest jego nutą podstawową w basie (cf. Kurth, Rom. Harm., str. 145). Co za tem idzie, nazwa „sekstowy akord neapolitański" nie jest odpowiednią, gdyż z terminem akordu „sekstowego" łączymy zawsze pojęcie przewrotu. O wiele lepiej nadaje się określenie „akord neapolitańskiej seksty"; precyzuje ono formę akordu, a nie narzuca pojmowania jego jako akordu w przewrocie. Najodpowiedniejszą wszakże wydaje mi się nazwa „akord neapolitański"; nie dopuszcza nieporozumień co do jego natury, nie stoi w sprzeczności z jego formą, wtedy, gdy akord ten ma 2-gi lub nawet 6-ty stopień skali w basie; w dodatku nazwa ta jest najkrótsza. Dlatego używam jej najczęściej, nie odrzucając zresztą zupełnie nazw tradycjonalnie przyjętych.

Pozostaje nam jeszcze do omówienia kilka poszczególnych, ciekawszych przypadków użycia przez Chopina akordu neapolitańskiego.
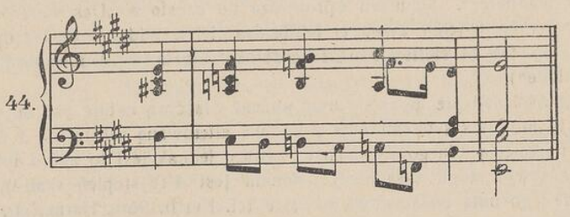
W Barkaroli, t. 12 od końca, akord $g^{+} = IV^{n}$ w Fis-dur jest częścią akordu zmniejszonej septymy, z obniżoną tercją, który

---

[1]) Dlatego akord neapolitański oznaczam przez IV^{n}. Kiedy akord ten ma rzeczywiście znaczenie alterowanego trójdźwięku II-go stopnia, zwłaszcza gdy występuje w formie trójdźwięku w położeniu zasadniczem i w sekwencjach, oznaczam go także jako II^{n}.

pojawia się przy końcu taktu (p. rozdz. XII i XVI). Zatem akord neapolitański jest tutaj funkcją dominantową, a nie subdominantową [1]).
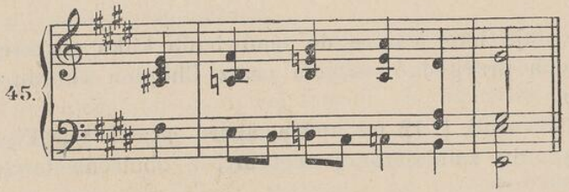
W Polonezie-Fantazji, t. 21, *gis*^{7} zamiast rozwiązać się do *cis*$^-$ (= *des*$^-$ = mollowa *S* w As-dur, tonacji przygotowywanej dla wejścia głównego tematu) rozwiązuje się do a^+, t. j. do zastępującego subdominantę akordu IV^n. Również zwodniczo osiągnięte zostały oba akordy neapolitańskie c^+, zastępujące subdominantę e^-, pod koniec 3-ej i 4-ej części Sonaty h-moll (p. wyżej str. 82). W kodzie Mazurka 35, t. 15 od końca i nast., po akordzie VII^7 w f-moll zamiast rozwiązania do f^- następuje *des*$^+$, które sprawia wrażenie f^- z opóźniającem *des* przed *c*, a następnie jako akord neapolitański prowadzi do g^7; 4 takty dalej powtarza się to samo, ale zamiast VII^7 w f-moll jest V^7. W Nokturnie 18, t. 5 od końca, harmonje są następujące:

44.



Jeślibyśmy uważali ton *cis* w basie za przejściowy, natenczas tłumaczenie tego ustępu przedstawiałoby się w ten sposób: po *fis*^{7} następują w kole kwint h^7 i e^7 (przyczem oba ostatnie akordy zastąpione są odpowiedniemi VII^7), f^+ zaś, jako IV^n, zastępuje zwodniczo mollową *S*. Mielibyśmy w takim wypadku zupełną analogję z poprzednio omówionemi ustępami:
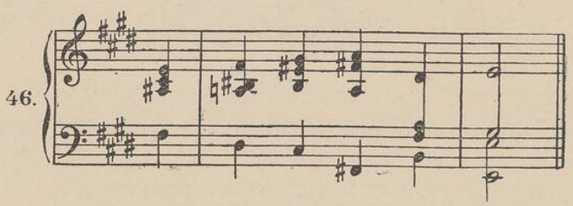
45.



[1]) Każdy akord neapolitański, przechodzący wprost do toniki, można uważać za niekompletny VII^7 z obniżoną tercją. Takie połączenia spotykają się najczęściej na nutach pedałowych.

Ale szesnastkowe figury basu w oryginalnej wersji każą nam pojmować ton *cis* jako akordowy, a nie uboczny (przejściowy); zarówno bowiem w pierwszej czterotonowej figurze taktu, jak i w drugiej, tony 1 i 3 opisują ton między niemi zawarty (2 i 4) jako główny. Wskutek tego drugim akordem w takcie jest *cis*^{7} (przy zamianie *c* na *his* w akordzie poprzednim, t. j. przy przeinterpretowaniu tegoż z VII^7 w E-dur na VII^7 w Cis-dur). Po *cis*^{7} zaś oczekiwalibyśmy *fis*$^-$ = II w E-dur, a zatem:

46.



W tych warunkach należy tłumaczyć akord f^+ nie jako niekompletne a^- z dodanem *f*, ale jako *fis*$^-$ z obniżoną prymą i kwintą [1]). Ustęp omówiony jest jednym z przykładów tego wyrafinowania, jakiego częste dowody w harmonji dawał Chopin, zwłaszcza w późniejszym okresie twórczości [2]).

ROZDZIAŁ VIII.

Akord nonowy.

Kontynuując rozdziały, poświęcone monograficznemu omówieniu kilku charakterystycznych akordów u Chopina, przechodzimy obecnie do akordu nonowego. Studjum sposobu, w jaki Chopin używa tego akordu, pozwala na sformułowanie trzech następujących reguł.
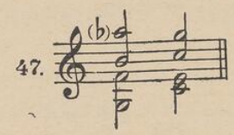
1) Akord nonowy jest stosunkowo rzadko akordem zupełnie samodzielnym. Nona ma w nim najczęściej charakter nuty obcej,

[1]) Połączenie *cis*^{7} — f^+, wzięte samo w sobie, tłumaczy się jako *des*^{7} enharmonicznie zmienione = $S_3^{6<}$ i *T* w F-dur (p. rozdz. XVIII, 4).

[2]) Interpretacja tego ustępu u Leichtentritta (I, 58 — 59) niezupełnie trafia istotę rzeczy. Jego „regelrechte (?!) Harmonisierung“ zbyt oddala się od formy oryginalnej, a nie tłumaczy dość jasno właściwego charakteru i następstwa akordów.

ubocznej, zwłaszcza apodżjatury; jest ona niejako „szczepionką“ na akordzie dominantowo-septymowym, jakby powojem, który pnie się po silniejszym od niej pniu akordu septymowego.

2) Akord nonowy, zwłaszcza „durowy“, nawet wtedy, gdy występuje samodzielnie jako taki, rzadko rozwiązuje się do akordu toniki wprost, np. w ten sposób:
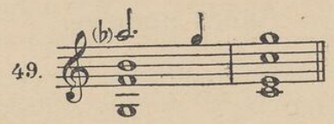
47. 

Najczęściej rozwiązanie następuje przy użyciu nut przetrzymanych, np.:

48 

Wyraźnie daje się odczuwać antypatja Chopina do rozwiązania wprost, które znajdujemy częściej u Schumanna, a nawet i u Haydna.

Oba te prawa wychodzą na jedno i to samo w wypadkach, gdy nona nie ma zdecydowanego charakteru nuty ubocznej, a mimo to przed rozwiązaniem całego akordu rozwiązuje się najpierw sama:

49. 

Wtedy można wprawdzie tłumaczyć akord nonowy jako niesamodzielny, apodżjaturowy, ale, w pewnych wypadkach przynajmniej, lepiej tu uznać chęć uniknięcia bezpośredniego rozwiązania nony do kwinty toniki, przez użycie nuty wyprzedzającej [1]).

3) Akord nonowy jest nieraz tylko chwilowem rozszerzeniem akordu dominantowo-septymowego. To znaczy, że nona zjawia się jako dodatek do akordu septymowego, poczem znika, albo że akord nonowy kurczy się, opada i ściąga do akordu septymowego.

---

[1]) Cf. Halm, Harmonielehre (Sammlung Göschen), 1925, str. 120.
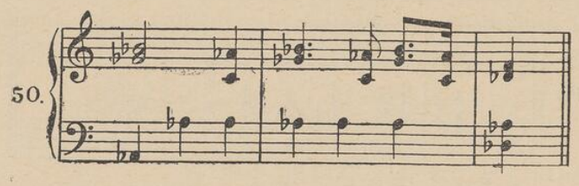
W takich wypadkach nona nie doznaje rozwiązania, przekazując niejako swoje prawa, czy raczej obowiązki, septymie.

Dalszy ciąg tego rozdziału wykaże prawdziwość tych reguł.
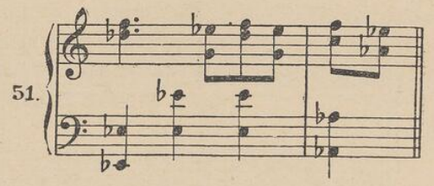
* * *

Najprzód zajmijmy się akordem dominantowo-nonowym z wielką noną [1]) i jego fragmentem, akordem septymowym na VII-ym stopniu.
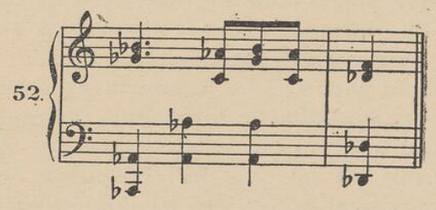
Oto kilka przykładów, zaczerpniętych z Walców:

50. 

Wyjątek z Walca 2. Bardzo podobnie w Walcu 13:

51. 
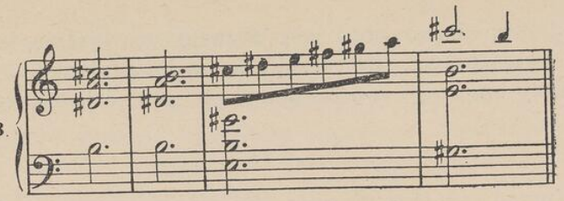
i dalej w tym samym Walcu:

52. 

Pokrewny jest i temat w E-dur Walca 14:
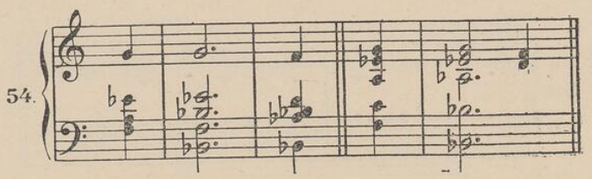
---

[1]) Akord ten, jak i jego fragment VII^{r}, nazywam durowym, p. wyżej Wykaz przyjętych znaków i skróceń.

53.
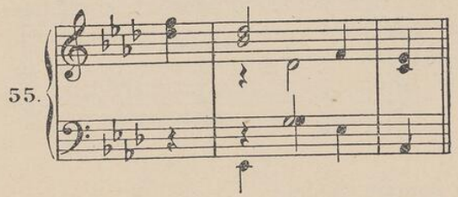


We wszystkich tych ustępach nona jest tylko apodżjaturą, nienależącą do akordu (reguła 1). Właściwy, autentyczny akord V^9 spotykamy w części *Sostenuto e poco più lento* Walca 5, t. 4 i 20:

54.



Jak widać w tym przykładzie, oba rozwiązania następują poprzez akordy z nutami przetrzymanemi (reguła 2). W następującym temacie Walca 9:

55.
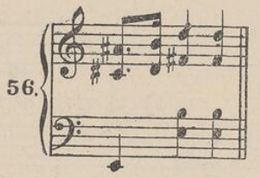


f'' jest noną, która przeskakuje do septymy i nie doznaje rozwiązania (reguła 3), natomiast nona f' tworzy z septymą, tercją i prymą akord, rozwiązujący się wprost do toniki.

Durowy akord nonowy jest łagodnym dysonansem o bardzo miękkiem, pieściwem i słodkiem brzmieniu. Dlatego Chopin używa go bardzo często w utworach pełnych tkliwego ciepła i poetyckiego rozmarzenia. W tak krótkiem Preludjum A-dur akord ten występuje kilkakrotnie: w t. 2 i 10 na 3-ej ćwierci — rozwiązanie następuje w takcie następnym poprzez zamienne wzgl. apodżjaturowe *dis;* w t. 14 — nona nie doznaje rozwiązania; w t. 5-ym. W tym ostatnim wypadku nona *fis* jest zjawiskiem wtórnem, i to dosłownie nawet, gdyż właśnie „wtór", głos wtórujący ją przynosi; pojawia się ona bowiem nie w górnym głosie, ale w alcie, który,
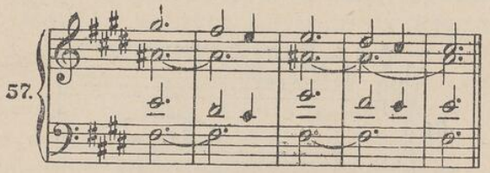
poruszając się w równoległych sekstach z melodją, do septymy (wzgl. jej oktawy) na dominancie dodaje, jako jej dolną sekstę, nonę dominantową:

56.



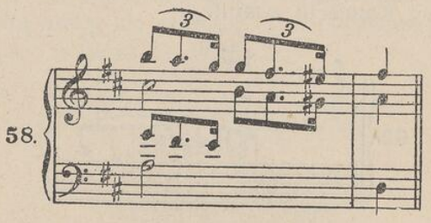
Nona ta nie rozwiązuje się, zresztą rozwiązania nawet nie potrzebuje. Podobny zwrot znajduje się również i w Preludjum Des-dur, t. 3, 7 i t. p. Pokrewny jest też ustęp w Scherzo E-dur, t. 91—95:

57.
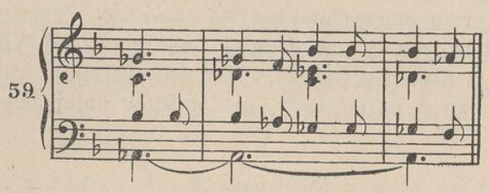


Tutaj tenor postępuje równolegle z melodją, naprzód w decymach, później w sekstach, przyczem powstaje rodzaj kanonu por. w tymże Scherzo t. 10 części As-dur). To samo znajdujemy pod koniec ekspozycji 1-ej części Sonaty h-moll:

58.



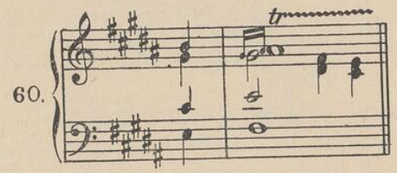
i w Balladzie 2, cz. 3, t. 16 — 18 i 18 — 20, poczem 4 takty dalej o kwartę wyżej:

59.
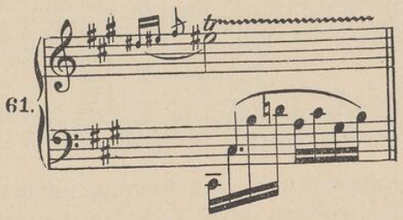


Nona w tych ustępach jest nutą oboczną [1]).

Inny charakterystyczny sposób użycia nony spotykamy w następujących zwrotach. Nokturn 9, t. 40 i 61:

60. 
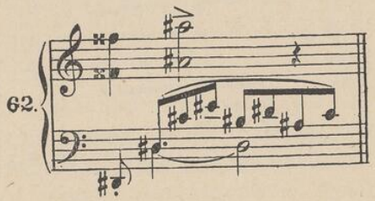
Tutaj nona jest nutą przetrzymaną.

W Fantazji op. 13, koniec *Lento quasi Adagio* (fantazja na temat Kurpińskiego (przed *Molto più mosso:*

61. 

Zupełnie podobnie w 1-ej części Sonaty h-moll, t. 55.

W Romancy Koncertu e-moll:

62. 
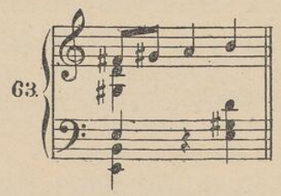
Ta Romanca należy do utworów Chopina, które robią najobfitszy użytek z akordu nonowego i durowego VII^7. Stoi to w związku z jej charakterem marzycielskim *par exellence*. Zaraz we wstępie, w 2-gim takcie, mamy na drugiej ćwierci akord VII^7 w E-dur (rozwiązanie z przetrzymaniem). W t. 16 występuje h^9 na ostatniej ćwierci jako akord przejściowy, pięć taktów dalej zaś jako akord

[1]) Cf. też Mazurek 30, t. 55, Mazurek 35, t. 50 — 66, i t. p.

przetrzymany. W t. 24 zjawia się akord nonowy na II-gim stopniu w H-dur (*cis—e—gis—h—dis);* nona *dis* rozwiązuje się dopiero w takcie następnym, jako apodżjatura, — chyba że się przyjmie rozwiązanie domyślne, przez wypełnienie skoku *dis'''— e''* w melodji skalą, tak jak to następuje dalej przy akordzie h^+, przy skoku w melodji od *cis'''* do *dis''*. W t. 30 ukazuje się fis^9 jako przetrzymany, z chromatycznem rozwiązaniem. W t. 38 nona *gis* przy akordzie fis^7 jest nutą zamienną. W t. 40 i 42 nona *gis* jest tonem przejściowym. W przygrywce orkiestralnej przed powtórzeniem głównego tematu, VII^7 w E-dur rozwiązuje się tym razem do V^7 poprzez akord przejściowy a^+ w formie $^6_4$.

Do utworów, względnie ustępów, w których wielka nona największą odgrywa rolę, przyczyniając się do wzmocnienia ich miękkiego, słodkiego kolorytu, należą trio w Polonezie 1 (t. 3, 6, 7, 8, 14, i t. 10 w 2-ej części; nona jest przeważnie apodżjaturą), trio Marsza żałobnego w Sonacie b-moll (apodżjatury w t. 2, 7, 9, 11), i oczywiście Berceuse. Częste zastosowanie znajdują akordy nonowe też w Mazurkach, zwłaszcza w ustępach o charakterze „sielskim, anielskim". Przykłady były już cytowane powyżej i będą jeszcze cytowane w dalszym ciągu.

Od akordu nonowego, choćby w nim nona była tylko nutą opóźniającą, należy odróżnić akord septymowy z dolną nutą opóźniającą przed tercją; identyczny, co do formy, z akordem nonowym, jest on różny od niego znaczeniem: ton opóźniający nie jest w nim noną, ale sekundą [1]). Spotykamy go dość często u Chopina, n. p. w Mazurku 36, t. 27:

63. 

Podobnie w Mazurku 38, kilkakrotnie w ostatnich ośmiu taktach, w Mazurku 40, t. 19 (w alcie; w t. 17 nona jako ton zamienny), w Balladzie 2, t. 8 i t. p. (w alcie), w Fantazji f-moll, t. 22, w Finale Sonaty wiolonczelowej, t. 42, w Largo Sonaty h-moll, t. 26 (przedostatni akord, fis^7 z apodżjaturą *gis* przed *ais* i *dis* przed *cis)*

[1]) Cf. Louis i Thuille, l. c., str. 90.

i t. 7 od końca. Barkarola zaczyna się nawet akordem tego rodzaju [1]).

Akord nonowy w przewrocie jest bardzo rzadki u Chopina. Widzimy go np. w trio Poloneza 1, t. 6 (as^9 z septymą w basie, rozwiązanie z przetrzymaniem nony), w Mazurku 40, t. 5 (es^9 z tercją w basie, rozwiązanie z przetrzymaniem nony), w Fantazji f-moll, t. 21 (g^9 z kwintą w basie, rozwiązanie z przetrzymaniem). W Preludjum 9 ostatni akord 4-go taktu jest tylko akordem h^7 w pierwszym przewrocie; ton *cis* pojmować musimy jako opóźnienie, analogicznie do *dis* w akordzie drugim tego taktu. Natomiast ostatni akord w t. 9-ym Adagia w Trio g-moll można uważać za b^7 w pierwszym przewrocie z opóźniającem *c*, albo za b^9 z tercją w basie, a antycypowanem *b* w melodji. W Allegro de Concert, t. 4 po kadency, *fis* jest tylko apodżjaturą przy akordzie e^7 w pierwszym przewrocie.

Z powyżej przytoczonych licznych przykładów użycia durowego akordu nonowego przez Chopina wynika, że rozwiązanie tego akordu wprost do toniki, bez pośrednictwa nut przetrzymanych, jest wyjątkiem. Oto jeszcze kilka takich wyjątków: Etjuda 15, t. 7, Etjuda 18, t. 27 i 29, Preludjum 1, t. 8 [2]), Preludjum 19, t. 8 — 9, Preludjum 23, t. 8 — 9 i 12 — 13 [3]), pieśń „Hulanka", t. 9 — 10 i 11 — 12, Berceuse, t. 5, 9, 13 i t. p. Prawie we wszystkich tych wypadkach akord nonowy i jego rozwiązanie występują w formie rozłożonej, wskutek czego złagodzone jest to charakterystyczne wrażenie, jakie sprawia bezpośrednie rozwiązanie akordu nonowego do toniki, i jakiego Chopin unika zwykle zapomocą nut przetrzymanych.

Durowy akord VII^7 pojawia się wogóle nierównie rzadziej od akordu nonowego. Ale rozwiązuje się stosunkowo częściej do toniki wprost. Np. w Scherzo Sonaty b-moll, t. 28, w Allegro de

[1]) W niektórych powyżej przytoczonych wypadkach można mówić raczej o nucie przejściowej na mocnej części taktu, niż o apodżjaturze. W rozdziale o akordzie chopinowskim spotkamy jeszcze podobne „nony" jako nuty obce, przejściowe i opóźniające.

[2]) Tutaj ton *h* jest apodżjaturą, podobnie jak *e* w takcie poprzednim, t. zn. że nona *a* jest tonem akordowym, a nie przejściowym. Gdyby *h* było tercją akordu, powinnoby przejść na prymę toniki, jako nuta prowadząca. Mamy tu zatem dysonans rzeczywisty, poprzedzony dysonansem „pojęciowym".

[3]) Tutaj nony występują w oktawach; wyższa nuta oktawy rozwiązuje się wdół do kwinty toniki, dolna postępuje poprzez nutę przejściową do prymy toniki.

Concert, t. 196—197 (t. 9 i 10 po długiem *quasi trillo* na akordzie h^7; zachodzą tu c^+ i f^+ z poprzedzającemi je odpowiedniemi VII^7), w drugim temacie 1-ej części Koncertu e-moll, t. 5, i t. p.

* * *

W przeciwieństwie do łagodnie dysonującego akordu dominantowego z wielką noną jest takiż akord z noną małą przejmującym dysonansem. Chopin używa go nieraz dla wywołania silnego efektu. W Polonezie 2, pod koniec 2-ej części, a przed powrotem pierwszej, pojawiają się dwa akordy $f^{9>}$ z żywiołową, wybuchową siłą, fortissimo. W Scherzo 1, w ostatnich taktach przed kodą, akord $fis^{9>}$ występuje również bardzo wybitnie. W Scherzo 2 podobny akord, kończący gradację w analogicznem miejscu (t. 9 przed zamianą 5 bemoli na 3 krzyżyki), tem gwałtowniejsze sprawia wrażenie, że znajduje się w partji durowej. Preludjum b-moll zaczyna się krzykiem apodżjaturowego akordu $f^{9>}$ [1]).

W innych utworach, jeśli akord nonowy nie sprawia tak wstrząsającego wrażenia, jak w tamtych, to stanowi w znacznej mierze o ponurej ich barwie i przygnębiającym nastroju. Mam tu na myśli zwłaszcza Etjudę 25, f-moll (t. 17 — 18, 25 — 26, 49 — 50) i Preludjum 18 w tej samej tonacji. Cała pierwsza połowa tego ostatniego utworu opanowana jest akordami nonowemi, których nony występują bardzo dobitnie w basie, tem dobitniej, że pozostają nierozwiązane. Możnaby wprawdzie dopatrywać się rozwiązania zastępczego w pasażach górnego głosu, ale figury wiolinowe przynoszą tylko pewne złagodzenie, nie zacierając zupełnie tego silnego wrażenia, jakie pozostawiają nony w basie, tyle nadające charakteru utworowi. Często spotyka się mollowe akordy nonowe w partjach burzliwych, namiętnych, zwłaszcza w przejściach, łącznikach i ustępach, przygotowujących repryzę. Powrócimy do nich jeszcze. W utworach durowych akord z małą noną wnosi rysy melancholijne, a nawet patetyczne, np. w Nokturnie 1, t. 26 [2]),

[1]) Obok tego utworu, rozpoczynającego się od akordu *D* z małą noną, można wymienić jeszcze Mazurek 40 (pierwszy akord $c^{9>}$) i „Melodję", której śpiew zaczyna się przenikliwą noną *c* na akordzie h^7. Durowym akordem nonowym nie rozpoczął Chopin żadnego utworu.
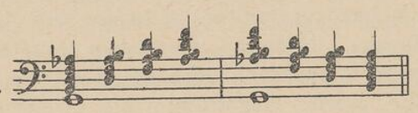
[2]) Nona *bb* jest tu zresztą przelotną, jako nuta zamienna; nie można tu mówić o akordzie nonowym, jak to czyni Leichtentritt, I 4, schemat.

Nokturnie 2, przed kadencą [1]); p. też wyżej str. 42 i nast. Mała nona działa szczególnie przejmująco, gdy występuje po wielkiej tak, jak np. w trio Poloneza 1, część 2, t. 10 i 12, albo w Polonezie 9, t. 19 [2]). Bardzo przenikliwą jest mała nona, jaką się kończy słynny potrójny tryler w Polonezie-Fantazji.

Porównując sposoby użycia akordu nonowego durowego i mollowego u Chopina, zrobić można następujące spostrzeżenia.

Chopin rozwiązuje wprost do toniki mollowy akord dominantowo-nonowy częściej, aniżeli durowy (Nokturn 3, t. 103, Nokturn 15, t. 72, Etjuda 6, t. 8, Preludjum b-moll, t. 17, i t. p.). Tłumaczy to się może silniejszem napięciem dynamicznem małej nony ku kwincie toniki.

Inną cechą, wyróżniającą użycie akordów z małą noną, jest to, że wielka nona — o ile jest rzeczywistą noną, a nie nutą wtórną tylko lub tonem ubocznym jako sekunda przed tercją — rzadko znajduje się nie w najwyższym głosie. Mała nona natomiast leży o wiele częściej w jednym z głosów środkowych. Pozostaje to w związku z faktem, że mollowy akord nonowy ulega łatwo rozkładowi, czy rozszczepieniu, przybierając znaczenie akordu zmniejszonej septymy, opartego na dominancie. Najwyraźniej występuje to wtedy, gdy zasadniczy ton akordu leży w basie, a reszta jego tonów, tworząca akord VII^7, przesuwana jest w różnych położeniach:

64. 

W takim razie doznajemy wrażenia, jakobyśmy tu mieli nutę pedałową, podczas gdy w gruncie rzeczy jest tu jeden tylko akord w różnych położeniach. Jednak ustępy tego rodzaju mają nieraz rzeczywiście podobne znaczenie i spełniają podobny cel, jak prawdziwe nuty pedałowe. Nieraz też akord VII^7 występuje wśród innych akordów lub po nich na dominantowej nucie pedałowej; wtedy jest on jeszcze bardziej usamodzielniony, nie zlewając się z dominantą w jeden akord nonowy. Czasem akord zmniejszonej

[1]) Leichtentritt, I 6, mówi o „wytrzymywanym" akordzie nonowym. Nie jest to słuszne: nona *ces* rozwiązuje się do oktawy *b*, kadenca rozwija się na akordzie b^7, zresztą przy użyciu w trylerze wielkiej i małej nony, *ces* i *c*.
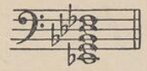
[2]) P. też wyżej, str. 50 i nast.

septymy emancypuje się nawet zupełnie, dominanta leżąca w basie znika, i akord rozwiązuje się w formie septymowej.

Jako ilustracje do powyższych twierdzeń niechaj posłużą: Ballada 4, t. 15 i 17 od końca; Koncert e-moll, część 1-sza, koda, t. 11 — 12 i 15 — 16; wstęp do Warjacyj op. 2, część *Poco più mosso*, t. 7—8; Polonez op. 22, ostatnie takty przed pierwszem, krótkiem Tutti w samym polonezie; Scherzo 1, koniec ustępu z dominantową nutą pedałową przy przejściu z części 2-ej do powtórzenia 1-ej (w głównej partji utworu); Ballada 1, t. 126—134; ustęp przygotowujący wejście drugiego tematu w repryzie 1-ej części Sonaty b-moll i analogiczny ustęp w ekspozycji i repryzie 1-ej części Sonaty h-moll; i t. d.

Przeważna część cytowanych tu przykładów to ustępy, przygotowujące wejście repryzy lub nowego tematu. Użycie akordu nonowego w innych podobnych ustępach znajdziemy także w rozdziale o nucie pedałowej.

Tutaj zwróćmy uwagę na ustęp przygotowujący repryzę w Scherzo 4. Jak w kilku powyżej uwzględnionych wypadkach, wejście tonacji durowej przygotowywane jest akordem nonowym tak, jakgdyby miało nastąpić moll. To samo konstatujemy jeszcze w Polonezie-Fantazji, gdzie ostatnie pojawienie się tematu głównego (fortissimo, w bogatym układzie akordowym) poprzedzone jest dłuższym ustępem o niespokojnym charakterze, a kończącym się na pasażu, który opisuje tony akordu następującego:

65. 

Stąd połączenie w tym pasażu tonów *fes*, akordowego, i *fis*, ubocznego przed *g*.
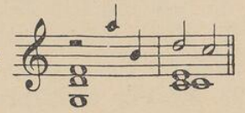
* * *

W dotychczasowych rozważaniach w cieniu pozostała trzecia, na czele tego rozdziału postawiona zasada. Nią więc należy zająć się jeszcze zosobna.

Jedną z typowych chopinowskich kadencyj jest następująca:

66. 
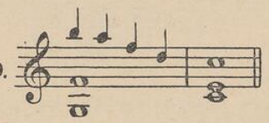
Oczywiście spotyka się ją w różnych warjantach, z których najczęstszy ma tę formę:

67. 
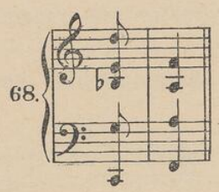
Kadencja ta znajduje się zwykle w miejscach metrycznie eksponowanych, często na końcu tematu, na końcu dłuższego okresu, na końcu utworu lub przed kodą, ale przeważnie w durowych tonacjach. Przykładów można zacytować bardzo wiele. Powyżej spotkaliśmy już Preludjum A-dur, t. 14, oraz Scherzo 1 i 2 przed kodą. Dalej należą tu: koniec głównego tematu w Polonezie 2 i w Polonezie gis-moll; kadencja po długim, potrójnym trylerze w Polonezie-Fantazji; Nokturn 13, t. 7; Nokturn 18, t. 15, 23, 77; Etjuda 13, t. 39; Barkarola, t. 63; Mazurki Nr. 5, t. 5; Nr. 17, t. 11; Nr. 36, ostatnie takty; Nr. 37, t. 51 i t. 24 od końca; Fantazja f-moll, t. 40 od końca; Scherzo Sonaty b-moll, trio, koniec części 2-ej; Walc 2, koniec ustępu przed zmianą 4 bemoli na 5 bemoli i przed powrotem 4 bemoli i t. d.

W kadencji tej nona pozostaje zawieszona w powietrzu, nie doznając rozwiązania [1]). Jest to najczęstszy przypadek tego opadania akordu nonowego do formy akordu septymowego, które ujęliśmy w słowa naszej „zasady 3-ej".

Inną formę kurczenia się akordu nonowego reprezentuje zwrot następujący:

69. 
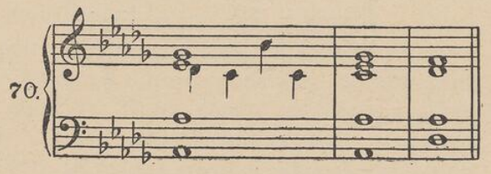
[1]) Do wyjątków należy rozwiązanie akordu nonowego z przeskokiem nony, bez dotknięcia innego tonu akordu, jak to widzimy w Sonacie wiolonczelowej, część I-sza, t. 69—70:

68. 

i analogicznie w obu taktach następnych, ale z małą noną.

i t. p. W nim nona również nie doznaje rozwiązania i przechodzi do tonu akordu septymowego. Zwroty takie znajdujemy np. w Preludjum 17, t. 7; w Nokturnie 1, t. 55 i 57; w Mazurku 21, t. 19; w części 1-ej Koncertu e-moll, t. 15 drugiego tematu; w drugim temacie (w kuplecie) Ronda Mazurowego, t. 7; pod koniec głównego tematu w Krakowiaku op. 14; w „Lecą liście" przy słowach „w sercu niosło", i t. d. [1])
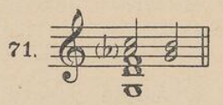
W przeciwieństwie do poprzednich przykładów, Preludjum 15, t. 4 od końca, wykazuje następujące chwilowe *rozszerzenie* akordu dominantowo-septymowego o dalszą górną tercję:

70. 

W środkowej części, Des-dur, Mazurka 41, mamy w t. 6 przy akordzie as^7 nonę *b* jako nutę zamienną oderwaną; tamże, w t. 9—11, występuje nona *es* w środkowym głosie (zresztą raczej jako nuta uboczna), w t. 11 nadto jako nuta oderwana, w skoku osiągnięta i opuszczona [2]), bez rozwiązania.

* * *

Akordy undecymowe są u Chopina z natury rzeczy nietylko rzadsze od nonowych, ale i jeszcze bardziej niesamodzielne. Występują one np. jako akordy apodżjaturowe przed akordami septymowemi:

71. 
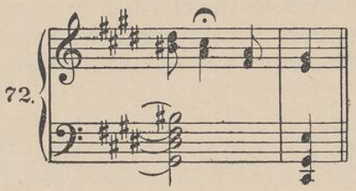
[1]) Przeskakiwanie nony do jednego z tonów akordu septymowego, bez jej rozwiązania, daje się spostrzec już u klasyków, por. np. u Beethovena koniec części I-ej w trio Allegretta w Sonacie op. 27, Nr. 2, albo t. 47 od końca Sonaty op. 49 Nr. 1; u Mozarta w sekstecie z „Don Juana" przy słowach Leporella „Per carità"; u Schuberta w Impromptu op. 90 Nr. 3, t. 7 od końca, i t. p. Cf. też Reiss, l. c., str. 105.

[2]) Nuta ta jest analogiczna do *des* w t. 7, które jest kwintą w ges^6.

Por. Polonez 9, trio, część 2, t. 7—8; Nokturn 3, t. 18; Nokturn 17, t. 14 (tutaj akord *cis*^{9} rozszerzony jest o undecymę *fis*, tercdecymę *ais* i kwintdecymę *cis*; por. Barkarolę, t. 15 od końca).
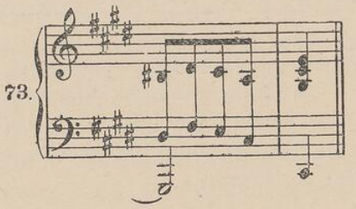
Najczęściej pojawia się akord undecymowy jako rozszerzony akord septymowy lub nonowy, który rozwiązuje się jako taki, t. zn. bez undecymy albo i bez nony. Np. w Mazurku 21, t. 12—13:

72.



Podobnie w Mazurku 32:

73.



W Preludjum 15, t. 6—7 od końca, undecyma *des* przeskakuje do nony *b*, ta zaś do septymy *ges*, i dopiero septyma rozwiązuje się normalnie [1]). W Etjudzie 25 undecyma *ges* na akordzie *des*^{7} przeskakuje w t. 34 do nony *es*, a rozwiązuje się w takcie następnym do *f;* w tymże takcie nona *es* przeskakuje do septymy *ces*, rozwiązując się w takcie następnym do *des*; w t. 36 septyma *ces* przeskakuje do kwinty *as*, a rozwiązuje się do *b* w takcie następnym. Tutaj żywo staje nam przed oczyma „nawarstwowienie“ tercjowe akordu dominantowego.

W Balladzie 4, w dłuższym pasażu przed częścią w B-dur (t. 76 — 80) tony *b* i *g* należą do akordu jako nona i undecyma przy *f*^{7}. Akord przyjmuje przed rozwiązaniem, w t. 80, formę niekompletnego akordu dominantowo-septymowego z sekstą zamiast

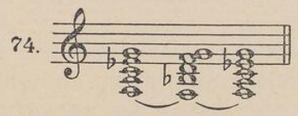
[1]) Zakończenie tego Preludjum obfituje w nony: w t. 8—9 od końca nona *b*, rozwiązująca się do oktawy; w t. 7 taż nona, przeskakująca do septymy; w t. 6 *b* jako apodżjatura przed *c*; w t. 4 wspomniane już rozszerzenie akordu *as*^{7}.

kwinty, o czem mowa w następnym rozdziale [1]). W Mazurku 39, t. 8, akord *fis*^{9} otrzymuje (2-a ósemka taktu) dodatkową undecymę, przelotną i nierozwiązaną, jako chwilowe rozszerzenie akordu [2]).

W Etjudzie 14, t. 15, undecyma *as* jest, podobnie jak nona *f*, oderwaną nutą zamienną przy akordzie *es*^{7}. Swoisty charakter ma w Etjudzie 8 undecyma *c* w t. 11 — 12, a undecyma *f* w t. 27 (tu zresztą odpowiedni akord *c*^{7} oparty jest na tonice *f* jako na nucie pedałowej). Są to nuty obce z domyślnem tylko rozwiązaniem, podobnie jak jeszcze silniej dysonujące, niedające się wytłumaczyć jako przynależne do akordu, tony *c* w t. 25 przy akordzie *b*^{6}, i *d* w t. 28 przy akordzie *f*+ [3]).

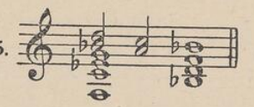
We wstępie Warjacyj op. 12, do akordu *f*^{7}, który od t. 21 [4]) aż do końca wstępu stanowi podstawę harmoniczną, przybywa w t. 23 — 24 nona *g*. Obok tonów rozłożonego *f*^{9} pojawiają się jednak w tych taktach jeszcze kilkakrotnie w różnych pozycjach tony *b* i *d*. Tony te można uważać albo za zamienne:

74.



(ton *g* okazuje się ostatecznie apodżjaturą przed *a*) — albo za przynależne do akordu, który w takim razie należałoby określić jako tercdecymowy apodżjaturowy:

75.



[1]) Zastanawia ton *b*, skaczący w basie do tonu zasadniczego *f*, w t. 80. Albo uważa go Chopin za należny do akordu, jako undecymę, podobnie jak poprzednio w wyższych pozycjach, — albo za przejściowy między *c* i *a*, które pojawia się zastępczo w wyższym głosie. Ale czy *b* nie jest błędem w notacji zamiast *g*?
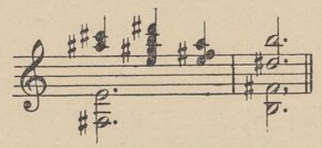
[2]) Przeskakiwanie od undecymy do innego tonu akordu, bez rozwiązania, spotykamy u Schuberta, np. w Allegretto z op. 78, t. 19—20.

[3]) Tony *c* w t. 11—12 są przejściowe między *d*, a ideowem *h*; analogicznie należy tłumaczyć *f'''* w t. 27 i *c'''* w t. 25. Natomiast *c''* w t. 25 i *f''* w t. 27 należałoby określić jako wyprzedzające, *d'* zaś w t. 28 jako opisujące wraz z *b* ideowe *c'*. Tony te należą do ciekawszych nut obcych u Chopina.
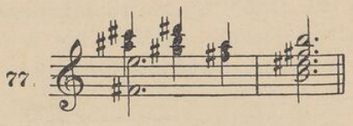
[4]) W tym t. 21 zasługuje na uwagę następstwo *ges—gis* w melodji: *ges* kontynuuje moll-durowe zabarwienie, w poprzednich taktach występujące, przyłączając się do akordu *f*^{7} jako mała nona; *gis* jest apodżjaturą przed akordowem *a*.

Dysonansowość omawianych taktów 23—24 jest mało chopinowska, natomiast żywo przypomina Debussy'ego.
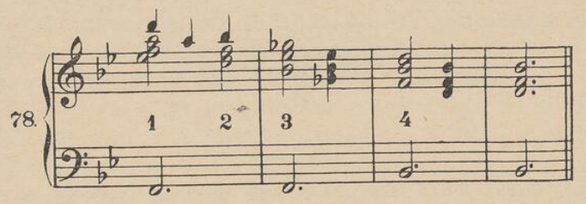
Takt 11 w Mazurku 11 przedstawia się, jak następuje:

76. 

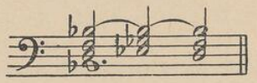
Drugi akord można uważać za fis^7 chwilowo rozszerzone aż do tercdecymy. Ten akord tercdecymowy powstaje jednak przygodnie jako zespół zamiennej seksty (p. następny rozdział) *dis* i przejściowych tonów *h — gis* (między *cis — ais* i *ais — fis*):

77. 

Jak z powyższego przeglądu wynika, akord dominantowy undecymowy, rozwiązujący się wprost do toniki, nie spotyka się u Chopina. Jeden tylko znany mi jest wypadek, gdzie można mówić o samodzielnem traktowaniu akordu undecymowego z bezpośredniem rozwiązaniem do toniki. A to w t. 14—15 Preludjum 21. W t. 13 — 16 tego utworu podłoże harmoniczne jest takie:
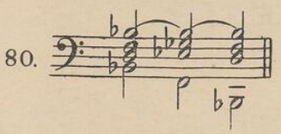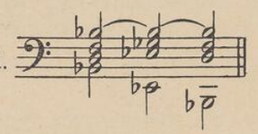
78. 

Akord 1-szy jest typowym akordem „chopinowskim" (p. znowu następny rozdział), z sekstą zamiast kwinty. Akord 3-ci można tłumaczyć rozmaicie. Można go uważać za mollową subdominantę na dominantowej nucie pedałowej, albo za akord zamienny:

79. 
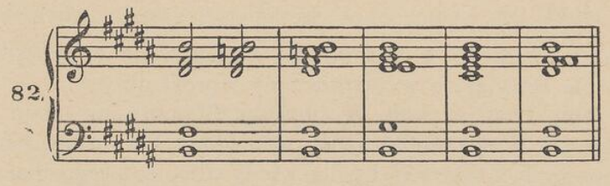
Przy takiej interpretacji uznaćby trzeba, że ustęp, oparty na nucie pedałowej, kończy się nieprawidłowo akordem, w którym nuta pe-

dałowa nie jest częścią składową. Takie nuty pedałowe nie są wprawdzie rzadkością u Chopina. Przyjęcie nieregularności staje się jednak zbyteczne, gdy uznamy w akordzie 3 niekompletny akord f^{11}_{9} > : *f—(a—c—) es—ges—b*, który następnie rozwiązuje się wprost do toniki b^{+}. Pozostaje jeszcze jedno tłumaczenie, a mianowicie to, że mamy tu dość niezwykłą formację $D + S$:

80.  zamiast: 81. 

Obok połączenia $T + S + T$ w głosach górnych, bas akcentuje postęp $T + D + T$ (por. wyżej str. 47) [1]).

Prościej przedstawia się sprawa w t. 81 — 85 Nokturnu 17, gdzie harmonje są następujące:
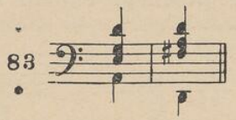
82. 

Tutaj akord, o który chodzi (przedostatni), tłumaczy się jako opóźniający, apodżjaturowy. Ale i tu można dopatrywać się zbitki $D + S$ na tonicznej nucie pedałowej.

* * *

Wszystkie omówione dotąd akordy nonowe i undecymowe są funkcjami dominantowemi [2]). Obok nich spotykamy u Chopina

---

[1]) W Novellecie Schumanna, op. 21, Nr. 8, występuje w Intermezzo D-dur (Munter, nicht zu rasch) często następujące połączenie akordów:

83 

Na niem kończy się nawet cały utwór. W akordzie tym undecyma wywodzi się jako ton leżący, p. ostatnie trzy takty (Adagio) przed wspomnianem Intermezzo, i t. 8 w niem samem.
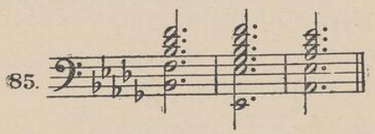
[2]) Z wyjątkiem akordu II^{9} w Romancy Koncertu e-moll.

sporadycznie akordy nonowe i undecymowe na II-gim stopniu jako funkcje subdominantowe.

Akord II^9 w H-dur widzimy w 4-ym takcie Preludjum 9; tłumaczy się on jako II^7 z przetrzymanem *dis*:
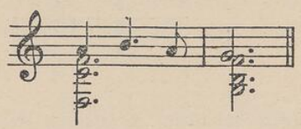
84. 

W Scherzo 3, w temacie chorałowym, t. 12 po zamianie 4 krzyżyków na 5 bemolów:

85. 

Tutaj akord II^7 w Des-dur ma *f* zachowane z poprzedniego akordu, ale rozwiązuje wszystkie tony wprost do as^+.
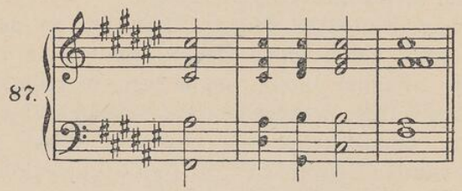
W obu tych wypadkach akordom II^9 możnaby łatwo (przez podwyższenie tercji) nadać formę wstawionych akordów dominantowo-nonowych. Ale straciłyby one wtedy wiele ze swego charakteru; ich pewna szorstkość nadaje siły i jędrności danym połączeniom. Rietsch [1]) podnosi jako jeden z rysów muzyki 2-ej połowy XIX-go wieku wprowadzanie — na wzór Bacha — akordów septymowych na stopniach ubocznych w formie naturalnej, bez alteracyj, które częstokroć czynią te akordy zbyt miękkiemi i „słodkiemi". Takie niealterowane, jędrne akordy spotyka się nierzadko u Chopina, może także pod wpływem Bacha. Do nich należą np. wspomniane już powyżej akordy IV-go stopnia z wielką septymą, jak również akordy septymowe II-go stopnia bez podwyższenia tercji, któreby z nich czyniło akord dominantowy *(DD)*. Jeden z tych akordów znajdujemy przy końcu głównego tematu w Mazurku 24:

86. 
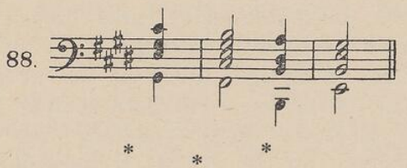
[1]) Die Tonkunst in der 2. Hälfte des XIX. Jahrhunderts, Lipsk 1906, str. 65 nast.

Niektórzy wydawcy dodają tu krzyżyk przed tonem *f*, zmieniając w ten sposób II^7 w C-dur w akord d^7. Sądzę, że nie zgadza się to z intencjami Chopina, który tu chciał niewątpliwie mieć ten bardziej surowy, przekorny akord niealterowany [1]). Por. też t. 2 i 5 w części głównej Mazurka, wydanego przez M. Mirską, i moje uwagi w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 12—13, str. 402.

W Impromptu 2, t. 79 i 81, wskutek zatrzymania *cis* jako nuty stałej powstaje nawet akord undecymowy (niekompletny) na II-gim stopniu:

87. 

Samodzielniejszy jest akord undecymowy na II-gim stopniu w Etjudzie 17, t. 63:

88. 

* * *

Ze stanowiska historycznego rzecz biorąc, wypada skonstatować, że technicznie Chopin w używaniu akordu nonowego nie poszedł dalej od swoich poprzedników. Jakkolwiek jednak Chopin wprowadza w swych utworach akord ten z pewną jeszcze ostrożnością, to przecie, wyczuwając znakomicie jego charakter, znaczenie i walory estetyczne, umie je wyzyskiwać lepiej niż jego poprzednicy i wielu współczesnych mu kompozytorów [2]). Podniosłem już

[1]) Ten sam akord znajduje się w Mendelssohna „Lied ohne Worte", op. 67, Nr. 4, t. zw. „Spinnerlied", w t. 5. Jego użycie zastanawiało Schumanna, z powodu trochę twardego brzmienia, p. Listy Schumanna w wydaniu Jansena, Lipsk 1904, str. 249—250 i przypisek 317.

[2]) Czy Schumann poszedł dalej od Chopina w użyciu akordów nonowych (por. Kurth, Romant. Harm., str. 119 nast.), to możnaby stwierdzić dopiero po dokonaniu tak dokładnego przeglądu jego dzieł z tego punktu widzenia, jak powyżej dokonany dla Chopina. Cytowanemu u Kurtha (l. c.) ustępowi Schumanna możnaby przeciwstawić niejeden z powyżej omówionych wyjątków z dzieł Chopina.

powyżej, że miękkie, łagodne, słodkie brzmienie durowego akordu nonowego nadawało się świetnie do wywołania lub pogłębienia pożądanego nastroju w ustępach lirycznych, tkliwych, serdecznych, rozmarzonych. Widzieliśmy też powyżej kilka dłuższych ustępów, które swój charakter zawdzięczają głównie tak częstemu użyciu akordu nonowego, jak przed Chopinem rzadko tylko spotkać można. Przeważnie wszakże akord ten występuje u Chopina mało samodzielnie i trwa krótko, a działa więcej zbiorowo, przez częste pojawianie się; często też uwydatniony jest przez odpowiednie ustosunkowanie metryczne i dynamiczne.

Dalszy rozwój poszedł w tym kierunku, że akord nonowy nietylko występuje coraz samodzielniej, ale i trwa na dłuższych przestrzeniach. Wagner lubuje się w jego brzmieniu, wywołując czarowne efekty. Dość wspomnieć np. początek II-go aktu „Trystana“ (motyw oddalających się rogów i szmer źródła), albo początek 3-ej sceny II-go aktu „Mistrzów-Śpiewaków“ (monolog Hansa Sachsa), gdzie akord nonowy swem soczystem, magicznem, długo wytrzymywanem brzmieniem odurza, jak zapach bzu w noc świętojańską, który Sachsowi pracować nie dozwala [1]). Z drugiej strony w muzyce pochopinowskiej coraz częściej pojawiają się połączenia różnych akordów nonowych. Typowe następstwa tego rodzaju spotykamy u Griega, który używa akordów nonowych z wielką swobodą i z widoczną rozkoszą zatapia się w ich brzmieniu. Wystarczy zacytować tutaj środkową część jego Nokturnu z „Lyrische Stücke“, op. 54, Nr. 4, z szeregiem następujących akordów: g^9—b^9—e^9—e^{11}—as^9—d^9—g^{13}. Debussy zaś i jego następcy poszli jeszcze dalej w traktowaniu akordu nonowego jako konsonansu, we wprowadzaniu go na innych stopniach, nietylko na dominancie, i w częstem rozszerzaniu go do undecymowego, tercdecymowego i t. d. Jak widzieliśmy, u Chopina akordy undecymowe i tercdecymowe pojawiają się zupełnie rzadko.
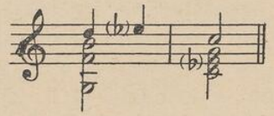
---

[1]) Akord nonowy uznany został za typowy dla „Mistrzów-Śpiewaków“ wogóle, p. Rietsch, l. c., str. 66, odn. 1. Motyw Ewy por. z naszym przykładem 56.

ROZDZIAŁ IX.

Akord „Chopinowski“ [1]).
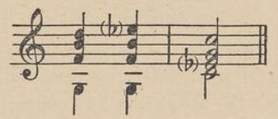
Jednym z najbardziej dla Chopina typowych zwrotów melodycznych jest ten, w którym kwinta akordu dominantowo-septymowego przed przejściem do oktawy toniki dotyka jeszcze najbliższego tonu górnego:

89.



a z powtórzeniem tonów akordu:

90.



To wzbogacenie kadencji tonem ubocznym, zamiennym [2]), jest jednym z przejawów ornamentalnego charakteru chopinowskiej melodyki. Niema prawie dłuższego utworu Chopina bez kilku takich, powyżej opisanych zwrotów. Poprzestańmy na przytoczeniu przykładów następujących: Impromptu 1, część środkowa, t. 5, 7 i t. p.; Impromptu 2, t. 9, 15—18, 27, 28 i t. p. [3]); Nokturn 3, t. 19—20; Nokturn 6, t. 10—11, 22—23 i t. p.; Preludjum 2, ostatnie akordy; „Dwojaki koniec“, ostatnie akordy; Mazurek 13, część środkowa, t. 7—8; Mazurek 19, t. 23—24 i t. p.; Mazurek 33, ostatnie dwa takty części 1-ej; Mazurek 36, t. 9; Mazurek 45, t. 7; i t. d., i t. d. [4]).

Spotykamy taką zamienną, oderwaną sekstę [5]) także i w gło-

---

[1]) Rozdział ten jest powtórzeniem—z pewnemi zmianami i dodatkami—artykułu, ogłoszonego w „Kwartalniku Muzycznym“, zesz. 12—13.

[2]) Można go zresztą uważać także za swobodną antycypację; por. Reiss, l. c., str. 180 nast., i Rytel, l. c., str. 172. O nutach obcych tego rodzaju obszerniej będziemy mówić w rozdziale XXII.

[3]) Por. t. 21; tutaj mordent jest kompletny, podczas gdy nuta oderwana jest przerwanym mordentem (cf. Zawirski, „Nauka harmonji w streszczeniu“, Warszawa, wyd. M. Arcta, str. 134).

[4]) Por. też Księgę pamiątkową ku czci Prof. Dr. Ad. Chybińskiego (Kraków 1930), str. 95 i 103.
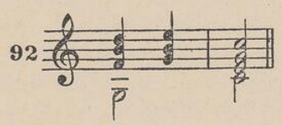
[5]) W rzeczywistości jest to prawie zawsze tercdecyma lub jedna z jej górnych oktaw.

sach środkowych, jużto w szeroko rozłożonych akordach, których Chopin tak chętnie używa (np. w Nokturnie 14, t. 77; w t. 9-ym drugiego tematu Ballady 1, przy jego pojawieniu się w A-dur, a potem w Es-dur; w Preludjum Fis-dur, t. 35), jużto kiedy melodja znajduje się w średnim głosie z akompanjamentem w głosach niższych i wyższych (Nokturn 4, t. 41, 43; w t. 45—47 w górnym głosie)— a nawet w basie, np. Scherzo 2, część środkowa, t. 77; Scherzo 3, t. 40 (akord gis^7); Scherzo 4, t. 22 od końca; Polonez 5, t. 42 i t. p.

Jako warjanty przedstawiają się takie zwroty, które między sekstą akordu D^7, a oktawą toniki zawierają jeszcze tony akordu dominantowego, np. w Mazurku 3, w t. 23—24 trzeciej części, w Preludjum 17, t. 56, w Etjudzie 11, t. 25, 44 i 46, albo w Etjudzie 14, t. 35, gdzie ton *g*, wstawiony między *c* (zamienną sekstą) przy akordzie es^7, a *as* jako oktawą toniki, wyposażony jest jeszcze tonem ubocznym *f* (por. t. 36, 38, 39, 40, 42, i t. p.). Inny warjant, rzadziej spotykany, powstaje wtedy, gdy zamienna seksta przeskakuje nie do oktawy toniki, ale do kwinty, p. Preludjum gis-moll, t. 40—41, Rondo op. 16, drugi temat (kuplet), Nokturn 6, t. 8—9, 20—21, i t. p. [1])

Bardzo często spotykanym warjantem kadencji, którą się zajmujemy, jest forma jej, powstająca przez równoległy postęp w sekstach z melodją, a więc:
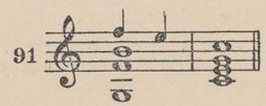
92



Drugi akord (*g—h—e*) ma tu formę akordu sekstowego III-go stopnia; jest to jednak akord pozornie konsonansowy [2]), gdyż jest

[1]) Czasem, ale rzadko, zamienna wzgl. wyprzedzająca seksta następuje nie po kwincie, ale po septymie:

91
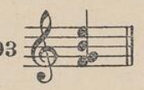


np. w Etjudzie 11, t. 32, w Romancy Koncertu e-moll, t. 47, w Walcu 3, a mianowicie w zakończeniu ustępu A-dur i odpowiedniego ustępu mollowego.

[2]) Akord ten jest analogiczny do akordu subdominanty z dodaną sekstą (sixte ajoutée), który, stawszy się niekompletny przez opuszczenie kwinty, jest co do formy identyczny z sekstowym akordem II-go stopnia, w rzeczywistości wszakże jest tylko pozornym konsonansem.
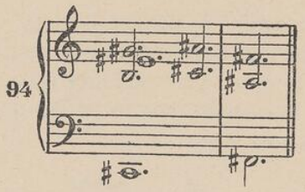
on niekompletnym akordem dominantowo-septymowym z sekstą zamiast kwinty:

93
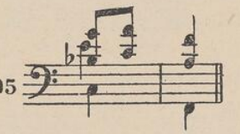


t. zn. że ton *e* jest w nim dysonansem. Ton *g* w tenorze jest także zamiennym tylko, i to tłumaczy fakt, że septyma *f* idzie zrazu o stopień w górę: jej właściwe rozwiązanie następuje dopiero później. Takie pozornie konsonansowe, zamienne akordy, następujące po akordach dominantowo-septymowych, znajdujemy często u Chopina. Widzimy je naprzykład w Preludjum Fis-dur, t. 17:

94



(dwa takty dalej ten sam akord w podobnym zwrocie staje się kompletnym przez powrót dolnego głosu od zamiennego *cis* do septymy *h*), lub w Nokturnie 12, t. 14—15:

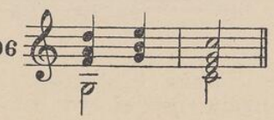
95



Nokturn ten zawiera wogóle często akord D^7 z sekstą, np. w t. 3, 9 i t. d.
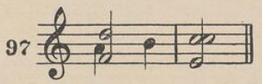
Często spotykamy też takie połączenie u Chopina:

96



Tutaj akord g^7 pojawia się naprzód z apodżjaturą *a*, która się rozwiązuje do *h*:
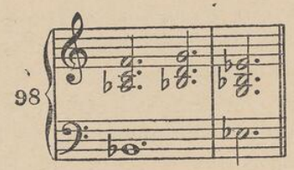
97 [1])



[1]) p. wyżej, str. 93.
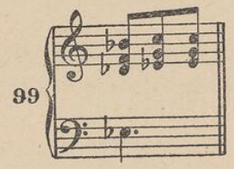
Równocześnie jednak z tem rozwiązaniem inne głosy przynoszą tony zamienne, wskutek czego powstaje akord z sekstą zamiast kwinty w swej formie pozornie konsonansowej. Przez użycie takich akordów Chopin osiąga przepiękne brzmienia i czarowne efekty. Najtypowszy pod tym względem jest drugi temat Ballady g-moll:

98
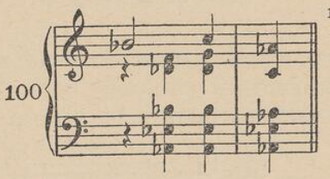


(dwa takty dalej to samo o kwintę wyżej). Zachwycająca miękkość, upajająca słodycz tego tematu wynika głównie z użycia w nim tych akordów (por. ich warjanty przy pojawieniu się tego tematu w A-dur, a następnie jeszcze w Es-dur). Inne przykłady: Etjuda As-dur z trzech „dodatkowych", t. 13 i 15:

99
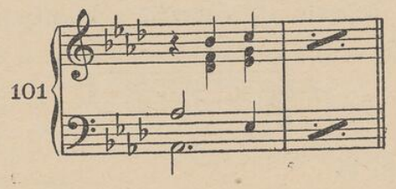


por. Mazurek 40, część środkowa, t. 3 i t. p.:

100
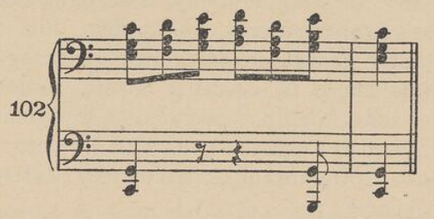


[1]) Scena Dziewcząt-Kwiatów w „Parsifalu" nieporównany wdzięk swój zawdzięcza w pierwszym rzędzie tymże akordom, wciąż w niej powtarzanym:

101
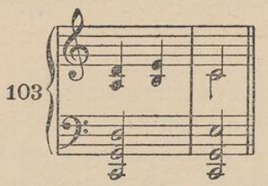


Etjuda 7, t. 7—8 od końca:

102



(por. Polonez 5, t. 81—83). To samo i w tej samej tonacji znajdujemy też w Mazurku 34 (koniec 1-ej części):
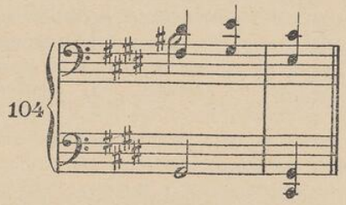
103



Tutaj wszakże akordy przez opuszczenie dolnych sekst stały się „szczątkowemi" i nabrały rozmyślnej szorstkości.
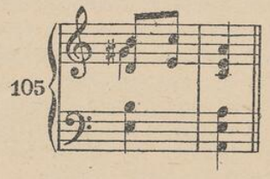
W moll odpowiedni akord niekompletny „z sekstą zamiast kwinty" przybiera formę trójdźwięku zwiększonego. Zatem jest to akord dysonansowy, a nie pozornie konsonansowy jak w tonacji durowej. Widzimy go np. w Preludjum 10, t. 12:

104



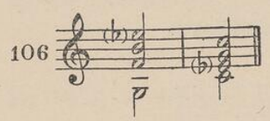
(por. też t. 4, 16 i ostatni),
albo w Preludjum 12, t. 23—24:

105
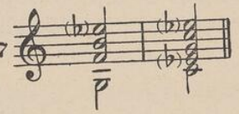


W rozpatrywanych dotąd przykładach akord z sekstą zamiast kwinty, kompletny lub niekompletny, następował zawsze po akordzie dominantowo-septymowym normalnym lub z apodżjaturą, jako jego warjant z charakterem akordu ubocznego. Ale Chopin wprowadza często akord D^7 odrazu z sekstą zamiast kwinty, jako akord zupełnie samodzielny z podwójnym dysonansem, a mianowicie z septymą jako dysonansem „charakterystycznym“ i z septymą tej septymy jako dysonansem dodatkowym. Zatem otrzymujemy kadencję następującą:

106



107
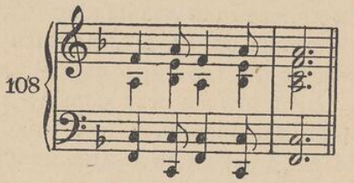


Druga jej forma jest o wiele rzadszą od pierwszej.

Ten akord zasługuje na szczególną uwagę. Błędem byłoby uważać go za akord z nierozwiązaną apodżjaturą. Powyższe wywody wykazują dokładnie jego genealogję: jest on niejako skupieniem w jedno dwóch akordów, zwyczajnego D^7 i akordu D^7 z sekstą zamienną [1]). Chopin ma dla niego wyraźną predylekcję.

---

[1]) Droga, na jakiej akord dominantowo-septymowy z sekstą zamiast kwinty osiągnął samodzielność, jest ta sama, na jakiej wszystkie inne akordy dysonansowe doszły do emancypacji: użycie tonów ubocznych sprowadza przygodne dysonanse, ucho przyzwyczaja się do nich i powoli godzi się z faktem, że akord z „przygodnego“ staje się samodzielnym, a dysonans z przypadkowego staje się integralną częścią akordu. Akord, którym się zajmujemy obecnie, ma wprawdzie formę akordu D^7 zarówno z nutą opóźniającą, jak i z oderwaną nutą zamienną (lub wyprzedzającą). Wszelako w wypadkach, w których akord ten nie występuje jeszcze samodzielnie, t. zn. tam, gdzie obok seksty pojawia się i kwinta, nuta zamienna znajduje się na drugiem miejscu i sprawia, że akord rozwiązuje się z tym dodanym dysonansem; innemi słowy: połączenie z toniką (lub z akordem, który ją zastępuje) jest takie same, czy dysonująca seksta ma kwintę przed sobą, czy też nie. Natomiast przy rozwiązaniu akordu D^7 z sekstą opóźniającą nuta ta rozwiązuje się naprzód sama do kwinty. Dlatego prototypu akordu naszego należy dopatrywać się w $D^7_{5\,6}$, a nie w $D^7_{6\,5}$. Słusznie więc określa Schenker dysonującą nutę obcą w akordach, o których mowa, jako „skróconą“ lub „eliptyczną“ antycypację (Harmonielehre, S. 401 i 402). Nie ma zaś racji B. Ziehn, który tę samą sekstę uważa za nierozwiązane opóźnienie (Harmonielehre, S. 70 i nast.; por. Halm, l. c., str. 60). Nawiasem warto dodać, że teoretyków widocznie uderzał akord dominantowo-septymowy z sekstą, i dlatego cytowali go niejednokrotnie, w różnym związku; żaden jednak nie zwrócił uwagi na znaczenie, jakie ten akord ma wśród rekwizytów harmoniki chopinowskiej.
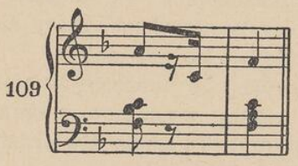
W najbardziej typowy i wybitny sposób używa go przy końcu 1-ej części Ballady 2:

108



W ostatnich ośmiu taktach tej części akord omawiany powtarza się ośm razy. Znajdujemy tu też oba jego rozwiązania: dysonująca seksta spada o tercję wdół albo zostaje na miejscu. Również kilkakrotnie zawiera go temat główny Ronda à la Mazur, w tej samej tonacji F-dur:

109
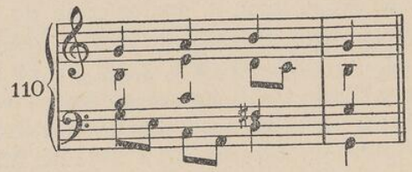


Różnica w porównaniu z cytatem z Ballady jest ta, że tutaj w basie leży nuta pedałowa *f*, nadto melodja przed przejściem z *a* do *f* dotyka jeszcze w skoku tonu *c*, analogicznie do cytowanych już powyżej wzbogaceń tego rodzaju kadencyj. Dalej wymieńmy tu: Nokturn 18, t. 44—46 i 53—55 (w t. 2, 26, 31, 69 mamy akord D^7 z zamienną sekstą); Scherzo 1, koniec głównego tematu środkowej części; trio Scherza 4, t. 80 nast. (partja w F-dur i poprz.); Mazurek 17, temat główny; Mazurek 27, t. 19 i 20; Mazurek 33, t. 22 od końca, w partji, która zawiera różnego rodzaju akordy „z sekstą zamiast kwinty“, i t. p.

Do najbardziej godnych uwagi zastosowań akordu, o którym mowa, należą następujące. Wstęp do Barkaroli kończy się (w t. 3-im) na tym akordzie; następująca po nim długa pauza daje mu silnie wrazić się w słuchu i umyśle słuchacza. Podobnie i w Koncercie e-moll, na końcu obszernego wstępnego Tutti, przed wejściem pierwszego Solo, akord ten rozbrzmiewa przez cały takt, coprawda w formie niekompletnej, równej trójdźwiękowi zwiększonemu. Jeszcze ciekawsze jest użycie tego akordu na końcu ekspozycji pierwszej części Sonaty b-moll. Ekspozycja kończy się w Des-dur, akordem as^7, ale z sekstą zamiast kwinty. Akord ten, wy-
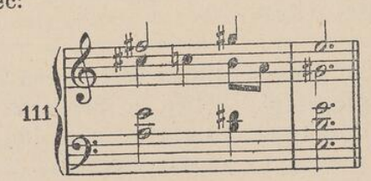
trzymany przez całe dwa takty, występuje bardzo silnie. Przy przejściu do powtórzenia ekspozycji rozwiązuje się zaś do trójdźwięku b-moll. Zwodnicze rozwiązanie akordu D^7 z sekstą jest rzadkie u Chopina (p. Warjacje op. 12, t. 4, Nokturn 18, t. 2—3, 26—27, i t. p.). Ale przejście do repetycji długiej, stanowiącej pewną zamkniętą całość partji utworu przy pomocy zwodniczej kadencji spotyka się u niego raz jedyny, i jest wogóle czemś zupełnie nowem. Połączenie zaś wszystkich wspomnianych momentów stanowi jeden z najśmielszych rysów w tym tak bardzo śmiałym i postępowym utworze, jakim jest Sonata b-moll.

Niezwykłem jest także rozwiązanie, jakiego ostatni akord ekspozycji, o której mowa, doznaje przy przejściu do przeróbki 1-ej części Sonaty b-moll. Teraz Chopin traktuje jego „sekstę" jako apodżjaturę, rozwiązującą się jednak ku górze, wskutek czego otrzymujemy czysty akord as^7, który się rozwiązuje następnie zwodniczo do trójdźwięku ges-moll [1]).

Widzieliśmy powyżej, że uboczny, zamienny akord dominantowo-septymowy z sekstą występuje nierzadko w formie niekompletnej (bez septymy). To samo stwierdzić możemy i w odniesieniu do samodzielnie użytego akordu tego rodzaju. W wypadkach następujących niekompletność jest tylko chwilowa, przejściowa. Trio g-moll, Scherzo, t. 5:
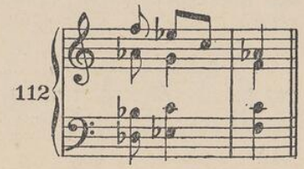


Mazurek 3, koniec:
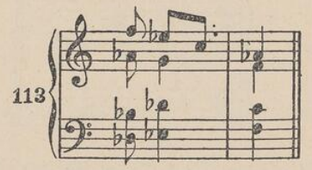


[1]) Zupełnie te same akordy, w podobny sposób i z podobnym efektem użyte, znajdujemy przy przejściu z środkowej części do repryzy w Nokturnie 14. Ale tam akord „z sekstą zamiast kwinty" jest tylko przejściowym (na mocnej części taktu) między jedną, a drugą formą as^7 (por. Balladę 3, t. 139 i 143). Środkowa

Ale czasem akord ten pozostaje niekompletny i tylko związek, w jakim występuje, tłumaczy nam jego właściwy charakter. Np. w Polonezie-Fantazji, t. 36:

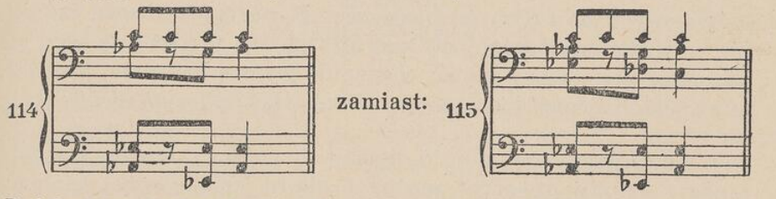


As: S^6 D^7 VI
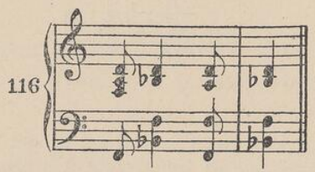
Tutaj trójdźwięk c-moll, następujący po subdominancie z dodaną sekstą, zastępuje D^7, o czem łatwo się przekonamy, gdy dodamy septymę:



W t. 8—9 od końca tego Poloneza mamy znowu trójdźwięk c-moll, zastępujący es^7 z sekstą zamiast kwinty:
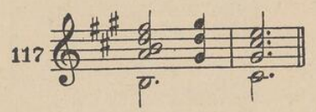


Podobnie w Balladzie f-moll na początku części B-dur:
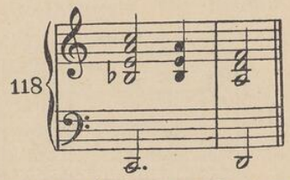


część tego Nokturnu zawiera kilkakrotnie akord D^7 z sekstą zamiast kwinty, którego rozwiązania godne są uwagi ze względu na akordy uboczne, wtrącone między tym akordem, a jego właściwemi rozwiązaniami.

W Polonezie 3, t. 2 drugiej części, niekompletny ten akord następuje po kompletnej D^7. Mamy tu zatem nie akord h^7 rozwiązujący się zwodniczo do *gis*—, ale niekompletny h^7 rozwiązujący się zwodniczo do *cis*—:
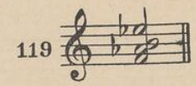


Część „religioso“ w Nokturnie 6 (t. 89 nast.) zaczyna się akordem, który ma formę trójdźwięku a-moll w pierwszym przewrocie. W rzeczywistości jest to niekompletny akord c^7, z sekstą zamiast kwinty, rozwiązujący się zwodniczo do *d*—:
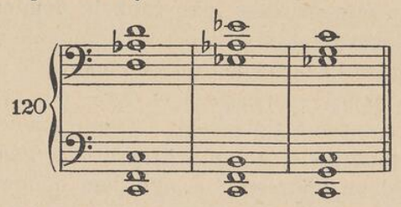


Na pierwszy rzut oka sprawiać on może wrażenie mollowej dominanty w d-moll. Chopin opuścił w nim septymę, gdyż dla nadania „kościelnego“ charakteru tej części uniknął z rozmysłem akordów septymowych na całym jej obszarze. W następnych dwu taktach (po powyżej przytoczonych) powtarzają się te same akordy, ale charakter pierwszego z nich występuje jeszcze wyraźniej przez to, że w melodji seksta mienia się z kwintą, właściwą nutą akordową [1]).

Analogicznie do akordu dominantowo-septymowego z sekstą zamiast kwinty utworzyć można i akord zmniejszonej septymy VII-go stopnia „z kwartą zamiast tercji“:

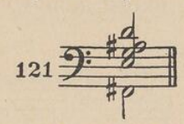


[1]) W Mazurku 41, t. 7 części środkowej, ostatni akord, w formie *f*—, jest niekompletnem as^7 z sekstą zamiast kwinty (por. t. 3 tamże). Akord następny zaś jest pozornie tylko akordem *es*—; w rzeczywistości jest to znowu as^7, niekompletne i z przejściowem *b* w basie. We wszystkich cytowanych powyżej wypadkach wyraźnie staje przed oczyma zastępcza rola, jaką III stopień odgrywać może w stosunku do V-go, stając się jego „surogatem“ (por. Riemann, Hdb. der Harm. lehre, Lipsk 1929, str. 94, i Halm, l. c., str. 60).

Chopin używa go rzadko. Widzimy go np. w Etjudzie 24, t. 6, na tonice jako nucie pedałowej:
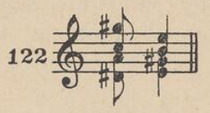


Jest to jeden z najsilniejszych dysonansów u Chopina [1]). Przynosi go z sobą tutaj rozpętana burza żywiołów. Innego przykładu dostarcza Nokturn 9, pod sam koniec utworu; tym razem akord ten występuje na dominantowej nucie pedałowej:



Pogłębia on wstrząsające wrażenie, jakie sprawia tragiczne zakończenie tego Nokturnu.

Ciekawą formę przybiera ten akord w Allegro de Concert, op. 46, w ostatnim takcie przed kodą:



gdzie dla połączenia akordu *dis—fis—a—c* z durowym trójdźwiękiem, do którego ten akord „mollowy“ się rozwiązuje, ton *fis* zastąpiony został nie przez *g*, ale przez *gis*; wskutek tego powstała niezwykła, interesująca formacja mollowo-durowa [2]) (por. wyżej str. 43).
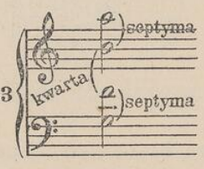
* * *

Poznaliśmy różne formy akordu z sekstą zamiast kwinty. W centrum naszych rozważań stoi jednak ów dominantowo-septy-

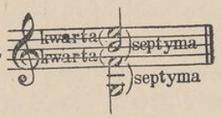
[1]) Leichtentritt, II 199, błędnie oznacza ten akord jako = IV. Następuje on po akordzie = IV, ale sam jest = V.

[2]) Akord zmniejszonej septymy z sekstą zamiast kwinty spotyka się tylko przy przejściowem podwyższeniu prymy zwyczajnego akordu dominantowo-septymowego, np. w „Piosnce litewskiej“, t. 6 od końca, w Nokturnie 17, t. 53, w Nokturnie 18, t. 10 — 11, i t. p.
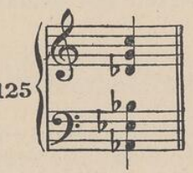
mowy akord z sekstą zamiast kwinty, który w swojej kompletnej formie występuje samodzielnie jako funkcja dominantowa. Jest on w tej grupie najcharakterystyczniejszy. Brzmienie jego jest bardzo piękne, czasem nawet czarowne, a dysonansowość dziwnie łagodna. Ma w sobie ten akord — zwłaszcza w dur — coś nadzwyczaj miękkiego, ciepłego, a czasem figlarnego, i często stwarza owo charakterystyczne chopinowskie, pełne wdzięku *lusingando*. W charakterze swoim jest on pokrewny z akordem nonowym; to też oba te akordy spotykamy — nieraz obok siebie — w ustępach o pogodnym nastroju, pełnych tkliwego rozmarzenia, serdecznego ciepła, czułości i poezji. Pokrewieństwo ich tłumaczy się może pewnemi wspólnemi cechami w konstrukcji. Jedną z najbardziej typowych form, w jakich akord nonowy występuje, jest następująca:

123


Tony jego tworzą wtedy interwale septymy, kwarty i znowu septymy, jedna nad drugą. W akordzie „z sekstą zamiast kwinty" mamy coś podobnego:

124


Zbudowany jest on, jak akord nonowy, z septym i kwart. Na szczególną uwagę, ze względu na konstrukcję i na brzmienie, zasługuje akord D^7 z sekstą zamiast kwinty, kiedy jest oparty na tonice:
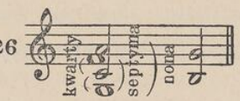
125


p. Mazurki 40, t. 19, i 27, t. 19 i 20. Wątpię, aby przed Chopinem
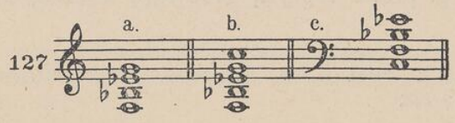
można było wykazać równie niezwykły, śmiały i pięknie brzmiący akord [1]).

Chopin wogóle odkrył ten akord „z sekstą", który dziś tak jest zwyczajny i codzienny, w epoce jego jednak z powodu nierozwiązanego dysonansu równie „niewinnym" wydawać się nie mógł. Może dałoby się wykazać jego wcześniejsze, sporadyczne ukazywanie się; w każdym razie Chopin pierwszy odczuł jego specyficzną wartość, wyzyskał jego możliwości i użył go w tak szerokim zakresie, że akord ten wśród nowych elementów harmoniki chopinowskiej zalicza się do najbardziej typowych. Dlatego, jeżeli akordy szczególnie znamienne dla pewnej epoki lub szkoły, dla danego kompozytora lub danego dzieła, nazywamy mianem tej epoki, tego twórcy i t. d., jeżeli mówimy o połączeniach palestrinowskich, o akordzie neapolitańskiej seksty, o akordzie trystanowym, prometejskim, i t. p. — akord dominantowo-septymowy z sekstą zamiast kwinty słusznie możemy nazwać akordem „chopinowskim".

---

[1]) Wspomnijmy jeszcze o jednym akordzie, który ma także pewne podobieństwa z powyżej omówionemi dwoma akordami. Jest to akord V^r z nutami opóźniającemi lub zamiennemi. Skonstruowany zaś jest z dwóch kwart, jedna nad drugą, i z tercji, a zawiera septymę i nonę:
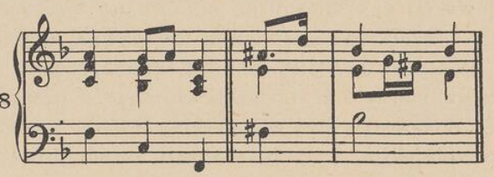
126


Ma on coś równie delikatnie i słodko brzmiącego, jak tamte akordy, i dlatego spotykamy go często w Mazurkach, podobnie jak tamte; np. Nr. 14, t. 17 i nast. (przykł. 127a). W Nr. 43, cz. 2, ten sam akord, rozszerzony o jeszcze jedną kwartę w górze (jest to kwinta akordu V^7, występująca zresztą jako przednutka), brzmi jak uderzone równocześnie struny gitary (przykł. 127b). W ostatniej części Koncertu f-moll, t. 106 i 108, spotykamy ten sam zasadniczo akord, ale w formie, łączącej trzy czyste kwarty jedna nad drugą (przykł. 127c). Na zupełnie podobny akord w t. 54-ym Ballady 3 zwraca uwagę H. Erpf w „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik", Lipsk 1927, str. 172, podnosząc, że tego rodzaju przygodne formacje służą jako przygotowanie do później samodzielnie konstruowanych akordów. Dla ścisłości dodać trzeba, że zarówno wspomniany akord w Koncercie, jak i analogiczny w Balladzie, są kompletowane dolną kwintą.

127


Charakterystycznem jest, jak dawniejsi kompozytorowie, używając zamiennej oderwanej seksty przy akordzie dominantowo-septymowym, unikali tego współbrzmienia, dla którego Chopin okazuje właśnie taką sympatję. Weźmy np. duet z „Giasone“ (1649) Franc. Cavalli'ego (Riemann, Musikgeschichte in Beispielen, 3-e wyd., Lipsk 1925, str. 186 nast.). Oderwane nuty zamienne występują w nim ustawicznie; przy akordzie dominantowym łatwo mogły one prowadzić do akordu chopinowskiego, przynajmniej ubocznego, zamiennego, np. w t. 21, 27, 32. Cavalli zdaje się jakby z rozmysłem wszystko możliwe czynić, aby uniknąć pełnego akordu V^7 z sekstą. U Bacha spotykamy już kombinację akordu dominantowo-septymowego z zamienną, oderwaną sekstą, np. w Sarabandzie F-dur z 4-ej angielskiej Suity i w Sarabandzie A-dur z 1-ej angielskiej Suity:
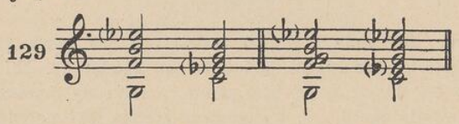
128



Częściej spotykamy podobne zwroty u Beethovena, np. w głównym temacie Ronda z Sonaty op. 14 Nr. 1, albo w pierwszym temacie Sonaty op. 31, Nr. 3. Jeszcze częściej może wprowadza je Schubert. Ale nawet u niego typowy akord chopinowski w formie V^7 z sekstą bez poprzedzającej ją kwinty, o ile wiem, jeszcze się nie spotyka. Z drugiej strony, u kompozytorów, którzy ulegali wpływom harmoniki Chopina, akord chopinowski często się pojawia, np. u Schumanna i Liszta. Szczególnie wielkie znaczenie ma ten akord „sekstseptymowy“ — jak go trafnie nazywa I. Freiheiter—w harmonice Griega, który samodzielność tego akordu posuwa jeszcze dalej jak Chopin, podkreślając silniej jego impresjonistyczne walory [1]).

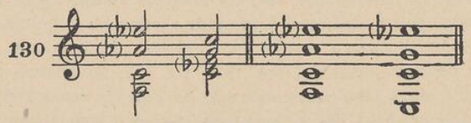
Jeszcze jedna uwaga. Zupełną analogję do połączeń D^7 z sekstą zamiast kwinty + T:

129



stanowią połączenia S z dodaną septymą + T:

130



Pierwsze z nich spotyka się rzadko u Chopina, np. w Tarantelli, t. 18, 19 i t. p. przed repryzą głównego tematu, albo w zakończeniu Mazurka 27. Natomiast drugie jest częstsze, p. wyżej str. 44. Akordy D^7 z sekstą i S^7 w tem są do siebie podobne, że w obu specyficzny dysonans jest składnikiem akordu tonicznego. Różnica zaś między niemi jest ta, że akord chopinowski jest podwójnie dysonansowy i obok swego rodzimego, „naturalnego“ dysonansu, jakim jest septyma, ma jeszcze dodatkowy dysonans, który pojmujemy jako antycypację tercji toniki. Dlatego akord chopinowski łączy się stale z toniką lub z zastępującym tonikę zwodniczo VI-ym stopniem. Natomiast akord S^7 jest prostszy w swej konstrukcji, bardziej jednolity, jego jedyny dysonans zaś tłumaczy się łatwo jako rozszerzenie zasadniczego trójdźwięku o dalszą tercję. Dlatego S^7 równie łatwo łączy się z T jak i z D i D^7 (np. w Andante spianato z op. 22, w części o takcie 3/4, t. 2 i t. p.), w którym to ostatnim wypadku jego septyma doznaje regularnego rozwiązania o sekundę wdół.

[1]) Por. Dr. I. Freiheiter, „O harmonice Griega“, Kwartalnik Muzyczny, zesz. 16, str. 728 i 738.

ROZDZIAŁ X.

Akordy pozornie konsonansowe.

W poprzednim rozdziale mieliśmy sposobność omówić jeden typ akordów pozornie konsonansowych. W analizach, jakie praca niniejsza przyniesie w dalszym ciągu, natrafimy jeszcze na inne akordy o pozornej konsonansowości. W niniejszym rozdziale pragnęlibyśmy zestawić szereg akordów tego rodzaju, których nie omawiamy w innym związku. O pozornych konsonansach albo dysonansach pojęciowych [1]) mówimy wtedy, gdy w akordzie formalnie konsonansowym, t. zn. mającym formę trójdźwięku, w położeniu zasadniczem lub w przewrocie, jeden składnik pojąć musimy w danym związku, na tle danego połączenia harmonicznego, jako ton dysonujący i, jako taki, zastępujący jeden z elementów akordu właściwego.

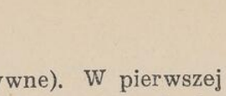
Akordy pozornie konsonansowe występują jużto jako akordy uboczne (ornamentalne), jużto jako akordy samodzielne, główne

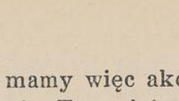
[1]) Termin „pozorny konsonans“ (Scheinkonsonanz) przyjęty został przez Riemanna. Louis i Thuille wprowadzili termin „dysonans pojęciowy“ (Auffassungsdissonanz), l. c., str. 46.

(konstruktywne). W pierwszej kategorji mamy więc akordy opóźniające w formie pozornie konsonansowej. Tu należy np. akord taktu 9 i t. p. w trio Scherza 2 *(cis⁻*, powstające przez przetrzymanie tonu *cis* przed kwintą akordu e^+ wzgl. e^7), albo akord *ces⁻* w t. 17 i 18 Poloneza 2, albo też akord *c⁻* w t. 7 i 8 części 2-ej Mazurka 7. Przykłady *zamiennych* akordów pozornie konsonansowych zawiera poprzedni rozdział.

O wiele ciekawsze od występujących tylko przygodnie i ubocznie, są te pojęciowe dysonanse, które pojawiają się w akordach, stanowiących zasadnicze momenty postępu harmonicznego jako jego części integralne. Kilka takich poznaliśmy także już w rozdziale poprzednim (str. 115). Również akord neapolitański do nich należy. Dalszą część tego rozdziału poświęcimy innym akordom tej kategorji.
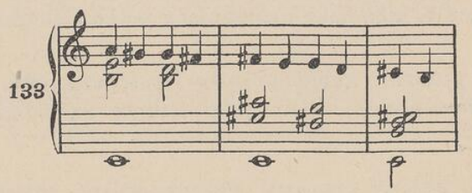
Do najciekawszych wśród nich należy ostatni akord przygrywki i postludjum w Mazurku 13. Akord ten w formie f^+ w pierwszym przewrocie jest w gruncie rzeczy toniką *a⁻* z kwintą, zastąpioną przez sekstę. Ten sam akord z tem samem znaczeniem spotykamy jeszcze w Walcu 3, t. 19—20, po akordzie VII^7 w a-moll, i w t. 9 Etjudy 23, również po VII^7. Takie pozornie konsonansowe akordy VI-go stopnia, zastępujące tonikę, a następujące po akordzie VII^7, w trybie minorowym dają typowe połączenie (przykł. 131), które, podobnie jak analogiczne $V^7 + IV$ w trybie majorowym (przykł. 132),

131 

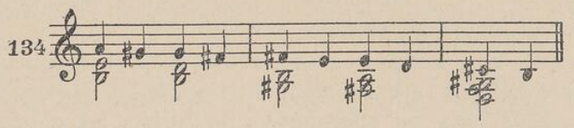
132 

pozostawiamy do szerszego omówienia w rozdziale o kadencjach zwodniczych.

Etjuda 23, obok wspomnianego już dysonansu pojęciowego w t. 9 (i analogicznych w t. 27 i 82) ma interesujące akordy pozornie konsonansowe w t. 58. Znajdują się one w takiem połączeniu:

133 
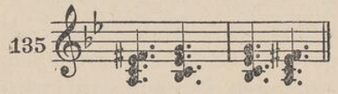
Cis⁻ i *h⁻* zastępują tutaj e^+ i d^+, t. zn. że właściwy szereg jest taki:

134 

[1])

W Impromptu 3, t. 73, *ces⁺* na nucie pedałowej *b* pojawia się zamiast *es⁻* (p. rozdz. XVI, 3). W Polonezie op. 22, w dwukrotnem jednotaktowem Tutti pod sam koniec utworu, akord e^+ (*fes⁺*) jest pozornie konsonansową formą mollowej subdominanty w Es-dur, z zastąpieniem jej kwinty przez sekstę.

W Preludjum 22 akord drugi w t. 2 można interpretować jako *es⁺* zamiast *g⁻*, zwodniczo po VII^7 w g-moll. Lepiej jednak akord ten uważać za zamienny tylko i za równoznaczny z pierwszym akordem taktu następnego:

135 

To samo odnosi się do t. 10. T. 34 — 35 należałoby stosownie do tego tak przedstawić:

136 

W środkowej części Nokturnu 11, t. 13, akord drugi, *c⁻*, jest pozornie konsonansowy; jego odpowiednikiem prawdziwie konsonansowym jest *es⁺*. W t. 13 i 14 środkowej części Preludjum 15 *gis⁻* jest dominantą *h⁺* z sekstą zamiast kwinty. W t. 15 *dis⁺* z małą sekstą (jako *D* w gis-moll) zamiast kwinty daje akord dysonansowy (trójdźwięk zwiększony). W obu wypadkach mamy „chopinowski" akord niekompletny, t. j. *D* z sekstą zamiast kwinty, ale bez septymy.

W Allegro de Concert akord f^7, na którym opiera się kadenca t. 88 nast., enharmonicznie zmieniony na alterowaną S^6, rozwiązuje się do akordu *cis⁻*, który jest pozornie konsonansowym zastępcą dla a^+ ($^6_4$). W t. 32 od końca tego utworu następuje znowu *cis⁻*, tym razem po e^7, jako akord, który najlepiej uważać za opóźnia-

[1]) Można jednak postęp ten pojmować także w ten sposób, że *cis⁻* zastępuje w nim *a⁺*.

jący przed *fis*⁻, t. j. za wkładkę między V^7, a jego zwodniczem rozwiązaniem do VI-go stopnia, w A-dur.

Pozornie konsonansowemu akordowi, rozpoczynającemu Sonatę b-moll, poświęciłem osobne studjum (Kwartalnik Muzyczny, zesz. 8, lipiec 1930). Przy tej sposobności omówiłem też pojęciowo dysonansowe *es*⁺ w Mazurku 30. Oba te ostatnio wymienione akordy należą do grupy alterowanych akordów subdominantowych.
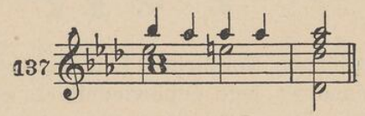
ROZDZIAŁ XI.

Trójdźwięk zwiększony.
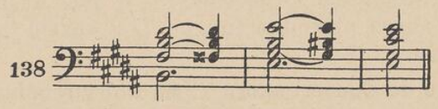
W muzyce Chopina trójdźwięk zwiększony powstaje najczęściej przez użycie nut obcych, jako akord uboczny. Zarówno obfitość nut obcych w utworach Chopina, jak i chromatyka w prowadzeniu głosów powodują łatwo powstanie trójdźwięków zwiększonych jako formacyj przygodnych, przypadkowych.

Oto szereg przykładów *przejściowych* akordów tego rodzaju.
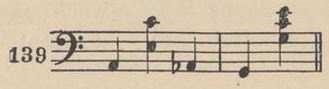
Etjuda 13, t. 4 — 5:

137 

Polonez-Fantazja, po dłuższym ustępie w H-dur (Poco più lento) i po 4 taktach w gis-moll:

138 
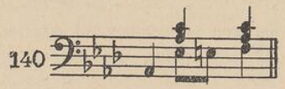
Mazurek 36, t. 4 — 5:

139 
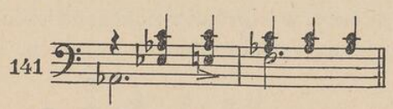
Dalej możnaby tu wymienić kodę w Fantazji op. 13, z kilku ta-

kiemi akordami; Nokturn 9, t. 24; Rondo Mazurowe, t. 17; Mazurek 14, cz. 2, t. 4 — 5, Mazurek 16, t. 8 — 9, i t. d.[1])

Poświęćmy jeszcze osobną uwagę kilku ustępom w utworach Chopina, które zawierają trójdźwięk zwiększony jako akord przejściowy, wywołujący pewne ciekawe zjawiska ze stanowiska układu fortepianowego i prowadzenia głosów. W Mazurku 7, w t. 8 drugiej części mamy taki bas:

140 

W następnych taktach bas pozostaje na wysokości, osiągniętej efektywnie w ostatnim akordzie zacytowanego ustępu, t. j. na tonie *f*. W Walcu 12, przy powrocie pierwszego tematu (t. 72):

141 

Tutaj pisownia jeszcze wyraźniej uwidacznia proces, jaki się odbywa[2]). A mianowicie bas tutaj zanika, gubi się niejako, a najbliższy głos wyższy obejmuje jego rolę i funkcję, stając się w ten sposób sam basem — albo inaczej rzecz wyraziwszy: bas przechodzi z jednej „warstwy" do drugiej[3]). Najlepiej ten proces wystąpi, jeśli te ustępy porówna się z t. 5 — 6 w Mazurku 37, gdzie mamy taki zwrot:

142 

Tutaj ton *as* w basie zatrzymuje swoje prawa; por. też Balladę 3, t. 118 — 119.

W Mazurku 36, w części środkowej, t. 6 — 7 przedstawiają się w basie następująco:

143 

---

[1]) Czasem kwinta zwiększona tworzy w połączeniu z nutą przejściową w innym głosie akordy bardziej skomplikowane, np. w Walcu 7, t. 2 i 6 części środkowej, w Etjudzie 11, t. 3, w Fantazji f-moll, t. 71 (por. t. 70) i t. p.

[2]) W przeciwieństwie do ustępów, powyżej cytowanych, należy w Impromptu 1, t. 12—13, o tym samym zwrocie harmonicznym, uznać w basie postęp *as—e—f*.
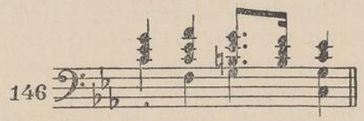
[3]) Podobne zanikanie najniższego głosu spostrzegamy także w Preludjum 15, t. 18—19, w Preludjum 17, t. 31 nast., w Mazurku 14, przy repetycji pierwszej

Tutaj ton *a* leży w basie ideowo przez cały czas; w pisowni nie jest to uwidocznione ze względu na wykonanie, dla którego faktyczne wytrzymanie tego tonu jest wielce utrudnione. Ale siedem taktów dalej mamy ustęp, który tak samo zaczyna się jak tamten, poprzednio cytowany, lecz inaczej się rozwija:

144 

Ten przykład jest jeszcze bardziej pouczający od poprzednich, gdyż tutaj bas nietylko znika (w 1-ym takcie przykładu), ale potem znowu wypływa, odzyskując pierwotne stanowisko (w takcie ostatnim). Przy przejściu do repryzy, w tym samym Mazurku, mamy znowu podobne zjawisko. Oto po akordzie *h—dis—fis* następuje trójdźwięk zwiększony *h—dis—fisis*, który jako przejściowy prowadzi do *h—dis—gis*, przyczem ton *gis* staje się podstawowym w akordzie. Tu jednak wskutek dwutaktowej pauzy w basie proces ten słabiej występuje.

Rzadsze są akordy, w których zwiększona kwinta jest nutą *opóźniającą*. Widzimy je np. w następujących ustępach. Preludjum c-moll:

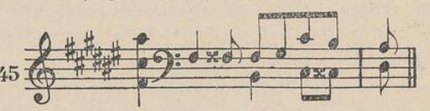
146 

Etjuda 12, t. 18; Etjuda 19, t. 8 po wstępie; Menuet z Sonaty c-moll, t. 14; Nokturn 6, t. 130 i 132; Nokturn 14, t. 2; Mazurek 35, t. 38 od końca; Mazurek 50, t. 2 (jeden z najciekawszych akordów tego rodzaju), i t. d.

Przez użycie nuty *zamiennej* powstają trójdźwięki zwiększone np. w Polonezie 9, t. 3, w Nokturnie 1, t. przedostatni, w Largo Sonaty h-moll, akord przedostatni. Kilkakrotnie występuje trójdźwięk zwiększony jako akord zamienny pod koniec Walców 2 i 5 i Ballady 3 — wszystkie te trzy utwory są w As-dur. Specjalny typ zamiennych trójdźwięków zwiększonych poznaliśmy w rozdziale IX-ym.

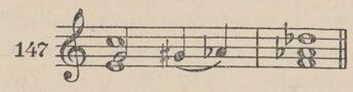
Najrzadsze są trójdźwięki zwiększone z charakterem akordów *wyprzedzających*. Takim jest np. trójdźwięk zwiększony w t. 42 i 50 Preludjum 25 [1]). W Etjudzie 23, t. 38, i w Walcu 8, t. 26 od

części, i t. p. Naodwrót, czasem przybywa w dole nowy głos, który dotychczasowy bas sprowadza do roli tenora, np. w Impromptu 2, t. 95:

145 

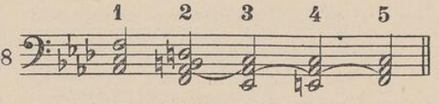
[1]) W t. 42 można uważać ton *h* również za nutę przejściową, która w takcie następnym staje się opóźnieniem.

końca, obniżony 6-y stopień skali, tworzący, zamiast kwinty przy trójdźwięku tonicznym, akord ze zwiększoną kwintą, jest nutą wyprzedzającą przy połączeniu I + IV^n. Ale tutaj następuje enharmoniczna zamiana wspomnianej nuty, gdyż zrazu pojmujemy ją jako podwyższenie kwinty toniki:

147  [1])

Czasem trójdźwięk zwiększony powstaje przez zatrzymanie jednego tonu w szeregu akordów jako nuty stałej. Np. w Preludjum 18, t. 11 — 15 mają następujące akordy:

1 2 3 4 5

148 

f: I (VII^7) = V = V I

[*As*: $S^{6<}_{1<}$ I]

Akord 4 jest dominantą w f-moll (c^+) z sekstą *as*, zastępującą kwintę *g*. Już zresztą w poprzednim akordzie można ton *as* uważać za obcy i zastępujący *g*, t. zn. że as^+ jest tu tylko pozornie konsonansowym akordem zamiast c^- po akordzie 2 = VII^7.

* * *

Szczegółowego omówienia wymagają takie utwory i ustępy, w których trójdźwięki zwiększone występują jużto szczególnie często, jużto ze szczególnym efektem, jużto w związku z modulacjami [2]).
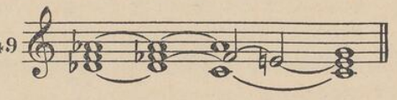
W Preludjum 24, t. 38, *es — g — h*, przejściowy między e^-, a g^7, przygotowuje wejście c-moll zamiast bliższego C-dur. W t. 47—

[1]) Leichtentritt w uwagach do Walca 8 (I 77) przemawia, odnośnie do miejsca, które nas tu zajmuje, za pisownią danej nuty obcej w formie podwyższonej kwinty, a nie obniżonej seksty, ze względu na „jaśniejsze przedstawienie związku harmonicznego". Zwykle jednak w wypadkach, w których wyrażenie enharmonicznej przemiany powodowałoby zbytnią komplikację pisowni, notuje się dany ton w tem znaczeniu, jakie przybiera w stosunku do postępu dalszego. Chopin postępuje zresztą z zupełną swobodą, notując w cytowanym ustępie Etjudy kwintę podwyższoną, a w Walcu obniżoną sekstę.

[2]) Pisownia, zastosowana w schematach następujących, odpowiada ściśle znaczeniu akordów i wyraża właściwe stosunki i procesy harmoniczne, bez względu na pisownię przyjętą przez Chopina, najczęściej uproszczoną.

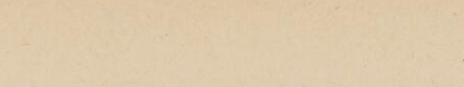
50 trójdźwięk zwiększony godzien jest szczególnej uwagi ze względu na silne jego podkreślenie: nietylko bowiem sam akord trwa przez 4 takty, ale jego dysonujący ton *a* z uporem i zawziętością powtarza się w melodji — muzyk „coraz głośniej targa akord rozdąsany" — co powiększa złowrogi nastrój i potęguje krzyk protestu, jakim jest ten Prelud „rewolucyjny". Jest to jedno z najsilniejszych wrażeń, wywołanych przez Chopina zapomocą trójdźwięku zwiększonego. Akord *des—f—a*, następujący po *des*$^{+}$, zamieniony enharmonicznie na *cis—f—a* prowadzi do d-moll.

W Mazurku 7 przejście z części środkowej do repryzy przeprowadza modulację z Des-dur do f-moll w sposób następujący:

149 

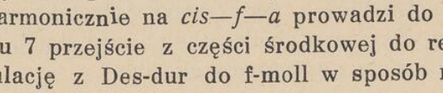
Akord *c — fes — as*, po którym oczekiwalibyśmy albo *des*$^{-}$ z powrotem, albo *as*$^{+}$, enharmonicznie zmieniony staje się akordem przetrzymanym przed dominantą w f-moll. Zupełnie ten sam szereg akordów znajduje się także w pieśni „Melodja", przy słowach „w dole ciągnęło ich plemię". Ostatni akord *c*$^{+}$ sprowadza tam jako = VI powrót do e-moll, zasadniczej tonacji utworu.

W Balladzie 1 Chopin tak moduluje z g-moll do B-dur, przed zjawieniem się drugiego tematu (t. 58—64):

150 

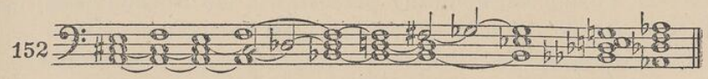
Pierwszy trójdźwięk zwiększony w tym szeregu jest zamienny, Drugi trójdźwięk zwiększony, który zrazu pojmujemy oczywiście tak samo, jak pierwszy, musimy odpowiednio przeinterpretować, skoro przechodzi na *b*$^{+}$.

Bardzo ciekawy odpowiednik do omówionego szeregu akordów w Balladzie stanowi następujące połączenie akordów, dokonujące modulacji z Des-dur do b-moll przed repryzą w Nokturnie 1. Ale ruch idzie tutaj w kierunku przeciwnym:
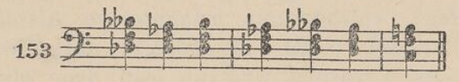
151 

Tutaj ten sam trójdźwięk zwiększony jest za pierwszym razem akordem zamiennym, za drugim — akordem przejściowo-modulacyjnym.

W kodzie Scherza 2 zasługuje na uwagę ten ustęp:

152 

Modulacja z A-dur do Des-dur, przez zamianę trójdźwięku zwiększonego *a—cis—f* (tak pojmujemy akord ten w analogji do poprzedniego zamiennego między dwoma *a*$^{+}$) na *a—des—f*, następnie zaś przez zamianę *b—d—fis* na *b—d—ges*. Pod koniec tegoż Scherza pojawia się w Des-dur powtórzenie ustępu A-dur, jakim się rozpoczyna koda i którego zakończenie właśnie omówiliśmy. Tym razem trójdźwięk zwiększony, jako akord zamienno-apodżjaturowy, nabiera jeszcze większego znaczenia, powtarzając się z coraz większą uporczywością i gwałtownością, aż sprowadza nagle zwrot do *f*$^{+}$:

153 

Ostatni akord przed *f*$^{+}$ rozumiemy przy jego pojawieniu się jako *des*$^{+}$, dopiero jego połączenie z *f*$^{+}$ może nas skłonić do nadania mu innego znaczenia, a mianowicie do przeinterpretowania go na niekompletną $S^{6<}_{3>}$ (wstawioną), zatem:

154 

W Nokturnie 12, akord e^{7} t. 81-go, rozwiązując się do *a*$^{-}$ w t. 82, zatrzymuje ton *gis*, wskutek czego powstaje trójdźwięk zwiększony. *Gis* jednak nie idzie następnie do *a*, ale enharmonicznie zmienione na *as* schodzi na *g*. Akord *c*$^{+}$ przez obniżenie tercji *e* na *es*[1]) staje się *S* w g-moll i ma po sobie d^{7} jako *D* w tejże tonacji. Następnie powtarza się połączenie podobne w sekwencji: po d^{7} mamy w t. 83 *g*$^{-}$ z przetrzymanem *fis*, które jako *ges* sprowadza *b*$^{+}$; przez obniżenie tercji powstałe *b*$^{-}$ jako *S* w f-moll prowadzi do c^{7}. Dalej jednak progresja nie jest ścisła, albowiem w t. 84 zamiast *f*$^{-}$ (z przetrzymanem *e = fes*) i rozwiązania do *as*$^{+}$ pojawia się *f*$^{+}$ z przetrzymanem *e*, i ten akord, pozornie konsonansowy = *a*$^{-}$, jako mollowa *S* w E-dur prowadzi do VII^{7} i V^{7}

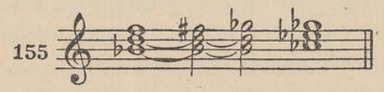
---

[1]) Bezpośrednie połączenie $e^{7} + c^{-}$ znajduje się w Etjudzie 23, t. 49—50, p. następny rozdział.

w tej tonacji, poczem następuje e^+. W analogicznem miejscu, t. 25—27, postęp harmoniczny przedstawia się trochę inaczej, aniżeli w t. 81—83. W t. 26—27 analogja jest kompletna: $as^7 + as—c—e$ (a właściwie *gis—c—e* zamiast *as—c—fes = des*$^-$ z przetrzymanem *c*) [1]), rozwiązujące się do e^+. Natomiast w odpowiedniej partji poprzedniej (druga połowa t. 25 i pierwsza t. 26) proces różni się od wszystkich poprzednio omówionych postępów harmonicznych tem, że zamiast odpowiedniego akordu b^7 mamy *b—des—f—as*, po którym, jak na dwa takty przedtem, spodziewalibyśmy się f^- $(^6_4)$, jest to bowiem akord S^7 w f-moll. Rozwiązuje się on wszakże w t. 26 jako akord apodżjaturowy (= VI^7 w Des-dur) do ges^+ (= *S* w Des-dur) z apodżjaturą *eses*, tworzącą przelotny trójdźwięk zwiększony.

Za pośrednictwem trójdźwięku zwiększonego następuje powrót z odległego, epizodycznie osiągniętego Ais-dur do H-dur w Polonezie-Fantazji, t. 19 — 20 części H-dur (*Poco più lento*). Właściwy proces wyraźniej wystąpi, jeśli dane akordy notować będziemy enharmonicznie zmienione w tonacjach bemolowych:
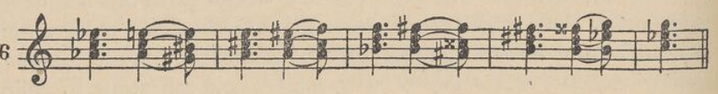
155



Akord b^+ przez podwyższenie kwinty i odpowiednią zamianę enharmoniczną staje się $V^{5<}$ w Ces-dur.

Podobny postęp, powtórzony kilka razy w sekwencji, tworzy bardzo piękny i zajmujący ustęp w Etjudzie 27, t. 25—29: [2])

156

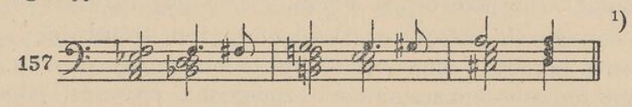


[1]) Należy odróżniać dwa rodzaje zmian enharmonicznych, jakie tu zachodzą: jedną, decydującą o napięciu energetycznem akordu, drugą, ułatwiającą pisownię; pierwsza zmienia notację tylko jednego tonu, a mianowicie (w akordzie *as—c—fes*) tonu *c* na *deses*, druga zmienia cały w ten sposób otrzymany akord *as—deses—fes* na *gis—c—e*. Pisownia *as—c—e* (np. w Edit. Peters) jest połowiczna, jak często u Chopina, ze względów praktycznych zresztą wskazana.

[2]) Podobny szereg akordów znajduje się w „Grand Duo“ Chopina na tematy z „Roberta-Djabła“, ale w ustępie (części *Andante cantabile*), będącym wiernem powtórzeniem wyjątku z opery Meyerbeera. Wcześniejszego przykładu analogicznego postępu dostarcza nam pieśń Schuberta „Gruppe aus dem Tartarus“.

„Piosnka litewska“ ma przy słowach „tyś zapewne w pole“ taką progresję:

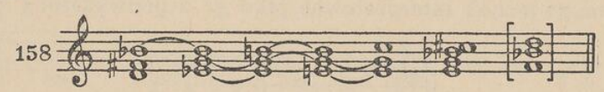
157 [1])



Trójdźwięki zwiększone powstają tu przez użycie tonów przejściowych w górnym głosie. Przeprowadzanie enharmonicznej zamiany (choćby w myśli tylko) jest tu w głosie najniższym zbyteczne.

W ostatniej warjacji z op. 12 spotykamy następujący szereg akordów:
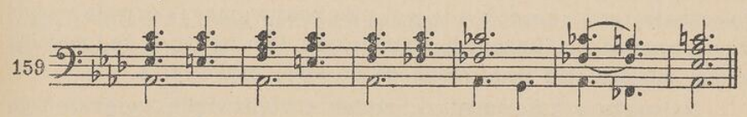
158



B: (*D*) IV [II] $S^{6<}_{1<}$ I^6_4

W kodzie Tarantelli mamy takie następstwo (t. 40 nast. od końca utworu):

159
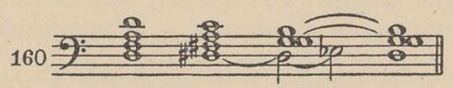


Akord 2 jest przejściowy. Akord 4 jest zamienny. Akord 6 to ten sam trójdźwięk zwiększony, który tym razem, enharmonicznie zmieniony, prowadzi do fes^+. W połączeniu z następującem as^+, fes^+ pojmujemy jako *fes—as—h*, t. j. jako fragment $S^{6<}_{3>}$ w As-dur.

Te same trójdźwięki zwiększone, i w tej samej tonacji, spotykamy w Balladzie 3, t. 67 i t. 116 nast., i w Balladzie 4, t. 25—27. Mają one tam wyłącznie znaczenie akordów przejściowych i zamiennych.

Takty 50—55 w Nokturnie 6 mają taki podkład harmoniczny:

160
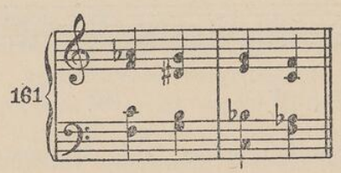


[1]) Co się tyczy prowadzenia głosów należy zauważyć, że od akordu b^+ począwszy układ oryginału jest pięciogłosowy, z nieuwidocznionem w notacji podwojeniem tercji w b^+ i c^+. Równoległe oktawy tłumaczą się więc jako podwojenia.

Po d^- akord *dis—fis—a—c* pojmuje się albo jako VII^r w e-moll lub E-dur, albo jako $S^{7}_{3<1<}$ w a-moll. To też gdy rozwiązanie następuje do akordu *dis—g—h*, zwiększony ten trójdźwięk sprawia wrażenie, jakoby w nim ton *dis* był przetrzymany przed *e*. Tymczasem ton ten, enharmonicznie zmieniony, prowadzi jako *es* do *d*, otrzymujemy g^+ i zwrot do G-dur.

Dość niejasnym i niezrozumiałym jest trójdźwięk zwiększony w pieśni „Lecą liście", przy słowach „Upieść dłońmi swemi". Po f^- odczuwamy go jako akord z apodżjaturą *es* (jako taki jest on notowany), której rozwiązania oczekujemy do *d*. Dalszy związek każe nam go jednak interpretować jako g^+ z podwyższoną kwintą:
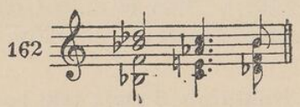
161



Połączenie tych akordów nie jest przekonywujące i pozwala wątpić w poprawność przekazanego nam tekstu, tem bardziej, że i melodja w tem miejscu jest podejrzana co do swej czystości [1]).

Największy i najśmielszy użytek z trójdźwięku zwiększonego zrobił Chopin w pierwszej części Sonaty b-moll. W 14-ym takcie drugiego tematu pojawia się taki akord, wprawdzie jako uboczny tylko, ale w sposób rzadko spotykany u Chopina; akord ten bowiem, pośredniczący między dwiema formami trójdźwięku b^- nie ma z nim ani jednego tonu wspólnego:

162



Gdybyśmy chcieli trójdźwięk zwiększony sprowadzić tutaj do formy tonalnej, moglibyśmy to uskutecznić w kilkoraki sposób:

163
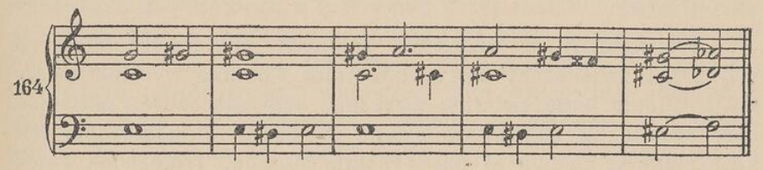


[1]) W wydaniu Gebethnera i Wolffa, uskutecznionem przez Wł. Rzepko, przy tonie *f* umieszczony jest krzyżyk w nawiasie.

W repryzie analogiczny trójdźwięk zwiększony znajduje się nietylko w t. 14-ym, między dwoma g^-, ale i w t. 15 — 16, między dwoma c^- (z których drugie ma dodaną septymę *b*). Wolno przypuścić, że w ekspozycji t. 15 drugiego tematu powinien przedstawiać się podobnie, to znaczy, że brak tu w ostatnim akordzie kasownika przed *as*, który przez podwyższenie dałby trójdźwięk zwiększony.

Takty 8—12 od końca ekspozycji tej części Sonaty wyglądają w ten sposób, jeśli zastosujemy możliwie najprostszą i najjaśniejszą pisownię [1]):

164



Ton *dis* jest tylko opisaniem leżącego w basie *e*. Proces, jaki się w tych kilku taktach odbywa, można przedstawić w skondensowaniu jak następuje:

165



Modulacja ta, z C-dur do Des-dur, jest pewnego rodzaju *pendant* do omówionej powyżej w Mazurku 7 i w „Melodji" (p. str. 128).
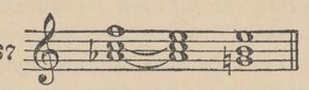
W przeróbce występuje trójdźwięk zwiększony kilka razy i z wielką siłą. W t. 13 — 15 akord *a—cis—eis* jest przejściowo-apodżjaturowy między *a—cis—e* i *a—cis—fis*. Następnie, w t. 25, trójdźwięk zwiększony pośredniczy między *cis*$^-$ (*des*$^-$), a f^-:

166



Wreszcie w t. 39 — 40 tej przeróbki mamy trójdźwięk zwiększony *as—c—e*, między f^- i e^-:

[1]) Cf. wydanie Sonaty b-moll, dokonane przez Ksaw. Scharwenkę w Edition Schott.

167 

Cytowane trójdźwięki zwiększone, długo wytrzymywane i silnie akcentowane, przyczyniają się głównie do nadania całej przeróbce tej żywiołowej siły i tej „beauté sauvage“, jakie ją cechują. W związku z cwałującym rytmem głównego motywu przypominają one żywo „Walkürenritt“ z Wagnerowskiego „Pierścienia Nibelungów“.

* * *

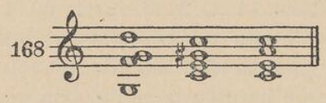
Przechodząc do wniosków ogólnych, stwierdzić należy, że trójdźwięk zwiększony ma w harmonice Chopina wybitne znaczenie[1]). Chopin umie świetnie wyzyskać wieloznaczność i podatność tego akordu dla nadawania swoim postępom harmonicznym giętkości, jaka je cechuje w tak wysokim stopniu. Trójdźwięk zwiększony jest jednym z czynników chromatyki i enharmoniki Chopina, te zaś stanowią w pierwszym rzędzie o wspomnianej gibkości jego harmoniki. Z drugiej strony Chopin wyczuwa subtelnie „ethos“ trójdźwięku zwiększonego, i dlatego wprowadza ten akord tylko tam, gdzie na to pozwala lub tego wymaga charakter utworu.

Wspomniane względy, zarówno technicznej jak i estetycznej natury, sprawiają, że Chopin używa trójdźwięku zwiększonego z pewną ostrożnością. Traktuje go jako akord dysonansowy, z przygotowaniem przynajmniej w jednym głosie, najczęściej zaś w dwu głosach[2]). Zupełnie swobodnie wprowadzane trójdźwięki zwiększone są o wiele rzadsze u Chopina. Widzieliśmy je w „Lecą liście“ i w drugim temacie 1-ej części Sonaty b-moll, gdzie są zresztą akordami przejściowemi. Również w cytowanym powyżej ustępie z Warjacyj op. 12 b^+ z podwyższoną kwintą (jako wstawiona D przed es^+) pojawia się kilkakrotnie odrazu, bez przygotowania; przygotowanem jest jednak przy pierwszem swem wystąpieniu. Kilka razy rozwiązuje Chopin akord D^7 do toniki, której

[1]) Zdaje się nawet, że współczesnych szczególnie uderzały trójdźwięki zwiększone jako charakterystyczny rys jego stylu. Schumann kończy 12-ty ustęp „Karnawału“, zawierający tak trafny portret muzyczny Chopina, kadencją $D+T$ ze zwiększoną kwintą w akordzie dominantowym, widocznie uznając akord ten za wybitny rys chopinowski.

[2]) Nie zmienia to postaci rzeczy, jeśli czasem trójdźwięk zwiększony pojawia się nie w tem położeniu, które jest przygotowane, o czem niżej.

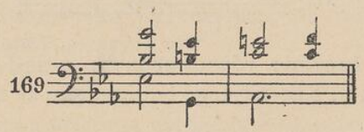
kwinta jest odrazu podwyższona jako przejściowa nuta na mocnej części taktu:

168 

p. Impromptu 2, t. 97; Warjacje op. 2, t. 28 — 29 w polonezie; Koncert f-moll, część ostatnia, t. 212 — 213, i t. p.[1]). To wszystko jednak są wyjątki[2]).

Rozwiązanie trójdźwięku zwiększonego następuje zwykle do trójdźwięku zwyczajnego, a to z reguły przez ruch w jednym głosie, rzadziej w dwóch. Zupełnie wyjątkowe są takie postępy, jak ten, który znajduje się w t. 2 środkowej części Nokturnu 17, gdzie po trójdźwięku zwiększonym wszystkie trzy głosy idą stopniowo wgórę, — albo jak wspomniane dopiero co postępy w Sonacie b-moll. Do wyjątków też należy następstwo gis^- z obniżoną prymą i fis^7 w przejściu do części H-dur (*Con anima*) w Mazurku 21; ale i tu akord drugi połączony jest z pierwszym przynajmniej zapomocą nut obcych, przetrzymanych.

A wreszcie: następstwo dwóch akordów ze zwiększoną kwintą jest u Chopina również zupełnie wyjątkowe. Widzimy je w pieśni „Pierścień“, w t. 12—13 (nie licząc przygrywki), gdzie po es^+ (= D) z przejściowo podwyższoną kwintą następuje as^+ (= T) również z przejściowo podwyższoną kwintą (por. wyżej cytowane Impromptu 2, t. 97, i t. d.):

169 

Skok głosów, jaki tu następuje przy przejściu do trójdźwięku zwiększonego, w takcie pierwszym cytatu, jest też dość rzadki
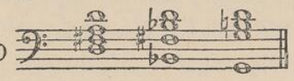
[1]) p. też niżej przykład 198 i komentarz do niego. — W Mazurku 13, t. 26 od końca, znajdujemy na pierwszej części taktu nieprzygotowany trójdźwięk zwiększony; w gruncie rzeczy mamy tu jednak akord dominantowo-septymowy z apodżaturą (opóźnieniem).

[2]) Chopin nie zaczął też trójdźwiękiem zwiększonym żadnego utworu, w przeciwieństwie do Schumanna, w którego „Humoresce“, op. 20, pierwszy akord jest T z podwyższoną kwintą, użyta jako $D^{5<}$ wstawiona przed S. Laurencin (l. c., str. 21) cytuje trójdźwięk zwiększony na początku ostatniego numeru w „Davidsbündlertänze“ op. 6 Schumanna. Tutaj jednak utwór ma krótki wstęp, i to z akordem, który

u Chopina. Widzimy go jeszcze np. w Etjudzie 6, t. 28 (skok w głosach górnych), i w kilku powyżej przytoczonych przykładach (Menuet, t. 14; Nokturn 14, t. 2; Mazurek 50, t. 2).

Naogół używa Chopin trójdźwięków zwiększonych jako akordów ubocznych i w przejściach modulacyjnych, gdzie wśród chromatycznych przesunięć akordy te mniej silnie występują. Stosunkowo rzadko daje im Chopin wybitniej się zaznaczyć, a akcentuje je ze szczególną mocą tylko w utworach lub ustępach o bardzo silnem napięciu emocjonalnem, o namiętnem uniesieniu, wzburzeniu i patosie (Preludjum d-moll, Scherzo b-moll, Sonata b-moll).

Liszt, który wogóle używa o wiele intensywniejszych barw od Chopina i nie szczędzi silnych (czasem i grubych) efektów, posługuje się też trójdźwiękiem zwiększonym z większą swobodą. Chętnie go dobitnie podkreśla i wprowadza go w same tematy utworów. Typowe są w tym względzie trójdźwięki zwiększone w głównym temacie Sonetu petrarkowskiego E-dur i pierwszej części „Faustsymphonie". Dla charakteru tych tematów trójdźwięki zwiększone mają pierwszorzędne znaczenie. Równocześnie na obu tych przykładach poznać można także, jak samodzielnie traktowane są u Liszta trójdźwięki zwiększone pod względem technicznym. W „Fauście" łączy Liszt cały szereg akordów tego rodzaju jeden za drugim. W Sonecie Petrarki zaś (t. 11 — 13) osiągnięcie i opuszczenie trójdźwięku zwiększonego skokiem w basie:

170 

czyni akord ten zupełnie równorzędnym z sąsiedniemi trójdźwiękami normalnemi [1]). Tak użytego trójdźwięku ze zwiększoną kwintą

poniekąd przygotowuje dysonans trójdźwięku zwiększonego, w podobny sposób jak to widzieliśmy powyżej w przykładzie 168. Laurencinowi chodziło zresztą o przykład z wcześniejszej epoki twórczości Schumanna. Akord, który Laurencin cytuje w dalszym ciągu swych wywodów, z „Das Paradies und die Peri" Schumanna, nie jest trójdźwiękiem zwiększonym, za jaki go Laurencin uważa. Przy tej sposobności zauważyć należy, że Laurencin, który szczególną uwagę poświęca trójdźwiękom zwiększonym w dziełach rozpatrywanych kompozytorów (p. l. c., str. 10, 21, 32, 51 — 55), nie wspomniał nawet o roli tych akordów w harmonice Chopina. Jeśli ich tak śmiałe użycie w Sonacie b-moll nie zwróciło jego uwagi, pochodzi to stąd, że Laurencin widocznie nie interesuje się bliżej Sonatami Chopina, uznając je wraz z Koncertami za twory, których lepiej było wcale na świat nie wydawać, albo które jako „grzechy młodości" powinny były jak najprędzej pogrążyć się w zapomnieniu (l. c., str. 28)!!

[1]) Zatem nie można go pojmować jako akord *d—fis—ais*, przejściowy między d^+ i g^+; jest to odległy trójdźwięk b^+ z podwyższoną kwintą. Natomiast

nie znajdzie się u Chopina. Również nie-chopinowskie jest masywne brzmienie trójdźwięków zwiększonych w cytowanym Sonecie.

W odniesieniu do tegoż Sonetu miał Liszt wyrazić się w późniejszych latach: „Damals war der übermässige Dreiklang noch was... Wagner hat diese Akkorde in seinem Venusberg angewendet—also etwa 1845—zum ersten Male aber sind sie hier geschrieben von mir im Jahre 1841" [1]). W jakiem znaczeniu należy wziąć słowa, że dane akordy „po raz pierwszy" zostały użyte w r. 1841, to dość trudno określić. W każdym razie nie można przypuścić, że Liszt chciał powiedzieć, jakoby wogóle po raz pierwszy wprowadzone zostały do muzyki [2]). Może Liszt chciał stwierdzić, że tak samodzielnie nikt ich przedtem jeszcze nie użył.

Jak z cytowanych słów wynika, Liszt podkreśla rzadkość i niezwykłość trójdźwięku zwiększonego w r. 1841 w przeciwstawieniu do późniejszej epoki, kiedy nadużywano tego środka wyrazu i uczyniono go pospolitym i codziennym. Otóż godnem jest uwagi, że utwory Chopina, w których trójdźwięk zwiększony częściej lub wybitniej występuje, grupują się przeważnie właśnie około 1840 r. [3]). Zastanawiającem jest w każdym razie, że w ostatnich latach swej twórczości Chopin zdaje się unikać używania trójdźwięków zwiększonych w większej mierze i dla wywołania silniejszych wrażeń. Wolno może przypuścić, że akordy te, dochodząc do coraz większej wziętości, łatwo prowadziły do przesytu i do zbyt jaskrawych efektów, i że to mogło było skłonić tak wykwintną naturę, jaką był Chopin, do odwrócenia się od tej zbyt nadużywanej „przyprawy".

w t. 7—9 tego Sonetu trójdźwięk zwiększony, zresztą także silnie zaakcentowany, ma charakter opóźnienia przed *cis*—, podobnie jak np. cytowany powyżej trójdźwięk zwiększony w t. 14-ym Menueta Chopina.

[1]) Göllerich, Fr. Liszt, Berlin, Marquardt et C-ie, str. 21.
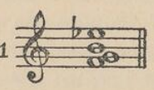
[2]) Przykłady trójdźwięku zwiększonego u Monteverdiego, Rameau, Bacha, Mozarta, Schuberta i in. znaleźć można np. w Koechlina „Les tendances de la musique moderne française", w „Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire", II partie (Delagrave édit., 1925), str. 90. Kurth, który w „Romantische Harmonik" stosunkowo mało uwagi poświęca trójdźwiękowi zwiększonemu, mówi o użyciu jego u Wagnera na str. 194; twierdzenie Kurtha, jakoby przed Wagnerem najliczniej i najzręczniej użyte trójdźwięki zwiększone znajdowały się w dziełach Henryka Schütza, wydaje mi się zbyt śmiałem (ibid., p. 198).

[3]) Czy nie przemawia to za późniejszem powstaniem Preludjum d-moll, t. zn. w epoce tworzenia całego zbioru Preludjów, a nie w r. 1831, jak to powszechnie się przyjęło (p. Księga Pamiątkowa ku czci Prof. A. Chybińskiego, str. 96 — 97)?
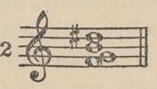
ROZDZIAŁ XII.

Alterowane akordy dominantowo-septymowe.

Dominanta ukazywałaby się u Chopina jeszcze częściej w formie zwiększonego trójdźwięku, gdyby nie ta okoliczność, że trójdźwięk dominantowy ma nader często dodaną septymę. W połączeniu z septymą zaś stanowi trójdźwięk zwiększony, o funkcji dominantowej, albo akord D^7 z małą sekstą zamiast kwinty:

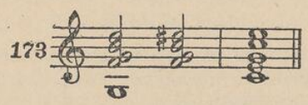
171 

albo akord D^7 z podwyższoną kwintą:

172 

Pierwsza z tych dwóch formacyj jest albo akordem apodżjaturowym, którego seksta rozwiązuje się następnie do kwinty, albo akordem „chopinowskim", który obszernie omówiliśmy w rozdziale IX-ym. Drugiej zaś wspomnianej powyżej formie D^7 poświęcić musimy parę uwag.

Akord D^7 z podwyższoną kwintą jest już pospolity w muzyce przed Chopinem. Z reguły akord ten występuje jako przejściowy między normalną formą D^7, a jej rozwiązaniem:

173 

Chopin nie poszedł o wiele dalej w jego używaniu. Zwiększona kwinta w akordzie dominantowo-septymowym jest u niego z reguły tonem przejściowym między czystą kwintą, a tercją toniki. Oto kilka przykładów: Polonez Ges-dur z r. 1829, t. 16, i trio przy zamianie 6 bemoli na 4 krzyżyki; w t. 3-im wstępu tego Poloneza Chopin akcentuje ten akord nawet z widoczną lubością; Nokturn 9, t. 12; Nokturn 13, t. 28 (ciekawy układ akordu, zapewne niespotykany przed Chopinem) i 34 (trójdźwięk zwiększony pozornie tylko, gdyż septyma *c* w rzeczywistości trwa dalej z poprzedniego akordu); i t. p.

W rzadkich wypadkach, kiedy kwinta zwiększona w akordzie $D^7_{5<}$ nie następuje po kwincie czystej, jest ona osiągnięta *a*) stopniowo od seksty, albo *b*) skokiem od jednego z tonów akordu dominantowego, albo *c*) chromatycznie od tonu, odpowiadającego czystej kwincie danego akordu, ale będącego składnikiem innego akordu poprzedniego.

Przykłady *ad a*): Nokturn 16, t. 13—15; Trio g-moll, część I-a, t. 33 i 34; Scherzo 2, t. 94;

ad b): Nokturn 14, przy przejściu do części środkowej [1]) (skok od oktawy); Mazurek 35, t. 80 (skok od prymy); Fantazja f-moll, t. 100 (skok od nony);

ad c): Nokturn 10, t. 6; Fantazja f-moll, t. 101 — 109.

Zwiększona kwinta w akordzie dominantowo-septymowym ma przedewszystkiem melodyczne, linearne znaczenie. Dlatego też z reguły znajduje się w głosie górnym [2]).

To samo powiedzieć można o *obniżonej* kwincie w akordzie V i V^7. Takie alteracje, nadające melodji specyficznie frygijskiego zabarwienia, znajdują się w Nokturnie 7, t. 13 i 17, i w Mazurku 35, t. 17 od końca. Omówiliśmy je w rozdziale VI-ym (str. 58 — 59).

Akord dominantowo-septymowy z obniżeniem kwinty o prawdziwie harmonicznem znaczeniu ma tylko formę akordu dominantowego; w rzeczywistości jest to funkcja subdominantowa. Tego rodzaju akordy należą bowiem do grupy tych formacyj alterowanych, które tylko w szczególnych okolicznościach pojmować musimy jako akordy dominantowe. Dzieje się to przedewszystkiem wtedy, gdy akord $V^7_{5>}$ rozwiązuje się do trójdźwięku mollowego [3]). Jeśli

---

[1]) Chopin pisze zamiast zwiększonej kwinty *disis* enharmoniczne *e* z powodu następnej enharmonicznej zamiany Cis-dur na Des-dur.

[2]) W głosie środkowym widzimy ją w Nokturnie 13, l. c., w basie — w części 1-ej Sonaty b-moll, t. 8 od końca. W obu tych wypadkach ma ona melodyczne znaczenie.

[3]) B. Ziehn (Harmonie- und Modulationslehre, str. 140) słusznie podnosi, że rozwiązania akordu $D^7_{5>}$ do trójdźwięku mollowego są nader rzadkie; myli się jednak, twierdząc, że w takich połączeniach trójdźwięk mollowy zastępuje zawsze trójdźwięk durowy tego samego stopnia. W t. 57 pierwszej części Koncertu e-moll Chopina akordy $dis^7_{5>} + gis-$ następują jako $(D^7_{5>}) +$ III w sekwencji (zupełnie swobodnej) do $D^7 +$ I w E-dur. Można je uważać także za VII^7 (durowy) z przejściowo podwyższoną tercją + zwodniczy III w E-dur, podobnie jak w Liszta „Les Jeux d'eaux", t. 37 — 40, gdzie *ais*— następuje po „durowym" akordzie VII^7 w Fis-dur z podwyższoną tercją, jako rozwiązanie zwodnicze (o ile nie zechcemy go uznać tylko za akord uboczny, opóźniający, przed właściwem rozwiązaniem fis^+ w t. 41).

jednak akord w tej postaci rozwiązuje się do trójdźwięku durowego, natenczas dane następstwo pojmujemy z reguły nie jako $D+T$, lecz jako $S+D$ [1]). A więc np. jeśli w C-dur pojawiają się akordy $g^{7}_{5>}+c^{+}$, to odczuwamy je jako zwrot modulacyjny do f-moll ($S^{6}_{1<}+D$) lub F-dur ($S^{6}_{3>}_{1<}+D$), i t. p.

U Chopina często natrafiamy na akordy w formie V $^{7}_{5>}$, zwykle w przewrocie jako akordy ze zwiększoną sekstą. Te akordy mają u niego stale znaczenie subdominantowe, jak to niejednokrotnie zobaczymy w ciągu dalszych analiz. Jeżeli istnieje czasem niepewność i niejasność co do funkcji tych akordów, to dzieje się to w ustępach modulujących [2]), w sekwencjach [3]), albo w przejściach do ustępów, w których akord o zasadniczo dominantowem znaczeniu nabiera chwilowo charakteru toniki. W tym ostatnim rodzaju pouczającego przykładu dostarcza Walc 3. Przed ostatniem powtórzeniem jego głównego tematu znajduje się 12-taktowy ustęp w E-dur. Pierwsze e^{+} (t. 28 od końca utworu) w tym ustępie następuje jako rozwiązanie akordu *f—a—h—dis*, który sprawia, że e^{+} ma wybitny charakter dominanty. Wskutek tego cały wspomniany ustęp, w którym e^{+} jest tonikalizowane do chwili, w której, powracając do swej właściwej funkcji, prowadzi do a-moll,—przedstawia się jako interpolacja, jako wkładka bez znaczenia dla harmonicznego toku całości [4]).

* * *

W t. 43 numeru 6-go w „Das Paradies und die Peri“ Schumanna akord f^{7} przed b^{-} (które jest toniką w tym ustępie) ma kwintę (*ces*) obniżoną przejściowo między *c* i *b*.

[1]) Cf. Louis-Thuille, l. c., str. 238—239. Alterowane akordy, o których mowa, można oczywiście uważać także za alterowane akordy dominanty zamiennej (*DD*). W takim razie będą to wprawdzie funkcje dominantowe, ale „drugiego stopnia“.

[2]) W takich ustępach szybko po sobie następujące tonacje nie potrzebują silniejszego ugruntowania. W t. 109—110 Nokturnu 3 akordy $a^{+}+dis^{7}_{5>}+gis^{+}$ zdają się prowadzić do cis-moll. Wszelako gis^{+} staje się toniką w t. 110 — 111. Jest to jednak tylko chwilowy przystanek, gdyż w t. 112 Gis-dur przechodzi w gis-moll i modulacje postępują dalej. Por. t. 1—8 środkowej części Barkaroli, gdzie Gis-dur, osiągnięte z A-dur za pośrednictwem akordu $dis^{7}_{5>}$ (t. 3), jest tylko ogniwem w łańcuchu modulacyjnym, który następnie przez gis-moll przechodzi do Fis-dur. Zauważmy, że w obu ostatnio cytowanych wypadkach mamy połączenie $a^{+}+dis^{7}_{5>}$, tak jak w powyżej omówionym t. 57 Koncertu e-moll.
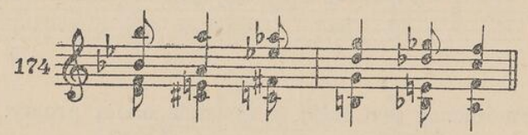
[3]) p. rozdział o sekwencjach, passim. Akordy, o których mowa, można uważać za alterowane „niewłaściwe“ dominanty.

[4]) Laurencin (l. c., str. 19) podnosi jako wybitny rys harmoniki Chopina częste użycie akordu D^{7} z *małą* tercją, rozwiązującego się do *T*. Laurencin ma
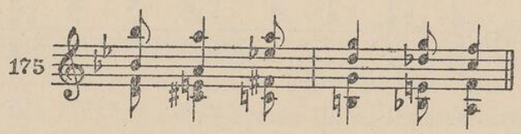
Akord zmniejszonej septymy pojawia się u Chopina z alteracjami przeważnie w podobnych okolicznościach, jak akord dominantowo-septymowy.

1) Melodyczne znaczenie ma obniżenie tercji w akordzie VII^{7} w Nokturnie 7, t. 5 i 9 (por. wyżej str. 139).

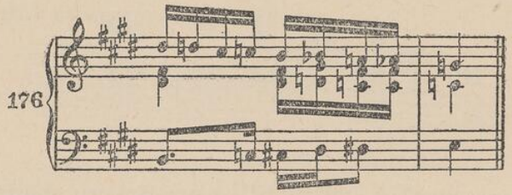
2) Przez linearną chromatykę powstaje obniżenie tercji lub kwinty akordu VII^{7} w dość licznych wypadkach. Ostatnia warjacja w op. 12 ma w t. 23—24 alterowane akordy zmniejszonej septymy wskutek chromatycznego prowadzenia górnego głosu:



zamiast:



Chromatyczna skala w t. 48 Nokturnu 18 oparta jest na następujących akordach:
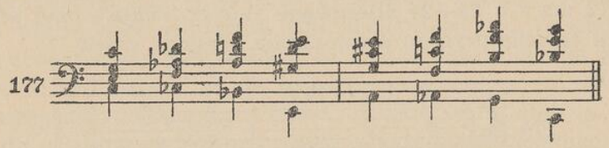


Akord g^{-} jest formacją przygodną, powstającą przez użycie tonów przejściowych i zamiennych między akordami V (h^{+}) i VII^{7} w e-moll. To VII^{7} umieszcza Chopin w pełnem brzmieniu dopiero na ostatniej szesnastce taktu [1]), faktycznie jednak występuje ono na przedostatniej, zaraz po g^{-}. Chromatyka sprawia, że końcowy akord

niewątpliwie na myśli wstawione „niewłaściwe“ dominanty lub akordy dominantowe, które przez obniżenie tercji stają się funkcjami subdominantowemi, sprowadzając modulację do tonacji subdominanty. Inaczej nie możnaby uznać za słuszne jego twierdzenia, niepopartego zresztą żadnym przykładem.
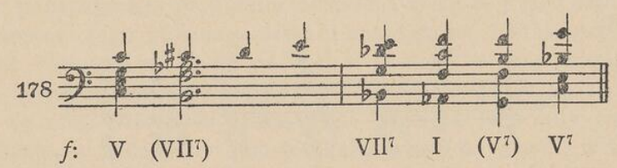
[1]) Pisownia przez *his* zamiast *c* jest fałszywa.

VII^7 pojawia się z alterowaną kwintą. Akord c^+ w t. 49 jest przejściowym między dwoma przewrotami akordu VII^7 w e-moll, którego rozwiązanie do toniki następuje dopiero w t. 50 (por. analogiczne t. 40—41: cały takt 40 objęty jest funkcją dominantową, t. 41 przynosi jej rozwiązanie).

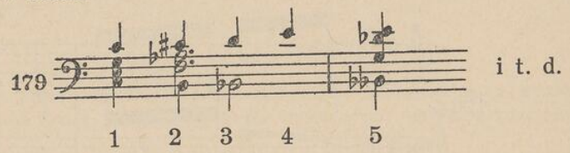
Nokturn 15 ma w ostatnich taktach przed repryzą (t. 71—72) następujące akordy:



Postęp harmoniczny jest tutaj w zasadzie nader prosty:



Ale Chopin urozmaica ten szereg akordów przez wprowadzenie chromatyki w basie:
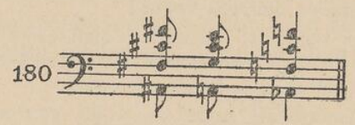


i t. d.
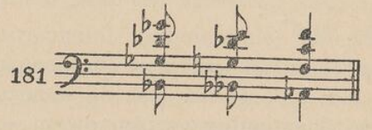
Wskutek tego akord 3 stał się VII^7 z przejściowo obniżoną prymą, akord 5 — VII^7 z obniżoną kwintą. Akord 4, który w gruncie rzeczy jest tylko akordem pobocznym, a mianowicie akordem 3 z wyprzedzającem *e*, przybrał formę e^7 z (ideowo) obniżoną kwintą. Akord 5 jest identyczny w swem brzmieniu z a^7, i takie też wrażenie sprawia w połączeniu z akordem poprzednim; oba te akordy tem silniej wyodrębniają się jako kadencja $e^7 + a^7$, że Chopin umieścił w basie charakterystyczny dla kadencji skok kwartowy. W tych okolicznościach otrzymaliśmy pozorne zboczenie: VII^7 w c-moll (*h—d—f—as*), enharmonicznie zmienione na VII^7 w a-moll (*h—d—f—gis*) i alterowane, wiedzie poprzez e^7 do a^+, które, z dodaną septymą, znowu przez enharmoniczną zamianę (*a—cis—e—g = bb—*

des—e—g) prowadzi z powrotem do f-moll, jako VII $^7_{5>}$ tej tonacji [1]).

Również przez chromatykę w basie powstaje, podobnie jak w poprzednim wypadku, połączenie $a^7 + f^-$ (VII$^7_{5>}$ + I) w Balladzie 4, t. 201:
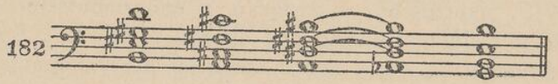


Właściwa pisownia jest tu taka:



Pierwszy akord—to IV^n. Obniżenie *b* na *bb* następuje przejściowo, kontynuując wciąż opadający ku dołowi postęp basu.

Fantazja f-moll ma w epizodzie H-dur (Lento sostenuto), t. 13, akord VII^7 w dis-moll z obniżoną kwintą w basie, który w t. 11—13 schodzi chromatycznie.

W Allegro de Concert, t. 193—196 (licząc 6 taktów na kadencę w t. 87 nast.) zawierają takie akordy:



fis: VII^7 I *e*: VII^7 ——— I

Po VII^7 + I w fis-moll następuje w sekwencji to samo połączenie w e-moll. Ale tym razem, między VII^7 a I wciska się akord przejściowy w formie *gis*^{7}, w rzeczywistości VII^7 w e-moll z obniżoną kwintą.

---

[1]) Te dwa takty są arcydziełem cyzelerskiej sztuki harmonicznej i dowodzą najwyższego mistrzostwa. Leichtentritt nie poświęcił im uwagi w swoich Analizach. Zauważmy, że motyw, jaki głos górny dwukrotnie w tych taktach zawiera, jest identyczny z tristanowskim motywem Losu. Kurth (Rom. Harm., str. 516) podkreśla go w Preludjum 25 Chopina; tutaj występuje on jeszcze dobitniej, podobnie zresztą jak i w Etjudach 12 i 24, i w Balladzie 3, t. 77 nast.

W Fantazji op. 13, w części Lento, quasi Adagio, zwrot $S + \text{VII}^7 + T$ w fis-moll taktu 9 powtarza się trzy takty dalej z obniżeniem kwinty, tworzącem chromatyczny postęp w basie. Dziewiętnaście taktów dalej spotykamy znowu połączenie $\text{VII}^7_{5>} + \text{I}$ w fis-moll.

Chromatyka, przenikająca wszystkie głosy odnośnego ustępu powoduje też pojawienie się akordów $\text{VII}^7_{3>}$ i $\text{V}^7_{5>}$ w t. 28 od końca w Mazurku 37. (Trzy takty przedtem, *as*^{7} ma przejściowo obniżoną kwintę.)

W t. 37 od końca 1-ej części Koncertu e-moll, akord VII^7, rozwiązujący się do g^-, ma przejściowo obniżoną kwintę; następujące w sekwencji akordy zmniejszonej septymy (t. 35 i 33 od k.) są podobnie alterowane.

W Sonacie wiolonczelowej, część 1-a, t. 39, głos wiolonczelowy zawiera przejściowo obniżoną kwintę w VII^7 przed g^- (z przetrzymanem zrazu *es*). Podobne połączenie znajdujemy i w t. 29 od końca Finale tejże Sonaty; w t. 16 od k. tamże sprowadza chromatyka głosu środkowego, tym razem, obniżenie tercji w akordzie VII^7, rozwiązującym się do g^+.
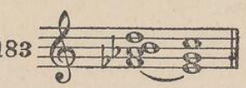
3) Akord zmniejszonej septymy z obniżoną kwintą jest trudno zrozumiały jako taki. Ponieważ jest on enharmonicznie równoznaczny z akordem dominantowo-septymowym — oczywiście innej tonacji — skłonni jesteśmy pojmować go właśnie w znaczeniu takiego mniej skomplikowanego, nierównie łatwiej uchwytnego akordu [1]). Jako alterowany VII^7 pojmujemy go wtedy, gdy, jak w większości dotąd uwzględnionych wypadków, alteracja narzuca się, jużto wskutek chromatycznych postępów, jużto wskutek zgóry ustalonego znaczenia akordu, np. w sekwencji. O wiele trudniej uchwycić właściwy charakter tego akordu, gdy pojawia się on zrazu w innej roli i dopiero przeinterpretowany być musi na alterowany VII^7, najczęściej w związku z enharmoniczną zamianą. Odnosi się to zwłaszcza do zamiany akordu V^7 na $\text{VII}^7_{5>}$. Spotykamy ją np. w Etjudzie 23, gdzie akord taktu 49, który pojmujemy jako *e*^{7}, rozwiązuje się w t. 50 do c^- [2]). Tutaj tak trudno jest nam ująć oba te akordy w stosunek tonalny do siebie, że raczej odczuwamy tylko chromatyczne przesunięcia, aniżeli następstwo $\text{VII}^7_{5>} + \text{I}$ w c-moll. (To samo połączenie powtarza się w sekwencji w taktach następnych.) Jeszcze mniej skłonni jesteśmy pojąć podobnie analogiczne akordy w Nokturnie 12 (p. str. 129—130), dlatego, że tam proces chromatycznych przesunięć odbywa się stopniowo.

---

[1]) Co szczególnie utrudnia zrozumienie akordu $\text{VII}^7_{5>}$, to jego zmniejszona „nieczysta“ kwinta.

[2]) Niezupełnie słusznie można mówić tutaj o zwodniczej kadencji, jak to czyni Leichtentritt (II 197): kadencja jest normalna, $D + T$, tylko D pojawia się w rzadko spotykanej formie.

Łatwiej jest nam dokonać przeinterpretowania alterowanej funkcji subdominantowej na $\text{VII}^7_{5>}$, jak np. w Preludjum 19, t. 13—14, gdzie akord *a—ces—es—fis* (mollowa $S^{6<}_{1<}$ w Es-dur), zamiast rozwiązać się do *es*$^+$ ($^6_4$), rozwiązuje się do g^-. Tutaj nie potrzeba nawet enharmonicznej zamiany. W Balladzie 2, t. 18 od końca, akord *cis—es—g—b* $= S^7_{1<}$ w g-moll rozwiązuje się do h^-.

4) Akord zmniejszonej septymy z obniżoną kwintą rozwiązuje się stale do trójdźwięku mollowego. Istotnie bowiem połączenie tego rodzaju:

183 

byłoby zupełnie niezrozumiałe, przynajmniej jako kadencja [1]).

Naodwrót, akord zmniejszonej septymy z obniżoną *tercją* — podobnie jak V^7 z obniżoną kwintą — rozwiązuje się z reguły do trójdźwięku durowego. Pochodzi to stąd, że akord $\text{VII}^7_{3>}$ występuje najczęściej jako alterowana *DD*, względnie alterowana *S*^{7}, i łączy się następnie z dominantą, która jest normalnie trójdźwiękiem durowym.

Szczególnie wybitnych przykładów dostarczają nam tutaj t. 24 nast. od końca ekspozycji 1-ej części Sonaty b-moll, gdzie *DD* w Des-dur występuje naprzód w formie V^7, a potem jako $\text{VII}^7_{3>}$ — i t. 5—7 w Preludjum 22. Dość często znajdujemy akord zmniejszonej septymy alterowany jako akord zamienny. Takim jest np. akord *d—fes—as—ces* w t. 43—44 Etjudy 10 [2]). W Etjudzie 16 mamy w t. 35—37 kilkakrotnie mieniający się z c^+ akord VII^7 w C-dur naprzemian alterowany z *des* i niealterowany. Ustęp w b-moll środkowej partji Walca 2 ma kilka razy akord zmniejszonej septymy z obniżoną tercją, rozwiązujący się do dominanty f^+. Oba kuplety w Finale Sonaty h-moll obfitują w zamienne alterowane akordy VII^7.

Tam, gdzie akord $\text{VII}^7_{3>} = D$ rozwiązuje się do durowej toniki, powstaje chwiejność tonalna i niepewność, czy nie jest to $S(DD)+D$. Ale, jak to już zaznaczyliśmy, połączenie septymowego akordu VII-go stopnia z obniżoną tercją i durowej toniki jest bardzo

---

[1]) W Mazurku 20 wprowadza Chopin repryzę połączeniem $f^7 + des^+$. Nikt nie będzie akordów tych pojmować jako VII^7 z obniżoną kwintą (i przejściowo obniżoną tercją w basie) + I. Zupełnie niezwykłe to połączenie tłumaczy się jako chromatyczne przesunięcie.

[2]) Leichtentritt (II 139, takt 1 schematu; przy tonie *f* brak bemola) oznacza ten akord jako = IV w Es-dur. Jest to jednak VII^7 z obniżoną tercją w Es-dur; ponieważ zaś *es*$^+$ jest tu dominantą, więc można określić go także jako $S^7_{1<}$ w as-moll.

rzadkie, przynajmniej u Chopina. Wypadki, w których zachodzi wątpliwość, czy dane następstwo akordów należy uważać za $(VII^{7}_{3>})$ V, czy za $VII^{7}_{3>}$ I, zdarzają się w ustępach o nieustalonej tonacji, albo tam, gdzie następuje chwilowa tonikalizacja dominanty. Zdecydowane następstwo $VII^{7}_{3>}+I$ spotykamy przy końcu Nokturnu 1, w którego ostatnich sześciu taktach kilkakrotnie powtarza się akord VII-go stopnia w b-moll z septymą i obniżoną tercją, a rozwiązujący się do toniki *b*—, która za ostatnim razem przybiera wielką tercję [1]). Następstwo $VII^{7}_{3>}+I$ znajduje się też w t. 7, 8 i 12 od końca Barkaroli.

Wybitnego przykładu niepewności tonalnej, jaka powstaje przez użycie akordu VII^{7} z obniżoną tercją przed toniką, dostarcza nam repryza w Mazurku 26. Wprowadzenie tematu głównego po akordzie *his — d — fis — a* sprawia, że wahamy się co do tonacji osiągniętej (p. wyżej str. 73). Pewną analogję przedstawia Nokturn 18, w którym repryza (t. 58 nast.) wprowadza temat główny po akordzie *dis — f — a — c*. Ale tutaj rozwiązanie tego akordu do e^{+} w formie kwartsekstowej czyni sytuację o wiele jaśniejszą, kadencjonujący akord $\frac{6}{4}$ wyraża bowiem tonację bardzo dobitnie [2]). Sposób przygotowania repryzy w obu wspomnianych utworach należy do najbardziej interesujących pod względem harmonicznym u Chopina [3]).

* * *

[1]) To durowe zakończenie, jakkolwiek nie zostawia wątpliwości co do tonacji, w jakiej się utwór kończy, obudzać może mimo wszystko wrażenie, jakoby tu następowała półkadencja w es-moll, podobnie jak zakończenie Etjudy 16 wywołuje „Nebenempfindung", że następuje w niem zwrot do d-moll, cf. Schenker, Harmonielehre, str. 366, i Louis-Thuille, l. c., str. 241. W Etjudzie 16 mamy zresztą w zakończeniu akord neapolitański + tonika; mimo to można mówić o analogji z Nokturnem 1, gdyż akord neapolitański jest fragmentem akordu VII^{7} z obniżoną tercją (p. wyżej str. 86).

[2]) W tym samym Nokturnie spotykamy jeszcze dwa razy akord zmniejszonej septymy z obniżoną tercją, ale rozwiązujący się do dominanty jako *DD* $(S^{7}_{1<})$, a to w t. 23 i 48.

[3]) Na zakończenie naszego przeglądu wspomnijmy jeszcze o akordzie *g — bb — des — fes* w t. 14 pieśni „Precz z moich oczu". Ma on wprawdzie formę akordu zmniejszonej septymy z obniżoną tercją w As-dur. W rzeczywistości jednak jest to akord es^{7} z apodżjaturami *fes* przed *es* i *a* przed *b*, jeden z najciekawszych szczegółów harmonicznych w Pieśniach. Analogiczne połączenie spotykamy w Etjudzie 24, t. 61 — 62, gdzie akord des^{7} przez enharmoniczną zamianę *des* na *cis* i *ces* na *h* staje się apodżjaturowym akordem, przechodzącym w g^{7}.

Alterowane akordy V^{7} i VII^{7} są zatem, jak widzieliśmy powyżej, zjawiskiem zwykłem u Chopina. Stoi to z jednej strony w związku z tendencją do zwiększenia napięcia energetycznego w akordach: alterowane składniki akordu dążą ku tonom, stanowiącym ich rozwiązanie, z o wiele większą siłą. Z drugiej zaś strony alteracje są wynikiem chromatyki, która stanowi tak wybitny element harmoniki chopinowskiej. To też omawiane akordy pojawiają się w muzyce Chopina zapewne częściej, jak u jego poprzedników. Wszelako, jak u nich, tak i u Chopina, akordy V^{7} i VII^{7} występują z reguły jako dominanty zamienne (*DD*) tylko [1]).

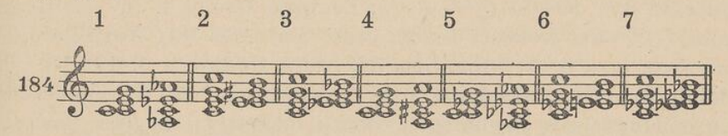
Osobno podnieść należy akordy zmniejszonej septymy z obniżoną *kwintą* u Chopina. Wprawdzie alteracje są w nich zwykle wynikiem chromatyki linearnej, jednak niezwykłe te akordy zasługują mimo to na szczególną uwagę, jako dość rzadko spotykane zjawiska na tem polu [2]).

ROZDZIAŁ XIII.

Trójdźwięki alterowane i przeskoki tonalne.

Przedmiotem tego rozdziału są pewne charakterystyczne połączenia i zestawienia trójdźwięków, które powstają wskutek alteracji jednego z nich [3]) i przy przeskokach do odległych tonacyj. Chodzi o rozpatrzenie, jak często je Chopin wprowadza, w jakich warunkach i dla jakich motywów.

Najważniejsze typy, wchodzące tu w zakres rozważań, są następujące:



[1]) Przykłady takich *DD* u Bacha podaje Zulauf, l. c., str. 110—111. Dr. Reiss, l. c., str. 209, podaje przykład z Schuberta, w którym alterowane e^{7} rozwiązuje się do mollowej toniki.

[2]) Specjalnym rodzajem alterowanych akordów VII^{7} zajmiemy się w rozdziale XVII, 5.

[3]) Do alteracyj zaliczam też podwyższenie tercji dominantowej w tonacjach mollowych.

Typy 2, 4 i 6 są odwróceniem typów 1, 3 i 5 (w transpozycji). We wszystkich wypadkach akordy pozostają w pokrewieństwie tercjowem.

I. a) W najprostszy sposób powstają następstwa trójdźwięków powyższych typów przy zetknięciu się dwóch różnych części tego samego utworu. Zestawienia takie występują tem silniej, im mniej samodzielne i zamknięte w sobie są poszczególne odnośne części. Przykłady dla typu 1: Adagio po Scherzo w Trio g-moll; trio w Scherzo 2 i w Polonezie 6; część środkowa w Etjudzie 24 (t. 22—23) i w Preludjum 21 (t. 16—17); w Mazurku 23, część B-dur po D-dur. Dla typu 2: Mazurek 43, przygotowanie repryzy (d^+ po b^+); Polonez 8, część 2-a w trio; Walc 1, przygotowanie repryzy po części w Ges-dur; Walc 14, gis^+ po części w E-dur; Ecossaise 2 (G-dur), część 2-a; Ecossaise 3 (Des-dur), t. 8—9; pieśń „Życzenie", t. 16—17. W przykładach dla typu 1 akord drugi jest toniką, w przykładach dla typu 2 jest on dominantą, główną lub poboczną. Zestawienia innych typów są wyjątkowe w omawianej obecnie kategorji. Możnaby tu wymienić przejście do części F-dur-d-moll w Nokturnie 6 (t. 88—89; po cis^+ z charakterem dominanty $a^- = f^1$, p. wyżej str. 116); w Polonezie 5 przy zmianie 3 krzyżyków na 5 bemoli: $fis^- — b^-$; skok od dominanty w cis-moll do toniki w H-dur mamy w przejściu do części drugiej w Mazurku 32.

I. b) Zestawienia typu 1 powstają jeszcze częściej w ten sposób, że nie odrębna część, ale tylko dłuższy odcinek, albo poprzednik w zdaniu, a nawet krótka fraza, kończy się w tonacji mollowej na dominancie[1]), poczem następuje przeskok do III-go stopnia, względnie do równoległego dur. Np. Walc 12, t. 8—9; Scherzo 3, t. 50—51 ($gis^+ — e^+$); Fantazja f-moll, t. 76—77; Barkarola, t. 23—24; Koncert f-moll, część 3-a, t. 80—81; Warjacje op. 2, warjacja 5, t. 4—5; Preludjum 15, część środkowa, t. 12—13. Podobny przeskok następuje przy zawieszeniu toku harmonicznego na dominancie w równoległej tonacji mollowej i nagłym powrocie do durowej toniki tonacji głównej, np.: Scherzo 2, trio, t. 17—21; Etjuda 5, t. 8—9; Mazurek 31, t. 39—40; Ballada 3, t. 115—116.
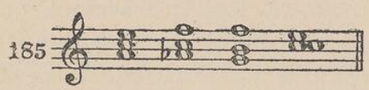
Naodwrót jako powrót z równoległej tonacji durowej do D w mollowej tonacji głównej przedstawia się następstwo $des^+ — f^+$

[1]) Takie zawieszenia na półkadencji są częste u Chopina, jak to jeszcze później zobaczymy.

(typ 2) w t. 17—18 Scherza 2; podobne następstwo III — V (w c-moll) mamy w Etjudzie 12, t. 69—70.
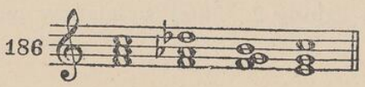
II. a) Czasem następstwa w dalszem pokrewieństwie tercjowem pozostających ze sobą trójdźwięków występują w związku z chromatyką. Tak np. w t. 219 Ballady 4 f^+ zjawia się zamiast f^- wskutek chromatycznego prowadzenia głosu środkowego, zaczem powstaje następstwo $f^+ — des^+$ (typ 1). Chromatycznie wznosząca się melodja w t. 32 i nast. od końca Walca 9 ma w harmonizacji następstwo $es^+ — c^+$; przeskok ten (typ 4) występuje zresztą w związku z progresją o wzorze $D + T$, która mogłaby być konsekwentnie utrzymana w całym tym 8-otaktowym ustępie: $as^+ — des^+ | b^+ — es^+ | c^+ — f^+ | es^+ — as^+$. Aby uniknąć monotonji, Chopin pierwsze 4 takty harmonizuje inaczej, a to zapomocą typowego chromatycznego postępu (p. niżej rozdział XVII, 3), rozpoczynając od c^+, które po poprzedniem as^+ tworzy przeskok typu 2. Przez przejściowe chromatyczne podwyższenie w naturalnem e^- (= III) powstaje połączenie $c^+ — e^+$ w t. 31 Nokturnu 13. Ta alteracja ożywia barwę i wzmacnia napięcie dynamiczne akordu.

Jeżeli w połączeniu stopnia VI-go durowej tonacji z subdominantą obniżymy przejściowo jej tercję, np.:

185 

natenczas otrzymamy połączenie typu 5 z chromatyką w najniższym głosie; por. np. Krakowiak op. 14, t. 32 od końca; Fantazja op. 13, t. 14 w kodzie; Preludjum 12, t. 10—11; przeskok od części 1-ej do 2-ej w Scherzo 1, i t. p. Jak z tych przykładów wynika, chromatyka ta występuje zwykle przy modulacjach (pierwszy akord danego szeregu z toniki staje się VI-ym stopniem w równoległej tonacji durowej), ale jest przygodna i o modulacji nie stanowi.

Pod pewnym względem pokrewne są z powyższemi połączenia subdominanty z akordem neapolitańskim, który jest odmianą subdominanty:

186 

To połączenie typu 1 spotykamy np. w t. 16—17 i 29 introdukcji do Warjacyj op. 2, w obu wypadkach zresztą w połączeniu z modulacją.

II. b) Również jako funkcje subdominantowe, a mianowicie jako fragment alterowanej $S^{6(7)}$ (względnie *DD*) przedstawiają się alterowane akordy, tworzące z toniką połączenia typu 1, np. na początku Adagia w Trio g-moll: *ces*$^+$ po *es*$^+$, jako zrazu niekompletne VII $^{7}_{3>}$ (= *DD*) po *T*. Podobnie w Polonezie 8, część 2-a tria, t. 21—22, w Nokturnie 19, t. 5—6; z warjantem w Etjudzie 7, t. 49 i 51. W Rondo op. 73, t. 64 od końca, po *c*$^+$ następuje *as*$^+$, które w dalszym ciągu skompletowane jako $S^{6<}_{3>}_{1<}$ rozwiązuje się do *c*$^+$ ($^{6}_{4}$)[1]. Następstwo *f*$^+$ — *a*$^+$ (typ 2) w t. 50—51 Preludjum op. 45, i analogicznie *a*$^+$ — *cis*$^+$ w t. 12—13 środkowej części Mazurka 51 można również pojmować jako niekompletne $S^{6<}_{3>}_{1<} + T$ (por. Fantazję f-moll, t. 27). Te ostatnie przykłady należą równocześnie do następnego paragrafu.

III. a) Zestawienie odległych w pokrewieństwie swojem trójdźwięków jest często wynikiem ruchu modulacyjnego, względnie służy celom modulacyjnym. W tym charakterze spotykamy np. typ 1 w ostatnim takcie przed częścią G-dur w Mazurku 33; w t. 11—12 po kadency w Allegro de Concert; w Polonezie Ges-dur, trio, t. 5—6 przed zmianą 6 bemoli na 4 krzyżyki; w Polonezie 1, trio, t. 10; w Impromptu 3, t. 18—19. Typ 2: Scherzo 4, t. 152—153. Typ 5: Largo Sonaty h-moll, przy zmianie 4 bemoli na 4 krzyżyki (*f*$^-$ — *cis*$^-$). Typ 7: część 1-a Sonaty b-moll, t. 34—35 przeróbki. Zwłaszcza połączenia typu 3 znajdujemy w ustępach modulujących: Etjuda 2, t. 27 i 28; Etjuda 9, t. 20—21 (*ces*$^+$ zamiast *as*$^-$ wzgl. *ces*^{6}, jako *S* w Ges-dur, po *as*$^+$); Nokturn 11, t. 49—50 (*d*$^+$ — *f*$^+$, tutaj i chromatyka wchodzi w grę, p. wyżej str. 65 nast.).

Po zboczeniu w odległe regjony sprowadza nieraz powrót do tonacji zasadniczej przeskok taki, jak w 2-ej części tria Polonеza 9, t. 13—15, albo w Etjudzie 19, t. 28—29 (nie licząc wstępu).
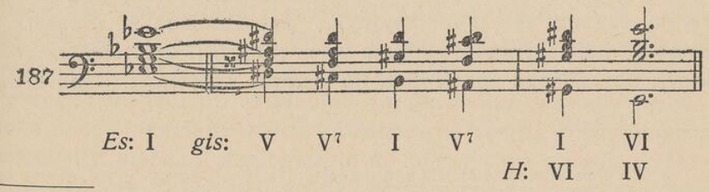
III. b) Również często powstają zestawienia odległych trójdźwięków w modulujących sekwencjach i ustępach o symetrji modulacyjnej, mianowicie na granicy powtórzenia wzoru. Mieliśmy już zresztą powyżej przykłady tego rodzaju, np. w omówionym ustępie Walca 9 i Etjudy 2. Tutaj wymieńmy jeszcze introdukcję

[1]) Akord *es*$^+$ przed *g*$^+$ w t. 32 od końca Mazurka 30 jest fragmentem akordu *g—ais—cis—es*, t. zn. że jest niekompletną alterowaną $S^{6<}_{3>}_{1<}$; jest to wszakże tylko akord apodżjaturowy, p. mój artykuł o Pierwszym akordzie Sonaty b-moll l. c., str. 316.

do Warjacyj op. 2, t. 51—53; Romancę w Koncercie e-moll, t. 4—8 przed zamianą 4 krzyżyków na 4 bemole. W Balladzie 4 przez powtórzenie ustępu t. 38—41 w paralelizmie o cały ton niżej powstaje przeskok od *des*$^+$ do *fes*$^+$. Coś podobnego skonstatować można w t. 72—73 3-ej części Koncertu f-moll (przeskok niezwykłego typu: *c*$^+$ — *es*$^-$). Wreszcie zanotujmy t. 45—48 w Etjudzie 23 z przeskokiem *as*$^+$ — *e*$^+$ (*fes*$^+$).

IV. Czasem powstają zetknięcia się dalszych sobie trójdźwięków przy użyciu dominant pobocznych. Tu należy np. wspomniana powyżej Ecossaise 3, t. 8 — 9, albo pieśń „Precz z moich oczu“, t. 8 od końca. Chopin lubi wprowadzać takie wstawione *D* pod koniec utworów, co pozostaje nieraz w związku z omówionemi już „alteracjami końcowemi“, np. w Etjudzie 8, takt przedostatni, Impromptu 1, t. 9 od końca (por. koniec Ballady 3). W zakończeniu Poloneza 6 między *c*$^+$ a *es*^{7} niema *f*$^-$, *c*$^+$ nie jest tu dominantą poboczną; można uważać je za = *deses*$^-$, t. j. za alterowaną mollową *S* (por. koniec Poloneza-Fantazji i Fantazji f-moll). Pokrewne jest zakończenie Scherza 2, gdzie po *des*$^+$ następuje *f*$^+$ (p. wyżej str. 129), które, powtórnie uderzone po swojej dominancie *c*^{7}, jako *S* zamiast *ges*$^-$ prowadzi z powrotem do Des-dur (por. też ostatnie 8 taktów w Allegro de Concert i omówiony wyżej na str. 123 ustęp Poloneza op. 22)[1]).

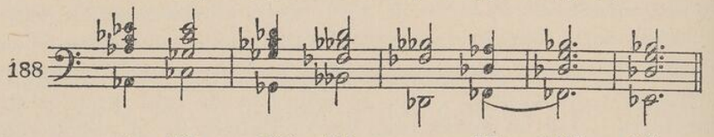
V. Także we wstępach wprowadza Chopin chętnie odległe trójdźwięki. Wypływa to z rozmyślnego utrzymywania chwiejności tonalnej zapomocą niezwykłych i niespodzianych zwrotów. Dają się one zauważyć nawet w zupełnie krótkich wstępach, jak to widzieliśmy w Adagio Tria g-moll, które w Es-dur, po G-dur Scherza, jako pierwszy postęp harmoniczny ma znowu przeskok. Także 4-otaktowy wstęp w Largo Sonaty h-moll wymaga tu uwzględnienia. Wstęp ten stanowi równocześnie pomost od poprzedniego Scherza. Od Es-dur (Dis-dur) moduluje on mianowicie przez gis-moll do H-dur:



[1]) W pieśni „Moja pieszczotka“ chromatyczny szereg sekstowych akordów kończy się podobnie jak w Polonezie niespodzianym zwrotem, tutaj do *des*$^+$ (po *e*$^+$), o czem niżej rozdział XVII, 6.

Połączenie jest tak ścisłe, że od tych samych oktaw, któremi się kończy Scherzo, zaczyna się i Largo, jak to Leichtentritt słusznie zauważa (II 259). Po e^+ drugiego taktu mogłoby bezpośrednio, jako po subdominancie w H-dur, nastąpić fis^+ i h^+, ale Chopin nagle wprowadza c^+[1]). Dopiero następujące g^7, enharmonicznie zmienione, prowadzi jako alterowana S^6 do h^+. Podobieństwo ze wstępem do Adagia w Trio jest wybitne, także w początkowych oktawach.

Pierwsze takty Poloneza-Fantazji mają następujące akordy:



as: I III VII II^n——IV VII^7 V^7

Wskutek użycia VII-go stopnia w formie „naturalnej", w analogji do akordu pierwszego, i II-go stopnia w formie akordu neapolitańskiego, otrzymujemy połączenie $ges^+ - bb^+$ (typ 3). Analogicznie następuje w t. 8 $des^+ - fes^+$.

Nieoczekiwane zwroty ma również introdukcja do Ronda op. 16, t. 8 — 9 i 12 — 13. Nie należą one jednak do tutaj rozpatrywanych kategoryj.

* * *

Poświęćmy jeszcze uwagę kilku utworom, w których omawiane w tym rozdziale zjawiska występują szczególnie często lub w sposób szczególnie wybitny.

Preludjum E-dur, które wogóle pod względem harmonicznym jest jednem z najciekawszych w zbiorze, ma, mimo swej krótkości, trzy połączenia, wchodzące w zakres naszych rozważań: $h^+ - g^+$ w t. 5, $c^+ - a^+$ w t. 6—7, $g^+ - h^+$ w takcie przedostatnim. Pierwsze dwa są czynnikiem modulacyjnym. Trzecie stoi w związku ze zmianami, jakim Chopin poddaje wzór progresji ostatnich czterech taktów, aby zdążyć zpowrotem do punktu wyjścia, t. j. do E-dur.

[1]) Po poprzedniem *forte* Chopin przepisuje przy c^+ *piano*. Przy zmianie harmonji zatrzymuje zaś tutaj ton wspólny w górnym głosie. Jest to przepiękny efekt, o ile pianista należycie uwydatnić go zechce—co się rzadko zdarza (por. Mazurek 23 przy przejściu z części 1-ej do 2-ej z przeskokiem tonalnym, wyżej już uwzględnionym).

Jeden z najpiękniejszych efektów, jakie Chopin wywołał zestawieniem odległych trójdźwięków, zawiera Mazurek 8. Po 8-otaktowym ustępie w Des-dur z zakończeniem na tonice des^+, pojawia się zupełnie nieoczekiwanie, *pianissimo*, a^+, a z niem 4-otaktowa wkładka z akordami a^+ i d^+. Formalnie przedstawia się ona jako rodzaj przejścia do repryzy; co do swej poetyckiej treści i „programowego" znaczenia daje pole do nieskończonych komentarzy i „domysłów".

W Etjudzie 27 widzimy przeskok tonalny między 1-ą częścią, a 2-ą (t. 16 — 17): As-dur i E (Fes-dur); w t. 29 i 34 połączenie $c^- - es^-$; w t. 32 — 33: $a^- - f^-$. Wszystkie te połączenia znajdują się w środkowej, modulującej części Etjudy. Obok omówionych powyżej trójdźwięków zwiększonych i obok nut opóźniających stanowią one główne *characteristicum* utworu.
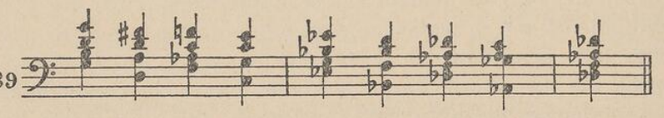
W Krakowiaku op. 14, takt 6 przed Tutti, jakie następuje po drugim refrenie, zawiera następstwo $d^- - b^- =$ VI — mollowa S (p. wyżej str. 149); w samem zaś wspomnianem Tutti po d^+ taktu 8 następuje b^+ w t. 9, zestawienie podobne do omówionych powyżej na str. 148: przeskok od D tonacji mollowej do T równoległej durowej, ale tu akord drugi jest nie toniką, lecz subdominantą. W modulującym łączniku, jaki następuje dalej po temże samem Tutti, takty 25 — 36 zawierają w sekwencji modulującej: $d^- - f^+ \mid c^+ - es^+ \mid b^+ - des^+$.

Dość częste następstwa odległych trójdźwięków zawiera Sonata wiolonczelowa. Wymieńmy tu powstające przez powtórzenia w paralelizmie przeskoki $a^+ - c^+$ (t. 4 — 5) i $h^+ - d^+$ (t. 20 — 21) w pierwszej części tria w Scherzu. W t. 24 — 25 drugiej części tegoż tria znajduje się następstwo $g^+ - es^+ = S - IV^n$ (p. wyżej str. 149) w D-dur (tonika pojawia się zresztą po kunsztownej dygresji); analogicznie w t. 24—25 pierwszej części tria $a^+ - f^+ = S - IV^n$ w E-dur, z następującą jednak modulacją powrotną do D-dur. W Largo Sonaty przeskok $f^+ - as^+$ w t. 4 — 5 i 15 — 16 ma ciekawe pochodzenie. Oto t. 5 — 6 są powtórzeniem w c-moll frazy poprzedniej (t. 1 — 2 i 3 — 4) w B-dur. Chopin rozpoczyna transpozycję melodji dokładnie tercją toniki, zmiana trybu nie pozwala mu jednak na użycie równoczesne akordu c^7 jako pobocznej dominanty przed S, analogicznie do pierwszego akordu w t. 1 i 3. Aby wszakże w analogji do pierwszej frazy nie zaczynać drugiej od toniki (c^-), Chopin stosuje as^+, które tonikę tu zastępuje (jako akord pozornie konsonansowy), równocześnie łącząc się płynniej niż ona z f^+ kończącem pierwszą frazę. Wprowadzając zaś jako

drugi akord odrazu II^7 (w pierwszej frazie II^7 ukazuje się dopiero po IV), Chopin otrzymał na początku frazy połączenie dwu akordów pozostających do siebie w stosunku kwintowym, podobnie jak pierwsze dwa akordy w pierwszej frazie, wskutek czego analogja została osiągnięta, o ile to w danych, zmienionych warunkach było możliwe. Jest to nowy przykład zręczności, z jaką Chopin umie rozwiązywać nasuwające się problemy; nieraz jednem pociągnięciem usuwa przeszkodę, godząc przytem różne, sprzeczne wymagania.
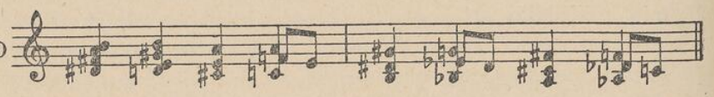
W Finale Sonaty wiolonczelowej mamy do zanotowania: w t. 18 $g^- - b^-$ (b^- jest tu niekompletnem II^7 w f-moll, osiągniętem w progresji, jako analogon do II^7 w a-moll i g-moll poprzednich taktów, ale prowadzącem następnie jako = II do As-dur), w t. 93 następstwo $e^+ - c^+$ (V — naturalny III w a-moll). W kodzie zasługuje na uwagę następujący szereg (t. 9 — 10 po zmianie 2 bemoli na 1 krzyżyk):

189



(Wersja oryginalna zawiera jeszcze nuty opóźniające i chromatycznie przejściowe.) Jest to progresja o wzorze I+V, powtarzanym stopniowo o cały ton wdół. Trzy takty dalej spotykamy ustęp, przepojony chromatyką, podobnie zresztą jak poprzednio omówiony:

190



Przez użycie tonów obcych (zamiennego *f*, a przetrzymanych *dis—es* i *cis — des*) powstają tu ubocznie trójdźwięki odległe w stosunku do sekstowych akordów, zstępujących w szeregu chromatycznym.

Wreszcie zaznaczmy, że Etjuda 22 i Finale Sonaty b-moll dostarczają także ciekawych przykładów dla naszego tematu, jak to zobaczymy przy analizie tych utworów.

* * *

Zebrany powyżej materjał pozwala nam sformułować następujące wnioski.

Przedewszystkiem skonstatować możemy, że zestawienia i połączenia trójdźwięków durowych (tu wchodzących w rachubę) są

o wiele częstsze, aniżeli następstwa trójdźwięków mollowych albo mieszanych, t. j. mollowych z durowemi i naodwrót. Wśród trójdźwięków durowych zaś przewagę znaczną ma przedewszystkiem typ 1 ($c^+ - as^+$), a potem jego odwrócenie, typ 2. Tłumaczy się to najbliższem pokrewieństwem tych par akordów wpośród tutaj rozpatrywanych. Wszak trójdźwięki, tworzące te dwa typy, znajdują się w ramach durowego moll, które jest zwyklejszem od właściwego, naturalnego moll.

Drugie spostrzeżenie, jakie się narzuca, jest to, że omawiane trójdźwięki schodzą się z sobą przeważnie na granicy jużto różnych części utworów, jużto poszczególnych ustępów, odcinków, zdań, fraz, i t. d. To znaczy, że najczęściej rozdziela je cezura; hiatus większy lub mniejszy jest częstokroć wyraźnie zaznaczony, np. w formie pauzy, fermaty, zmiany tempa, a przynajmniej zapomocą łuków frazowniczych.

Dalej postawić można zasadę, że Chopin wprowadza następstwa odległych trójdźwięków najczęściej w partjach modulujących i w sekwencjach, następnie w zakończeniach i we wstępach utworów. Unika ich natomiast w głównych partjach swoich dzieł.

Nigdy Chopin nie łączy więcej jak dwa odległe trójdźwięki ze sobą. Nawet powrót do pierwszego akordu po drugim odległym lub bezpośrednie powtórzenie połączenia (jak we wspomnianym ustępie Mazurka 30) jest u niego rzeczą zupełnie wyjątkową. Takich szeregów odległych trójdźwięków, następujących po sobie w kole tercjowem, jakie znajdujemy u Berlioza, Liszta, Brahmsa [1]), u Chopina się nie spotyka.

Używa więc Chopin omawianych połączeń z wielką miarą i oględnością. Pochodzi to stąd, że one stwarzają silne kontrasty barw, kolorystyka chopinowska zaś jest więcej opalizująca i iryzująca, niż soczysta i intensywna. Dlatego nawet tam, gdzie Chopin zestawia odległe trójdźwięki, zdaje się nieraz rozmyślnie łagodzić kontrast, czyto opuszczając tercję w akordzie pierwszym (Mazurek 26, t. 8—9 w repryzie, por. odpowiednie takty z początkiem utworu; Preludjum 15, t. 12—13 części środkowej), czyto dając się rozpłynąć akordowi pierwszemu *pianissimo* (Scherzo 2, trio, t. 17—20; Mazurek 32 przy przejściu do części H-dur), czyto

---

[1]) p. Kurth, Rom. Harm., str. 270 — 274. Łączenie odległych trójdźwięków jest jednem z najbardziej charakterystycznych znamion harmoniki Liszta (p. Laurencin, l. c., str. 48 i nast.).

wreszcie wprowadzając akord drugi *pianissimo* (Mazurek 8, epizod w A-dur przed repryzą; 5-ta warjacja w op. 2, ustęp Des-dur; 3-a warjacja w op. 12, ustęp F-dur, *dolcissimo*; Etjuda 19, t. 28—29, nie licząc wstępu, i t. p.). Nie znaczy to jednak wcale, jakoby Chopin unikał zgoła silnych efektów w tej dziedzinie. Przeciwnie, wcale się przed niemi nie cofa, ale posługuje się niemi zawsze z wielkim taktem, zawsze są one na miejscu. Zwłaszcza Polonezom nadaje Chopin świetności barw przez zestawienia odległych tonacyj i trójdźwięków pozostających w dalszem pokrewieństwie. Oprócz uwzględnionych już poprzednio ustępów wymieńmy tu jeszcze np. t. 8—12 w drugiej części Poloneza 2 i t. 4—5 w Polonezie 3. Tutaj Chopin podnosi jeszcze blask niezwykłych połączeń dynamiką, przepisując *fortissimo* w odnośnych miejscach; por. też koniec Poloneza 6, t. 8—9 w Etjudzie 5, t. 16—17 w Etjudzie 10, t. 22—23 w Etjudzie 24, t. 16—17 w Preludjum B-dur — we wszystkich tych ustępach, jak i w innych jeszcze, niespodziane ukazanie się kontrastującego akordu jest silnie podkreślone w dynamice. Wszelako są to wypadki względnie rzadkie.

Naogół stwierdzić można, że następstwa, któremi obecnie się zajmujemy, nie należą do silniej występujących cech harmoniki chopinowskiej. Liszt idzie w ich użyciu o wiele dalej, posługując się niemi nieraz w sposób jaskrawy i dochodząc w nich czasem do manjery. Nawet może Schubert używa ich częściej od Chopina, wprowadzając je chętnie w główne tematy swych utworów.

Kurth przekonywująco wykazał (Rom. Harm., str. 262 nast.), jak połączenia akordów odległych, wywołujące t. zw. przez niego „absolute Fortschreitungswirkung", działają destruktywnie na jedność tonalną, decentralizująco, podkopując poczucie tonalne. W dziełach Chopina proces ten bynajmniej nie jest zaawansowany [1]). Jakkolwiek „absolute Fortschreitungswirkung" występuje u niego nieraz w sposób dobitny (zwłaszcza gdy jest wzmocniona kontrastami dynamicznemi, o których była mowa), to jednak, jak już zaznaczyliśmy, nie należy ona do rekwizytów harmonicznego stylu Chopina szczególnie charakterystycznych.

Mimo umiarkowania i pewnej powściągliwości na tem polu, Chopin zdecydowanie jednak po niem kroczył, i dlatego słusznie

[1]) Znamiennem jest, że — jak widzieliśmy — Chopin najczęściej stosuje połączenia odległych trójdźwięków właśnie w ustępach modulujących.

zalicza go Kurth (Rom. Harm., str. 289—290) do tych, którzy przygotowali dalszą ewolucję w tej dziedzinie [1]).

ROZDZIAŁ XIV.

Zwodnicze kadencje.

„Chopin ist ein rastlos forttönendes Inganno". Zdanie to, w którem Laurencin zawarł kwintesencję swej charakterystyki Chopina jako harmonisty, można zrozumieć jako pochwałę, albo jako naganę [2]). Jeśli wyrazić ma ono myśl, że Chopin dąży za wszelką cenę do nowych kombinacyj harmonicznych, wpadając w sztuczność i nienaturalność, to oczywiście zdanie to będzie surowem potępieniem jego muzyki, pokrywającem się zresztą z sądem, jaki o tej muzyce rzeczywiście wyrażali niektórzy krytycy, Chopinowi współcześni. Jeżeli jednak, stwierdzając, że *inganno* jest jednem z istotnych znamion jego muzyki, uznamy je za psychologiczną konieczność, za naturalny objaw artystycznej organizacji kompozytora, i jeżeli dostrzeżemy w niem nie element destruktywny, ale przeciwnie źródło piękna i swoistego czaru muzyki chopinowskiej, to sąd ten będzie dodatni i — sprawiedliwy. I chyba tylko ten, kto zupełnie nie ma zrozumienia dla istoty twórczej

[1]) Septyma dodana do jednego lub obu akordów w połączeniach, które omówiliśmy w tym rozdziale, zmienia zupełnie charakter tych połączeń. W tej formie rozpatrujemy je w rozdziale o chromatyce.

[2]) Schreyer (l. c., str. 208) uważa sąd ten za ujemny, określając wogóle Laurencina krytykę harmoniki Chopina jako „powierzchowną, wyśrubowaną i z gruntu fałszywą". Pochodzi to zapewne stąd, że Schreyer niesłusznie przypisuje niektórym wyrażeniom Laurencina znaczenie ujemne. Prof. Jachimecki („Chopin", wyd. polskie, str. 155 nast.) podniósł wartość i rzeczowość oceny harmoniki Chopina w rozprawie Laurencina. Autor ten bezsprzecznie zrozumiał i uwydatnił w całej pełni znaczenie harmoniki Chopina dla nowszej muzyki, uchwycił też trafnie niektóre jej znamienne rysy. „Z gruntu fałszywą" charakterystyki Laurencina nazwać nie można. „Powierzchowną" jest ona rzeczywiście o tyle, że ogranicza się do kilku ogólników; ale też do wyczerpania przedmiotu nie miała i nie mogła mieć pretensji. Inna rzecz, że w porównaniu z charakterystyką harmoniki Schumanna i Berlioza (nie mówiąc o Wagnerze i Liszcie) ustęp, poświęcony Chopinowi, jest zbyt krótki i pobieżny, co przypisać należy mniejszej sympatji, z jaką Laurencin odnosi się do twórczości Chopina, i stąd pochodzącemu mniej dokładnemu zapoznaniu się z nią.
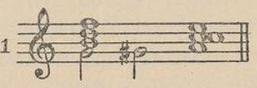
organizacji Chopina i nie odczuwa charakteru i piękna jego muzyki, sądu tego podzielać nie będzie.

„Inganno" jest pojęciem szerokiem. Różne są rodzaje zwodniczości, różne sposoby nadawania tokowi harmonicznemu nowych, nieoczekiwanych zwrotów. U Chopina najczęstsze są następujące:

1) połączenia odległych trójdźwięków (p. rozdział poprzedni);
2) modulacje przez enharmoniczne zamiany (p. rozdział XVIII);
3) wprowadzenie mollowej tonacji zamiast durowej i naodwrót (p. rozdział V i XIX);
4) kadencje zwodnicze.

Kadencją zwodniczą nazywamy połączenie akordu dominantowego z akordem innym niż tonika [1]). W tym rozdziale zajmiemy się kadencjami zwodniczemi z wyłączeniem tych, które omawiamy dalej w rozdziale o chromatyce.

Najczęstszą jest naturalnie typowa kadencja zwodnicza V + VI. Pojawia się ona u Chopina często z warjantami, z których najzwyklejszy w tonacjach majorowych jest następujący:
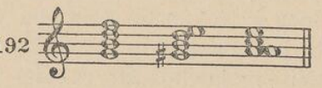
191 

z chromatycznie przejściową nutą między tonami podstawowemi w akordach V^7 i VI. Pozostaje on w związku z zamiłowaniem Chopina do chromatyki, z dążnością do ściślejszego zespalania akordów, jak również z tendencją do wzbogacania przędziwa harmonicznego przez użycie nut obcych, pobocznych. Tutaj nuta taka daje przejściowy akord w formie pobocznej, wstawionej dominanty.

W Nokturnie 18 zwodnicze następstwo $h^7 + cis^-$ taktów 2—3 powtarza się w t. 10—11 z przejściowem *his* w basie. Podobnie przedstawia się t. 5 w repryzie Mazurka 39 w porównaniu z początkiem utworu, i t. 6—7 Walca 13 w porównaniu z jego t. 2—3.

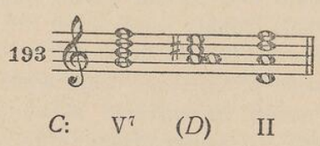
W wypadkach powyższych wzbogacenie jest równocześnie warjacją, urozmaiceniem. Z samem tylko chromatycznem wzbogaceniem mamy do czynienia np. w następujących przykładach: Mazurki Nr. 17, t. 4—5 części 2-ej, Nr. 30, t. 12—13, Nr. 31, t. 19—20; „Śliczny chłopiec", t. 1—2; Walce Nr. 1, t. 8—9, Nr. 7, t. 29—30 ($e^7 + fis^{-6}$) i t. d. Tę chromatyczną przejściową nutę widzimy w najwyższym głosie np. w Koncercie f-moll, część 1-a, t. 40.

Warjantem omówionego następstwa jest szereg, w którym akord przejściowy w formie VII^7 zastąpiony jest odpowiednim V^7, np.:

192 

Spotykamy go np. w Mazurku 38, t. 3—4 od końca, w Polonezie wiolonczelowym, t. 15 — 16 od końca; w „Ślicznym chłopcu", t. 9 od końca, w Nokturnie 10, t. 3—4 od końca; i t. p. [1]).

Podwyższenie tercji w akordzie VI-go stopnia tonacji durowej czyni z niego z reguły dominantę poboczną przed stopniem II-im:

193 

C: V^7 (*D*) II

W tych okolicznościach dominanta wstawiona otrzymuje prawie zawsze małą septymę. Widzimy zatem w Preludjum 17, t. 7 — 8, następstwo $es^7 + f^7 + b^-$ (z dodaną septymą); w Nokturnie 9, t. 36 — 37, $fis^7 + gis^7$ i t. d.; w „Moja pieszczotka", pod koniec śpiewu (bezpośrednio po ustępie, omówionym powyżej na str. 151, w odnośniku) as^7 rozwiązuje się zwodniczo do b^7, a to znowu zwodniczo do ces^+ — niezwykłe i interesujące następstwo dwóch kadencyj zwodniczych bezpośrednio po sobie. W takcie 8 — 9 od końca części 1-ej Sonaty h-moll, h^7, a właściwie $h^{9>}$, rozwiązuje się do cis^7. W przeciwieństwie do poprzednich przykładów, w tym ostatnim akord 1-y jest tylko dominantą poboczną (*T* z dodaną septymą przed II).

---

[1]) Nie zaliczam do zwodniczych kadencyj tych połączeń, w których akord toniczny, następując po *D* lub D^7 jako jej normalne rozwiązanie, otrzymuje dodaną sekstę (sixte ajoutée) lub septymę i odpowiednio do tego jest dalej prowadzony,— ani tych połączeń, jakie powstają, gdy S^6 lub D^7 poprzedzona jest odpowiednią dominantą poboczną. Są to tylko szczególne przypadki zwykłego, regularnego rozwiązania akordu dominantowego.

[1]) O ile akord drugi powyższego schematu nie jest uboczny, ale odgrywa rolę jako środek modulacyjny, wtedy oczywiście zmienia swój charakter. Takie modulujące połączenia omawiamy w rozdziale XVII, 2.

Czasem połączenie durowej $S+D$ przybrać może formę zwodniczej kadencji, jeżeli S otrzymuje małą septymę:

194



C: IV V IV ——— V IV ——— V

U Chopina w takich razach S^7 staje się zwykle przez podwyższenie prymy wstawioną D (=DD), p. Nokturn 17, t. 79—80 (por. ostatnie akordy przed kadencą w Nokturnie 3; w obu wypadkach subdominanta e^+ osiągnięta jest zwodniczo od dis^7).

Akordy $V^7 + VI^7_{3<}$ pojawiają się czasem jako kwintsekstowe:
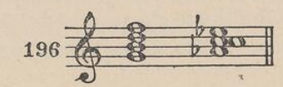
195



Należą tu np. Ballada 3, t. 138—139 (por. je z powyżej cytowanemi t. 7 — 9 w Preludjum 17); Sonata b-moll, część 1-a, t. 31 — 33 drugiego tematu; Finale Sonaty wiolonczelowej, t. 20 — 21; Largo Sonaty h-moll, t. 10 — 11; i t. p. Ponieważ w takich połączeniach akord drugi ma w basie prymę tego trójdźwięku, który oczekujemy jako naturalne, normalne rozwiązanie akordu pierwszego, dominantowo-septymowego—to znaczy prymę toniki, chociaż alterowaną, ten drugi akord pojmujemy raczej jako I z dodaną sekstą i podwyższoną prymą z dalszym postępem jako $S^6_{1<}$ lub D^7, aniżeli jako septymowy akord VI-go stopnia z podwyższoną tercją. W Nokturnie 4, t. 13—14 spotykamy nawet następstwo V^7+I z przejściowo dodaną sekstą i z podwyższoną prymą $+V^7$ znowu.

O wiele częstszem od podwyższenia tercji w naturalnym trójdźwięku VI-go stopnia tonacji durowej jest w kadencji zwodniczej zastąpienie VI-go stopnia tonalnego odpowiednim akordem równoimiennej tonacji mollowej:

196
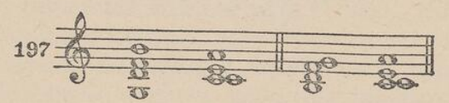


C: V^7 VI

Oto kilka przykładów: Polonez wiolonczelowy, t. 33 od końca (as^+ po g^7 w C-dur); Warjacje op. 12, t. 33 od końca, ges^+ zamiast g^- po f^7; Scherzo b-moll, pod koniec utworu, przy zamianie 5 bemoli

na 3 krzyżyki, $a^+ = bb^+$ po as^7 tak, jakgdybyśmy byli w des-moll, a nie w Des-dur; Mazurek 26 na 8 taktów przed repryzą, a^+ zamiast ais^-; Preludjum 25, aż trzy razy: t. 27 ($a^7 + b^+$ zamiast h^-, bo oczekujemy d^+), t. 30—31 ($f^7 + ges^+$ zamiast g^-), t. 54—55 ($e^7 + f^+$ zamiast fis^-). Te i tym podobne zwroty wywołują silne efekty barwne, które Chopin często podkreśla jeszcze kontrastem w dynamice.

Czasem trójdźwięk VI-go stopnia następuje zwodniczo w formie sekstowej:
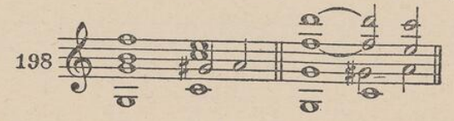
197



np. w Mazurku 31, t. 15 — 16; w Polonezie wiolonczelowym, trio, t. 22 — 23; w Sonacie wiolonczelowej, t. 29 — 30 przeróbki części 1-ej; w Koncercie e-moll, część 1-a, pierwsze Solo, t. 38 — 39 ($e^7 + f^+$ = akord neapolitański zamiast $a^- = S$); w Balladzie 4, t. 188 — 190 (dwa razy następstwo V + VI w f-moll, przyczem VI ma raz formę sekstową, drugi raz kwartsekstową). We wszystkich tych wypadkach trójdźwięk VI-go stopnia ma wybitny charakter akordu pozornie konsonansowego; pojmujemy go zatem jako T z zastąpieniem kwinty przez sekstę, względnie — jak np. w Polonezie wiolonczelowym—jako niekompletną S^6 (por. wyżej str. 44).

Odmianą omówionych połączeń jest zwrot następujący:
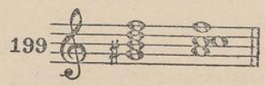
198



p. Polonez-Fantazja, t. 64 — 65; Impromptu 2, t. 97; Impromptu 3, t. 32. W tych ustępach akord sekstowy jest tylko niekompletną S^6, następującą po pobocznej dominancie. Natomiast z połączeniem V + VI stopień (który staje się następnie toniką) mamy do czynienia w Mazurku 14, ostatni takt przy powtórzeniu części 1-ej, w Preludjum 13, t. 14—15, i w Walcu 11, część *Meno mosso*, t. 19—20.

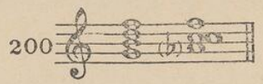
Akord zmniejszonej septymy na VII-ym stopniu może również przechodzić w trójdźwięk VI-go stopnia tonacji mollowej, zamiast rozwiązywać się do toniki:

199



Przykłady: Preludjum 6, t. 16 (por. t. 15); Walc 3, t. 19—20; Etjudy Nr. 4, t. 13 (cf. t. 14), 63 i 65; Nr. 16 [1]), t. 52—53 (b^+ zamiast d^- jako akord neapolitański, zrazu z przejściowem *ges*); Nr. 23, t. 9 (cf. t. 10) i 82; i t. d. I tutaj także akordy, zastępujące tonikę, mają wybitny charakter pozornie konsonansowych.
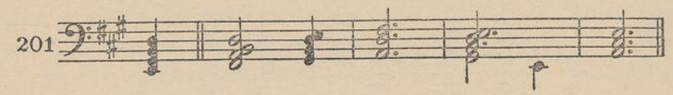
To samo można powiedzieć o rozwiązaniu akordu V^7 do trójdźwięku IV-go stopnia:

200 

C(c): V^7 IV

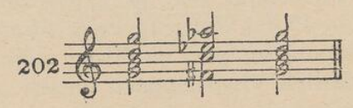
p. Sonata wiolonczelowa, cz. 1, t. 3 (c^- zamiast es^+), i Largo, t. 21 (es^+ zamiast g^-); „Smutna rzeka", t. 8 (h^- zamiast d^+); Warjacje op. 12, t. 22 od końca (c^- zamiast es^6); Nokturn 9, t. 35 (cis^- zamiast e^6); i t. p.

Jeżeli po zwodniczo osiągniętej *S* następuje *D* z powrotem, to *S* jest akordem zamiennym lub przejściowym, jak np. w Nokturnie 11, t. 55 (tu i w 56 $D + S$ jako połączenie palestrinowskie); w Preludjum 15, t. 35—37 części środkowej; w Preludjum 17, t. 6—7; Largo Sonaty wiolonczelowej, t. 8; t. 3—4 i 7—8 w Rondo Koncertu e-moll (*S* z dodaną septymą); i t. p. Część środkowa Mazurka 51 zaczyna się takim, niezwykłym szeregiem akordów:

201 

A: D^7 S^6 D^7 *S* D^7 *T*

Tutaj należą też alterowane akordy subdominantowe z dodaną septymą (= *DD* w formie alterowanego VII^7), wstawione między dwa akordy dominantowe:

202 
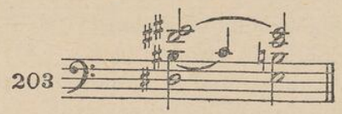
c: V (*D*) V

[1]) W t. 2—3 występujące f^+ po VII^7 w a-moll jest akordem z przetrzymaniem.

Chopin używa tych połączeń ze specyficznym efektem zwłaszcza przy końcu utworu (p. wyżej str. 43 nast.) i przed wprowadzeniem nowej części lub repryzy. Czasem między *S* a *D* pojawia się jeszcze akord neapolitański [1]). Przykłady: Nokturn 9, t. 61 nast. (z $T\,{}^{6}_{4}$ między *S* a *D*); Nokturn 12, t. 7—9 od końca; Nokturn 13, t. 5—7 od końca; Nokturn 18, t. 46—47 i 55—56; Etjuda 22 przed częścią środkową; i t. p.

Czasem następstwo $D + S$ powstaje przez powtórzenie frazy, która zaczyna się od *S*, a kończy na *D*, np. w 1-ej części Tria g-moll przy powtórzeniu t. 9—16 w t. 17 nast. Tutaj nie można mówić o zwodniczej kadencji, gdyż akord drugi nie przedstawia się jako rozwiązanie pierwszego. Omówione w rozdziale XIII-ym przeskoki, powstające wskutek kończenia mniejszych lub większych ustępów na dominancie, również nie należą do zwodniczych kadencyj.

Połączenia akordu dominantowo-septymowego z innemi trójdźwiękami, niż powyżej uwzględnione, są o wiele rzadsze. Jako przykład na $V^7 + III$ zacytujemy Allegro de Concert, t. 68—69, gdzie po e^7 następuje cis^- jako akord pozorn e konsonansowy, zastępujący tonikę a^+. Zupełnie niezwykłe jest następstwo $gis^7 + e^+$ przy powrocie głównego tematu po kadency w Romancy Koncertu e-moll. Tutaj nawet trudno mówić o zwodniczej kadencji w ścisłem znaczeniu, i dane akordy trzeba interpretować albo jako połączenie zapomocą chromatycznego przesunięcia:

203 

albo jako przeskok tonalny. Względem również bardzo niezwykłego następstwa $c^7 + e^+$ w repryzie Walca 8, przy zmianie 4 bemoli na 4 krzyżyki, p. niżej rozdział XVIII, 4.

Do najciekawszych kadencyj zwodniczych u Chopina należą te, które powstają przy użyciu niekompletnego akordu „chopinowskiego"; np. w Polonezie 6, t. 15 tematu głównego, i w Polonezie-Fantazji, t. 36—37, $c^- + f^-$ jest niczem innem, jak niekom-

[1]) W takim razie akord subdominantowy przybiera charakter pobocznej dominanty przed IV^n (przy odpowiedniej enharmonicznej zamianie). W gruncie rzeczy jednak oba akordy są tylko dwiema różnemi formami subdominanty (p. str. 79).

pletnem es^7 z sekstą zamiast kwinty, rozwiązującem się zwodniczo do VI-go stopnia. (Inne przykłady, p. wyżej str. 115.)
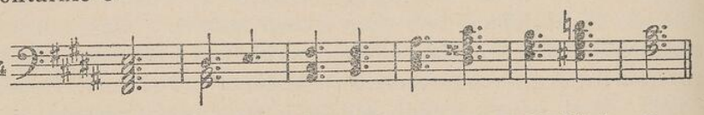
* * *

Dotąd rozpatrywaliśmy kadencje zwodnicze same w sobie. Obecnie poświęćmy jeszcze uwagę sposobom, w jakich Chopin ich używa, i związkom, w jakich one u niego występują.

Jeśli z tego punktu widzenia studjować będziemy utwory Chopina, spostrzeżemy, że kadencje zwodnicze są dla Chopina środkiem dla nadania tokowi harmonicznemu większej płynności i ruchliwości, z drugiej strony dla wzbogacenia go, urozmaicenia i ożywienia, a wreszcie dla wywołania specyficznych efektów przez niespodziewane zwroty.

Jako jeden z bardzo wielu przykładów, wykazujących, jak Chopin umie urozmaicić postęp harmoniczny przez użycie kadencyj zwodniczych, zacytujmy harmonje ostatnich taktów przed kadencą w Nokturnie 3:

204



H: V^7 VI IV V I VII (D) IV [VI] (D) V
gis: I VI (D) III II V^7 VI
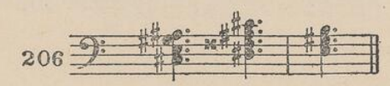
Szereg rozpoczyna się zwodniczą kadencją $fis^7 + gis^-$, poczem w t. 4—5 mamy znowu kadencję zwodniczą $dis^7 + e^+$; ta ostatnia zasługuje szczególnie na uwagę, dlatego że powstaje przez użycie przed subdominantą e^+ dominanty pobocznej, ale nie właściwej (h^7), tylko tak dobranej, że stwarza zwodnicze następstwo, to znaczy, że zamiast najprostszego postępu:

205



Chopin umieszcza nierównie ciekawsze:
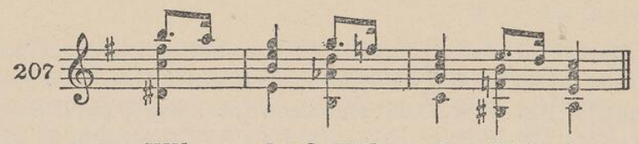
206



Wskutek tego cały ustęp pojąć można jako zboczenie do gis-moll, wprowadzone zwodniczo i zwodniczo zakończone.

W sekwencjach zwodnicze kadencje służą Chopinowi jako warjanty wzoru, dla nadania większej płynności i wzmocnienia tonalnej zwartości i jednolitości. Porównajmy np. tę formę dla taktów 4 — 6 z początkiem Koncertu e-moll, ściśle zachowującą wzór $VII^7 + I$:

207
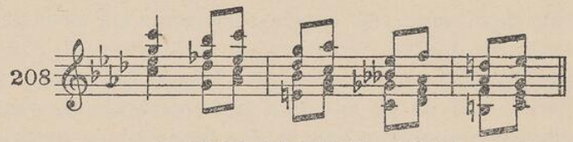


e: VII^7 I *C*: VII^7 I *a*: VII^7 I
e: (*D*) I (*D*) VI (*D*) IV

z formą nadaną im przez Chopina, a zobaczymy, o ile wersja „regularna" jest więcej sztywna, a mniej gładka. Przez zastąpienie pierwszego akordu w drugiej parze akordem h^7 — wskutek czego powstała zwodnicza kadencja — Chopin uniknął odległego akordu VII^7 w c-moll.

To samo można powiedzieć o t. 17—18 w Tutti po pierwszem Solo w Koncercie f-moll. Ściśle przeprowadzona progresja wyglądaćby musiała, jak następuje:

208
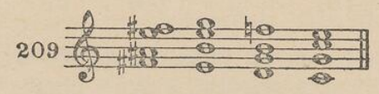


As: VII^7 I *f*: VII^7 I *Des*: VII^7 I *c*: VII^7 I
c: I (*D*) VI (*D*) IV (*D*) II^n (*D*) I

O ile chopinowska wersja jest więcej giętka, o ile bardziej naturalnie łączą się w niej akordy, dzięki zastąpieniu dominant pobocznych w 1-ej i 3-ej parze akordów bliższemi tonalnie g^7 i c^7!

Także dla modulacyjnych celów posługuje się Chopin chętnie kadencjami zwodniczemi. Weźmy np. partję, poprzedzającą ostatnio cytowane Tutti w Koncercie f-moll. Kończy ona ekspozycję w tonacji mollowej *D*, t. j. w c-moll. Zwrot do c-moll z As-dur, w jakiem pojawia się drugi temat (*a tempo, con anima*), uskuteczniony jest właśnie zapomocą zwodniczej kadencji $es^7 + f^-$ (t. 18 — 19 od początku 2-go tematu), poczem f^- staje się *S* w c-moll. W t. 36—37 zwodnicze rozwiązanie akordu g^7 sprowadza chwilowy powrót do As-dur. Oprócz tego zwróćmy uwagę na zwodnicze kadencje bez

modulacyjnego znaczenia w t. 21—22 i 40—41, we wspomnianem Tutti zaś na zwodniczą kadencję w jego t. 9, oprócz już omówionych dalszych. Przeróbka, następująca po owem Tutti, rozpoczyna się w As-dur znowu zwodniczą kadencją, $g^7 + as^+$ (przy wejściu solisty). Osiem taktów dalej pojawia się jeszcze jedna zwodnicza kadencja: $es^7 + fes^+$.

Do najciekawszych zastosowań zwodniczych kadencyj w celach modulacyjnych należą następujące. W Nokturnie 12 drugi temat osiągnięty jest w dłuższej modulacji (por. wyżej str. 129 — 130), której ostatnie ogniwo przedstawia się, jak następuje (t. 27—31):



h: V⁷ IV
C: III V⁷ I

Zwodniczo osiągnięte e^-, interpretowane jako III w C-dur, sprowadza tę tonację [1]). W Impromptu 2 część D-dur (t. 39 nast.) wprowadzona jest w ten sposób, że część poprzednia, Fis-dur, kończy się dominantą cis^7, ta zaś rozwiązuje się zwodniczo do d^+, które staje się toniką. Repryzę w Nokturnie 14 przygotowuje Chopin nagłym zwrotem $as^7 + ges^-$ (fis^-), t. j. od *D* środkowej części przechodzi do jej mollowej *S*, która staje się toniką w repryzie. Te same akordy rozpoczynają przeróbkę w pierwszej części Sonaty b-moll; powtórzenie ekspozycji odbywa się zaś przy przeskoku zwodniczym od as^7, na jakiem się kończy ekspozycja, do pierwszego akordu tej części, b^- (p. wyżej str. 114) [2]). Repetycja 1-ej części Mazurka 14 dokonywa się przez zwodnicze przejście od f^7 do g^- (p. wyżej str. 161). Takie zwroty modulacyjne należą do najbardziej śmiałych i oryginalnych zastosowań zwodniczych kadencyj u Chopina.

Kadencja zwodnicza służy Chopinowi nieraz jako środek powrotu do tonacji, opuszczonej przez inny zwrot zwodniczy, np.:

---

[1]) Prościej uskutecznione jest analogiczne przejście w t. 84—86.

[2]) Samo $gis^+ + fis^-$ spotykamy w Polonezie 3, cz. 2, t. 6—7. Tutaj fis^- jest zresztą niekompletnem a^6.



C: V⁷ V
H: $S_3^{6<}$ I_4^6 V⁷

por. t. 22 — 24 od końca pierwszego Solo w Koncercie e-moll [1]).

Lubi też Chopin zapomocą zwodniczych kadencyj do VI-go stopnia, zapożyczonego z równoimiennej tonacji mollowej, wprowadzać epizody w odległej tonacji przed repryzą albo pod koniec utworu, niejako dla zmylenia słuchacza, który, oczekując bliskiego wejścia repryzy lub zakończenia utworu, tem mniej spodziewa się wycieczki w inne rejony tonalne. Tu należą np. ustępy, rozpoczynające się od omówionych na str. 160 kadencyj typu $g^7 + as^+$ w Mazurku 26, Scherzo 2, Polonezie wiolonczelowym i Warjacjach op. 12.

Zwodnicze rozwiązanie akordu dominantowego wprowadza Chopin z predylekcją niewątpliwie także z tego względu, iż pozwala ono na gładsze i płynniejsze prowadzenie basu, np.:

C: V VI IV V I

Przytem unika się nietylko skoków w basie, ale i monotonnego powtarzania następstwa V + I.

Zwodniczych kadencyj używa też Chopin, gdy powtarza dłuższą lub krótszą frazę: pierwszy raz kończy ją zwodniczo, kadencję autentyczną zostawiając na koniec powtórzenia, wskutek czego tok jest bardziej ciągły i urozmaicony. Widzimy to np. w Preludjum 6, t. 15—18 i 19—22; w Nokturnie 10, t. 3—4 od końca; w Romancy Koncertu e-moll, t. 19 — 22; i t. p. [2]).

---

[1]) Naodwrót enharmoniczna zamiana staje się „antidotum“ przeciw dywersji w odległe rejony, uskutecznionej zapomocą zwodniczej kadencji, np. po cytowanej powyżej kadencji $es^7 + fes^+$, z początkiem przeróbki w 1-ej części Koncertu f-moll. Podobne zjawiska spotkamy jeszcze w rozdziale XVIII-ym.

[2]) W „Ślicznym chłopcu“, o formie *abb' cbb'*, skonstatować możemy to samo, ale dopiero w drugiej połowie utworu, w której *b* kończy się zwodniczo, *b'* zaś kadencją autentyczną; to ostatnie *b'* ma wogóle bardzo zręcznie zmienioną i wzbogaconą harmonizację w porównaniu z pierwszem *b'*, w przedostatnim takcie wykazując zwodnicze następstwo $e^7 + d^+$.

Połączenia akordów, omówione w tym rozdziale, są najzwyklejszą i najczęstszą formą zwodniczości w utworach Chopina. Ale jeśli jego muzyka jest ciągłem *inganno*, to dzięki temu, że obok właściwych kadencyj zwodniczych występują jeszcze i inne formy zwodniczości. Łatwo się o tem przekonać, jeżeli z tego punktu widzenia zanalizuje się utwory najbardziej charakterystyczne dla chopinowskiego *inganno*, jak Preludjum op. 45, pierwsza część Sonaty h-moll i Sonaty wiolonczelowej, i t. p. Znajdują się w nich obok omówionych już w tym rozdziale i w poprzednich zwodnicze następstwa akordów, które poznamy w dalszych rozdziałach tej pracy.

ROZDZIAŁ XV.

Sekwencje (Progresje).

Zanim przejdziemy do właściwych sekwencyj, wskazanem jest omówić naprzód zjawiska z sekwencjami w bliskiem pokrewieństwie pozostające, ale mające pewne specyficzne cechy. Sekwencją (progresją) w znaczeniu harmonicznem nazywamy powtórzenie pewnego połączenia akordów na różnych stopniach. „Wzór" progresji jest zazwyczaj krótki, jedno- lub dwutaktowy, i powtarza się kilkakrotnie. Jeżeli wzór jest dłuższy, cztero- lub nawet ośmiotaktowy, powtórzenie jego następuje z reguły nie więcej jak dwa razy i często nie jest zupełnie ścisłe. Wtenczas mówimy o transpozycji, paralelizmie albo symetrji modulacyjnej [1]), która jest rozszerzeniem sekwencji, i często jej rozluźnieniem [2]), ale opiera się na tej samej zasadzie powtarzania na różnych stopniach [3]).

Chopin wprowadza transpozycje równie często jak sekwencje, a nawet w budowie tematów używa ich częściej od progresyj. Na szereg tematów, których konstrukcja oparta jest na paralelizmie, zwróciliśmy uwagę już na str. 37 nast. Tutaj musimy przypatrzyć się im z innego punktu widzenia.

---

[1]) por. Reiss, l. c., str. 154 nast.; Erpf, l. c., str. 76 — 77 i 112 — 113.

[2]) por. Kurth, Rom. Harm., str. 353 nast.

[3]) Gdy „wzór" jest krótki co do rozmiarów lub liczby akordów i przesunięty jest raz tylko, zapatrywania mogą różnić się co do tego, czy należy mówić o sekwencji, czy też o „paralelizmie" (Staffelbildung). Decydującem wtedy staje się znaczenie, jakie się przypisuje danej frazie jako jednostce formotwórczej.

Zupełnie wierne transpozycje są u Chopina o wiele rzadsze od takich, które zawierają warjacje w melodji, zmiany w układzie, w poszczególnych akordach, i t. d., nie mówiąc o różnicach, spowodowanych zmianą trybu. Do najdokładniejszych paraleli należą następujące: Mazurek 2, część *Gajo* (*cis*$^{-}$ w takcie 8 pośredniczy między obu partjami); Mazurek 20, cz. 2-a (*Con anima*), t. 1—16 i 33 nast. (w t. 36 *b*$^{-}$ zastępuje *des*$^{+}$); Mazurek 21, t. 33 nast.; Mazurek 25, część o dwu bemolach; Mazurek 26, temat główny; Mazurek 50, t. 1 — 16; Walc 3, t. 37 — 52; temat główny Walca 7 (zamiast a^{+} z prymą w basie (t. 5) i h^{7} (w t. 6) mamy $a^{+}\,{}^{6}_{4}$ i VII^{7} w E-dur (zatem *c*, nie *his*) z leżącem *E* w basie); Polonez 5, część w b-moll; Sonata b-moll, Scherzo, temat główny tria; pieśń „Wiosna" jest cała oparta na paralelizmie.

Bardzo często tylko początek transpozycji odpowiada dokładnie początkowi wzoru, podczas gdy dalszy ciąg rozwija się zupełnie swobodnie: Mazurek 2, temat główny (t. 9 nast.); Mazurek 18, główny temat; Mazurek 36, t. 1—12; Mazurek 40, t. 1—8; Etjuda 26, t. 3—10; Nokturn 12, t. 1—8; Polonez 6, temat główny; Polonez 9, wstęp (na początku 2-ej części utworu paralelizm jest dokładniejszy); i t. d.

Transpozycje stanowią też nierzadko tylko część tematów, zwłaszcza oczywiście tematów o szerszem rozpięciu. Tu należą np. pierwsza połowa głównej części w Mazurku 32; pierwsze 8 taktów głównego tematu w Mazurku 35; Preludjum 13, część *Più lento*; Polonez 3, trio, cz. 1-a, t. 1 — 4 i 5 — 6; Polonez-Fantazja, temat główny, t. 1—8; Sonata h-moll, Finale, temat główny (za trzeciem powtórzeniem wzór ulega zmianie); „Smutna rzeka", początek zwrotki; „Dwojaki koniec", 2-a połowa zwrotki; Trio g-moll, Scherzo, temat główny tria; i t. p.

Chętnie posługuje się Chopin paralelizmem także we wstępach, zazwyczaj zresztą w sposób swobodny, jak np. w Polonezie wiolonczelowym i w Rondo na dwa fortepiany, w Rondo op. 16 (drugi człon jest nagle urwany), w Fantazji op. 13.

Najwybitniejsze zastosowanie znajdują jednak powtórzenia transponowane w ustępach modulujących. Można skonstatować to już w mniejszych formach. Naprzykład w drugiej części utworu, zbudowanego na zasadach „wielkiej formy pieśni", paralele, sięgając w dalsze kręgi tonalne, ożywiają tok harmoniczny, odświeżają atmosferę tonalną, jużto same przez się, jużto jako pomost do dalszych rejonów. Można to bardzo dobrze obserwować np. w Polonezach Nr. 1 (trio, część 2-a), Nr. 2, cz. 2 (t. 9—12),

Nr. 3 (cała część 2-a, paralelizm swobodny), Nr. 5 (część o pięciu bemolach), Nr. 6 (część 2-a, t. 1—8), Nr. 9 (część 2-a, ze zmianą w drugiej połowie drugiego członu), Nr. 10 (część 2-a, t. 1—8, tu można mówić nawet o paralelizmie dwustopniowym). Transpozycje spotykane w tematach głównych odbywają się przeważnie do tonacyj równoległych lub pozostających w bliskiem pokrewieństwie tercjowem, także do tonacji II-go stopnia w tonacji durowej. W ustępach modulujących zaś frazy przenoszone są częstokroć do tonacyj w dalszem pokrewieństwie tercjowem pozostających, albo przesuwane są stopniowo, o małą lub wielką sekundę.
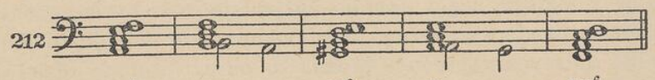
Ogromne znaczenie mają powtórzenia w paralelizmie i sekwencje w łącznikach modulujących i w przeróbkach utworów Chopina, zwłaszcza wcześniejszej epoki jego twórczości. W Rondo op. 1 np., partje modulujące składają się w przeważnej części z ustępów powtarzanych dosłownie, z warjacjami, w transpozycjach, i złożonych z progresyj. Przeróbka pierwszej części Sonaty op. 4 jest niemal nieprzerwanem pasmem paraleli i sekwencyj, co nadaje jej cechę pewnej prymitywności i sztywności. Z rozwojem swej sztuki wyzwolił się Chopin z tej manjery. Jeżeli porównamy ze wspomnianą przeróbką odpowiednią partję w Sonacie wiolonczelowej, napisanej w dwadzieścia lat po op. 4, stwierdzić musimy ogromną różnicę z tego punktu widzenia: sekwencyj prawie w niej niema, a powtórzenia w paralelizmie użyte są z miarą, wskutek czego przeróbka przedstawia bardziej organiczny rozwój i bez porównania większą ciągłość i płynność.

* * *

Studjum chopinowskich progresyj będzie miało na celu poznanie charakterystycznych sposobów ich kształtowania i stosowania. Rozpoczniemy je od przeglądu ciekawszych ustępów w Etjudach, które operują w szerokim zakresie powtórzeniami dłuższych lub krótszych fraz i motywów w transpozycjach, zwłaszcza — zgodnie z właśnie uczynionem powyżej spostrzeżeniem — w środkowych, modulujących częściach.

Etjuda 1 zaczyna część środkową — jak prawie wszystkie Etjudy — sekwencją, która tu ma taką postać (t. 17—21):

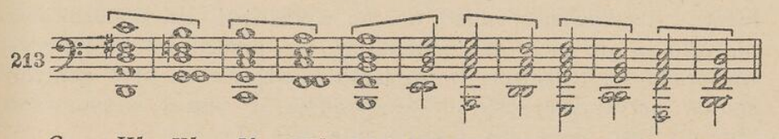
212



a: VI^6_5 II V^6_5 I IV^6_5

(Ostatni akord ma w oryginale przetrzymane *e* zamiast *d*.) Interesującym jest pierwszy akord tego szeregu: po głównej części Etjudy w C-dur, część środkowa zaczyna się w równoległem moll akordem toniki z dodaną sekstą dysonującą; akord ten rozpoczyna krótką sekwencję tonalną jako VI $\frac{6}{5}$. Dalej w t. 30—35 następują w progresji $S^6 + D^7$ w b-moll, $S + D^7$ w es-moll i $S^6_{1<} + D$ w d-moll. Sekwencja jest zatem swobodna i bardzo urozmaicona: za każdym razem wzór przesunięty jest o inny interwal, a akord subdominantowy występuje w innej formie, ostatnim razem dominanta pojawia się bez septymy, nadto układ akordów w figuracji zmienia się. Zaraz potem (t. 37—45) mamy następującą sekwencję:

213
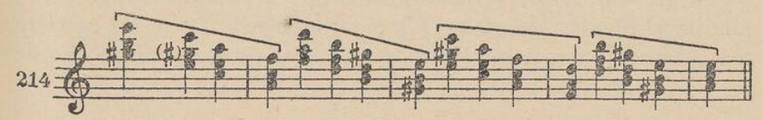


C: II^7 V^7 I^7 IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I^7 IV^7 VII^7

Tutaj urozmaicenie uskutecznionem zostało w ten sposób, że wzór w drugiej połowie sekwencji występuje w przyśpieszeniu rytmicznem, wskutek czego i figuracja ulega zmianie; oprócz tego w obu pierwszych parach akordów akord drugi ma zrazu nutę przetrzymaną.

Środkowa część Etjudy 2 składa się z szeregu sekwencyj. Pierwsza z nich obejmuje t. 19—24; wzór jej dwutaktowy powtarza frazę jednotaktową ze zmianą kadencji autentycznej na zwodniczą, za trzecim razem wzór ulega zmianie w drugiej swej połowie. Następują w t. 25—26 i 27—28 dwie progresje o wzorach jednotaktowych [1]), a w t. 30—31 progresja o wzorze półtaktowym. Różnorodność tych sekwencyj sprawia, że nie są monotonne i nie nużą, a coraz krótsze wzory wywołują znakomitą gradację. W t. 32—35 sekwencja oparta jest na następującym szeregu akordów:

214
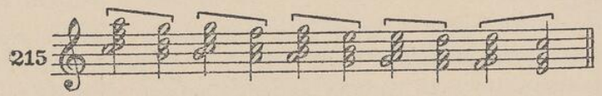


a: V III I VI IV II VII V III I VI IV II VII V I

[1]) Sekwencję t. 25—26 można pojmować albo z f^+ i es^+ na początku taktów (por. Leichtentritt, II 92), albo z $d-$ i $c-$ w odpowiednich miejscach. Przy tej ostatniej interpretacji połączenie taktu 24-go z 25-ym jest gładsze i naturalniejsze ($a^7 + d-$).

Jest to szereg trójdźwięków tonacji a-moll, z których każdy następuje po poprzednim o tercję niżej; ale akordy te połączone są w grupy po cztery, uwydatnione przeniesieniem co piątego akordu w wyższą oktawę, jedynie ostatnia grupa kontynuuje w oryginalnej wersji (w przeciwieństwie do naszego schematu) ruch wdół grupy 3-ej, w ten sposób wprowadzając urozmaicenie i dokonując zręcznego połączenia z tematem repryzy. Akord III-go stopnia zaś, jako zbyt dysonujący w formie trójdźwięku zwiększonego, zastąpił Chopin akordem toniki.

W odniesieniu do Etjudy 4 Leichtentritt słusznie podnosi (II 103) mistrzowski użytek zrobiony z sekwencyj w jej środkowej części. Rzeczywiście, mimo bardzo wydatnego ich zastosowania, nietylko że nie nużą one monotonją, ale przeciwnie, dzięki swej różnorodności (różnicom w rozciągłości wzorów m. i.) w genjalny sposób przyczyniają się do utrzymania, a nawet stopniowania tego ciągłego niepokoju, jaki cechuje cały utwór [1]).

Etjuda 7. W części środkowej (t. 17 nast.) zrazu progresja o modelu $D^7 - T$ w d-moll, C-dur i G-dur; przesunięcia odbywają się zatem w różnych interwalach, za trzecim razem wzór ulega też zmianie w melodji. Sekwencja t. 29—33 opiera się zasadniczo na następującym szeregu:
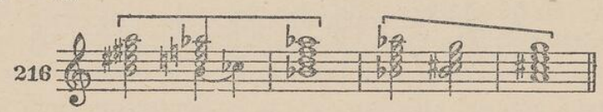


C: II⁷ V I⁷ IV VII⁷ III VI⁷ II V⁷ I

Przez chromatyczne alteracje akordy septymowe ubocznych stopni stały się dominantami wstawionemi (z wyjątkiem pierwszego akordu trzeciej pary, który ze względu na połączenie z poprzedniem f^+ zachował swą naturalną postać), a trójdźwięki III-go i II-go stopnia pojawiają się zrazu w durowej formie. Zwróćmy uwagę na rytmiczne skrócenie wzoru przy końcu progresji. T. 40—42 zawierają też sekwencję o wzorze D^7+T, a składającą się z szeregu akordów
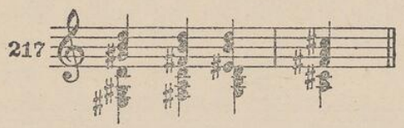
[1]) W sekwencji t. 29—31 następują parami I—IV; VII—III; VI—II; V—I w e-moll. Nie potrzeba sięgać do G-dur dla jej interpretacji (jak to Leichtentritt czyni, II 103 nast.; n. b. w schemacie na str. 104 akord 3 ma błędnie *g* zamiast *fis*, i opuszczone są akordy t. 31-go). Są to te same akordy, które dalej w t. 31—32 tworzą szereg zstępujących stopniowo trójdźwięków, skonstruowanych z tonów naturalnej gamy e-moll.

tonacji C-dur, poprzedzonych odpowiedniemi dominantami pobocznemi; tym razem wszakże szereg wznosi się ku górze, z chromatyką w basie. Wreszcie sekwencje pojawiają się także w t. 48—51 (wzór VII⁷+I, z urozmaiceniem es^7+as^+ zamiast VII⁷+I w F-dur) z chromatyką w głosie górnym.

W Etjudzie 8 zasługuje na podniesienie chromatyczny szereg w t. 37 — 40:



(Akord 1 ma przydaną nonę.) W t. 43—45 połączenie VII⁷ + akord przejściowy + VII⁷ + I:
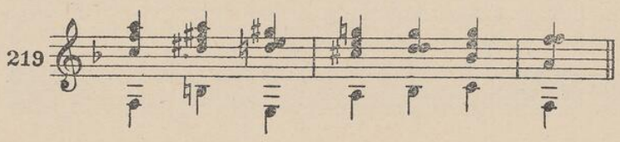


przenosi się stopniowo o cały ton niżej, t. j. z fis-moll do e-moll i d-moll.

W krótkiej progresji I + IV⁷ + VII⁷ (z małą septymą) + III⁷ pod koniec Etjudy 15 (t. 60—62):



F: I IV⁷ VII⁷ III⁷ II V⁷ I

wprowadza Chopin chromatyczne alteracje, które powodują zmianę następującą:
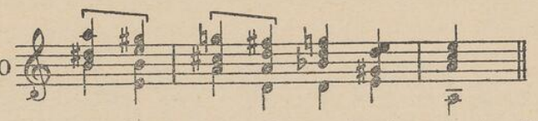


Połączenie $f^+ + h^7$ tłumaczy się jako $II^n + V^7$ w E-dur, a połączenie a^7+g^- jako zwodnicza kadencja do niekompletnego b^6 [1]). Ustęp

[1]) g^- zastępujące b^+ z dodaną sekstą pojawia się z przetrzymanem *a*.

ten należy przez swój ekskurs z F-dur w rejony tonacyj krzyżykowych, i przez subtelny układ fortepianowy, do najpiękniejszych pomysłów kolorystycznych Chopina [1]).

Podobnie jak omówiona sekwencja, pojawia się również pod koniec utworu barwna sekwencja następująca, w Etjudzie 16 (t. 57—58):

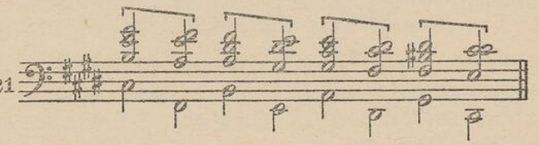
220



Chromatyka górnego głosu sprowadza podwyższenie tercji w subdominancie (p. wyżej str. 149).

Także i Etjuda 19 ma przy końcu (t. 5 — 6 od końca) progresję pokrewną z omówionemi w Nr. 15 i 16. Ściśle tonalnie przedstawiałaby się ona w ten sposób:

221
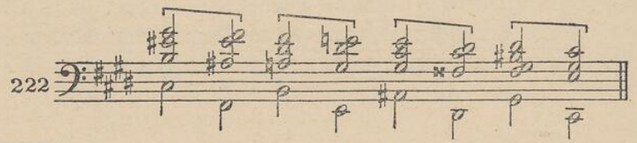


cis: I^7 IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I

(Akord *gis*^{7} występuje zrazu z nutami opóźniającemi. Poprzednie dwa akordy są, co do wartości rytmicznych, o połowę krótsze od innych, a to dla sprowadzenia toniki *cis*— na początek taktu.)

W powyższym szeregu Chopin alteruje akordy w ten sposób, że tworzą one następstwo akordów dominantowo-septymowych. Akord 4 zachowuje jednak swoją naturalną formę. W następnym zaś akordzie (VI^7, t. j. *a — cis — e — gis*) Chopin podwyższa tylko prymę, zostawiając kwintę niezmienioną dla zachowania tonu *e* i kontynuowania progresji w melodji [2]). Zatem cały szereg przyjmuje ostatecznie tę postać:

222



[1]) Pod względem eteryczności porównać go można jedynie z krótką kadencą, która — zresztą również operując sekwencją, o czem niżej — poprzedza ostatnie powtórzenie tematu głównego w Romancy Koncertu e-moll.

[2]) Akord otrzymuje zatem formę „niewłaściwej“ dominanty względem akordu następnego, względnie tworzy z nim połączenie $S^6 + D^7$ (w gis-moll).

Naogół w Etjudach z op. 25 Chopin robi mniej wydatny użytek z progresyj, aniżeli w op. 10. Fakt ten potwierdza wspomnianą już powyżej ewolucję, jaką twórczość Chopina wykazuje w dziedzinie sekwencyj.

Mniejszą rolę odgrywają też sekwencje w 3 Etjudach „dodatkowych“, które wogóle, tak pod względem formy, jak i charakteru, bardzo różnią się od swych poprzedniczek.

W Nr. 27 godną jest uwagi progresja z trójdźwiękami zwiększonemi (p. str. 130) i t. 29—36, które rozpadają się na dwa ustępy w paralelizmie, z sekwencją w pierwszych dwu taktach każdego z nich.
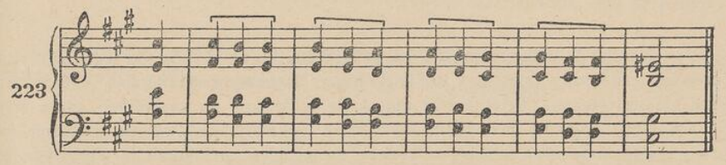
* * *

Najobfitszego i najciekawszego materjału dla studjum sekwencyj chopinowskich dostarczają Mazurki. Gdy się bliżej rozpatruje w nich odpowiednie ustępy, jest się nieraz zdumionym rozwiniętą w nich sztuką i pomysłowością. Nie wiedzieć, co więcej w nich podziwiać, czy ich różnorodność, czy nowość i oryginalność, czy piękność brzmienia i kolorystyczne efekty, czy zręczność, z jaką są wplatane, z największą naturalnością i logiką łącząc się z całością, — czy wreszcie znaczenie, jakie mają dla emocjonalnej treści i charakteru utworu.

W przeciwieństwie do innych kompozycyj Chopina, Mazurki zawierają często sekwencje w samych tematach swoich. Jest to wynikiem ich charakteru ludowego. Muzyka ludowa opiera swą technikę konstrukcyjną w szerokiej mierze na powtarzaniu krótkich motywów; znakomitym zaś środkiem do rozwijania dłuższych okresów z małej komórki motywicznej jest progresja [1]).

Zaraz Mazurek Nr. 1 zawiera jedną z najkunsztowniejszych i najbardziej „chopinowskich“ sekwencyj, a to w t. 5 — 8.

Wyprowadza się ona z następującej sekwencji tonalnej:
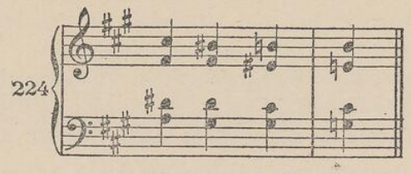
223



fis: III VI^7 II^7 V^7 V^7 I^7 IV^7 IV^7 VII^7 III^7 III^7 VI^7 II^7 V^7

[1]) por. Windakiewiczowa, l. c., str. 15, Barbag, l. c., str. 7, i Br. Wójcik-Keuprulian, „Melod. Chopina“, str. 233 i nast.

Chopin wprowadza chromatyczne alteracje, tak że powstaje szereg akordów dominantowo-septymowych, następujących po sobie w kole kwint; ale każdy pierwszy akord D^7 w takcie poprzedzony jest odpowiednią mollową S^6, zatem:
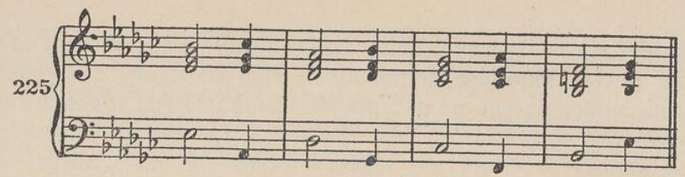


Cis: $S^6_{3>}$ D^7 (T)

i t. p. Nadto każdy ostatni V^7 w takcie zastąpiony został odpowiednim akordem VII^7, a więc zamiast *gis — cis — eis — h* w t. 1 mamy *gis—d—eis—h*, zamiast *fis—h—dis—a* w t. 2 — *fis—c—dis—a*, i t. d. Wskutek tego powstał szereg akordów, przechodzących jeden w drugi zapomocą chromatycznych przesunięć, a powtarzających się w sekwencji, o wzorze $S^6_{3>} + D^7 + T$ (z zaznaczonemi zmianami), powtarzanym stopniowo coraz niżej: w Cis-dur, H-dur, A-dur i G-dur [1]).

Sekwencja, którą omówiliśmy, tak charakterystyczna w swej chopinowskiej *par excellence* chromatyce, tak pełna wdzięku, tak naturalnie występująca w danym związku, świadczy o wysokiem mistrzostwie młodocianego twórcy.

W Mazurku 4 zanotujmy następującą progresję w części środkowej (t. 1—5):

---

[1]) Według Leichtentritta (I 204) „akord toniki na końcu każdego taktu jest najczęściej zmieniony (meistens variiert) przez chromatyczną alteracje". To twierdzenie nie jest słuszne. Leichtentritt opiera się widocznie na wydaniach, które mają *cis*^{7} na końcu t. 1-go tej sekwencji. Jakkolwiek i oksfordzkie wydanie wykazuje ten akord we wspomnianem miejscu, to jednak uważam go za błędnie tu wprowadzony i sądzę, że wszystkie akordy końcowe w każdym takcie tej sekwencji (z wyjątkiem ostatniego, który bardzo zręcznie przygotowuje powtórzenie początkowej części tematu) są zupełnie jednakowe, t. zn. tym samym ulegają transformacjom. Te zaś nie polegają na chromatycznej alteracji akordu, odpowiadającego jako *T* poprzedzającej go D^7, ale na dodaniu małej septymy i zastąpieniu tonu zasadniczego przez górną małą sekundę.
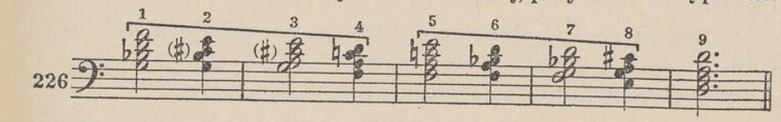


es: I IV^7 VII III^7 VI II^7 V I

Przez chromatyczne alteracje progresja z tonalnej stała się modulującą:

es$^-$ — *as*^{7} | *des*$^+$ — *des*$^-$ — *ges*^{7} | *ces*$^+$ — *f*$^{-7}$ | *b*^{7} — *es*$^-$ |
Des: II V^7 I *Ces*: II V^7 I
es: I (D^7) VII (D^7) VI II^7 V^7 I

Za ostatnim razem wzór zachowuje tonalną postać w es-moll, po *ces*$^+$ = VI w es-moll następuje II^7 i V^7 tej tonacji.

W drugiej części Mazurka 6 takty 5 — 8 tworzą progresję, która, sprowadzona do formy ściśle tonalnej, przybiera taką postać:

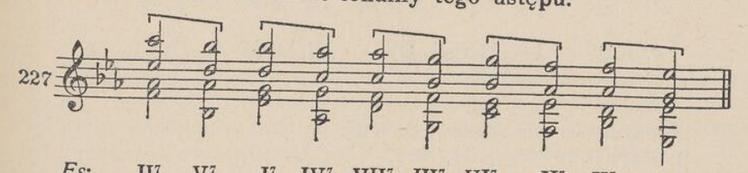


d: IV^7 VII^7 V^7 I^7 III^7 VI^7 IV^7 V^7 I

W porównaniu z tą najprostszą formą oryginał wykazuje następujące zmiany: 1) akord 4 zamiast tonów *d* i *f* ma chromatycznie przejściowe *es* i *fis*; 2) akordy 5 i 6 otrzymały przez chromatyczne alteracje formę $IV^7 + VII^7$ w c-moll i odpowiadają wskutek tego ściśle pierwszym akordom wzoru; 3) przedostatni akord sekwencji (IV^7 w przewrocie) zastąpiony został przez II^7. Dodać należy, że każdy pierwszy akord w takcie jest u Chopina niekompletny.

Jak z tej analizy wynika, ze stanowiska harmonji wzór sekwencji jest dwutaktowy [1]). Wzór melodyczny natomiast jest tu jednotaktowy.

Prześliczne następstwo akordów w progresji zawierają t. 15—18 w Mazurku 10. Oto schemat tonalny tego ustępu:



Es: II^7 V^7 I^7 IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I

[1]) Oznaczenia akordów w ich tonalnych funkcjach są u Leichtentritta (I 210, ostatnia linja) niekompletne i częściowo błędne.

Wskutek chromatycznych alteracyj akordy mają w oryginalnej wersji postać akordów dominantowo-septymowych, z wyjątkiem akordu, następującego po as^7: dla skrócenia postępu w kole kwint [1]) zamiast des^7 wprowadzony jest akord $d — f — as — c$. Zupełnie te same akordy znajdują się także w Rondo op. 16 [2]), t. 22 — 24 głównego tematu, z tą różnicą, że tam akord VII^7 ma zmniejszoną septymę. Ustęp w Mazurku jest wszakże o wiele ciekawszy; o ile bowiem w Rondo wzór melodyczny i rytmiczny odpowiada ściśle harmonicznemu, w Mazurku wzór harmoniczny zgadza się tylko z melodycznym, natomiast pod względem rytmicznym akordy tworzą inne dwie grupy, sprzągnięte typowym rytmem mazurowym. Nadto Mazurek przedstawia jeszcze jedną osobliwość: melodja postępuje w skokach, które tworzą z basem równoległe kwinty przez cały ciąg progresji. Wszelako nietylko kwinty te nie rażą [3]), ale omówiony ustęp należy do dźwiękowo najpiękniejszych pomysłów Chopina.

Dość częste są u Chopina sekwencje, powtarzające wzór $D+T$ coraz o tercję wyżej, w ten sposób: $D + I \mid (D) + III \mid (D) + V$. Akordy dominantowe mają zwykle przydaną septymę.

228

C: D I (D) III (D) V c: D I (D) III (D) V

Wzór tej sekwencji pojawia się często rozszerzony przez dodanie przed akordem dominantowym odpowiedniego akordu subdominantowego (zwykle z dysonansem, a często z chromatycznemi alteracjami), np.:

229

c: D I (S — D) III (S — D) V

[1]) Problemem tym zajmiemy się niżej.

[2]) Mazurek 10 jest op. 17, Nr. 1.

[3]) Działanie kwint złagodzone tu jest chromatyką, powstającą wskutek użycia dysonansów w głosach środkowych. Opuśćmy w tym szeregu akordów septymy, a kwinty wystąpią tak wybitnie i rażąco, jak... druty w starym parasolu!

Należą tu np. Mazurki Nr. 1, t. 1—4; Nr. 12, część E-dur; Nr. 17, temat główny; Nr. 19, t. 17—32 [1]); Nr. 20, część *Con anima*, t. 25—32; Nr. 21, część *Con anima*; i t. d.

Mazurek 21 zawiera w końcowych taktach jeszcze jedną progresję, której należyta interpretacja zdaje mi się wynikać z rozważań następujących. Jeżeli w tonalnej sekwencji tego typu:

230

a: IV^7 V^7 III^7 IV^7 II^7 III^7 I^7 II^7
C: II^7 III^7 I^7 II^7 VII^7 I^7 VI^7 VII^7

wprowadzimy odpowiednie chromatyczne alteracje, otrzymamy sekwencję modulującą, w której wzór $S^7_{1<} + D$ powtarza się coraz o stopień niżej:

231 a) i t.d.

a: $S^7_{1<}$ D^7 g: $S^7_{1<}$ D^7 f: $S^7_{1<}$ D^7

W innym układzie (z kwintami równoległemi, ale chromatycznemi):

232 b) c)

Progresję tego rodzaju spotykamy np. w Preludjum fis-moll, t. 7—8, gdzie wszakże obok wzoru $S^7_{1<} + D^7$ występuje i wzór $S^6 + D^7$.

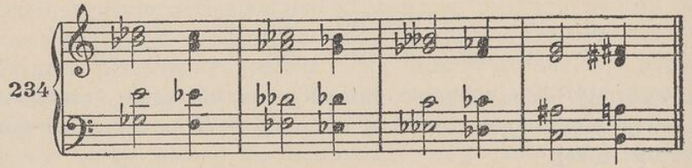
233

e: S^6 D^7 d: $S^7_{1<}$ D^7 c: $S^7_{1<}$ D^7 h: S^6 D^7

[1]) Sekwencja ta wzbogacona jest nutami obcemi. Podnieść też należy, że melodycznie wzór jej jest jednotaktowy, a harmonicznie dwutaktowy (Windakiewiczowa, l. c., str. 43). Cały Mazurek rozwija się tylko z trzech motywów, powtarzanych jużto z warjantami, jużto na różnych stopniach, jużto w tem samem położeniu, ale z różną harmonizacją (część 3-a). Uwagi godny jest również kierunek linji melodycznej: w cz. 1-ej ruch ku dołowi, w 2-ej — ku górze, w 3-ej — pozostawanie na miejscu. Utwór ten jest jednym z najbardziej typowych przykładów charakterystycznej dla Mazurków budowy melodycznej, wzorowanej na muzyce ludowej.

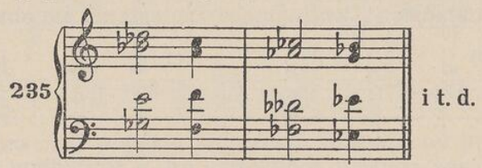
Chopin pisze akord 3 i 5 tego szeregu jako b^7 i as^7, wskutek czego powstaje szereg akordów dominantowo-septymowych, chromatycznie przesuwanych. Taka pisownia ułatwia lekturę, ale zaciera właściwe stosunki między akordami [1]) i prowadzi do fałszywych interpretacyj.

Tak stało się właśnie we wspomnianym ustępie pod koniec Mazurka 21 (t. 8—11 od końca). Chromatyczny szereg akordów, notowanych jako dominantowo-septymowe, jest niczem innem, jak sekwencją o wzorze $S^7_{1<} + D^7$ w układzie powyżej podanego schematu c). Jasno występuje to przy zastosowaniu odpowiedniej pisowni:



b: $S^7_{1<}$ D^7 *as:* $S^7_{1<}$ D^7 *ges:* $S^7_{1<}$ D^7 *e:* $S^7_{1<}$ D^7

Wszyscy teoretycy [2]) mówią tu o chromatycznie przesuwanych akordach dominantowo-septymowych. A jednak wystarczy zastąpić septymę oktawą w drugim akordzie każdej pary, aby subdominantowe znaczenie poprzedników wystąpiło wyraziście:
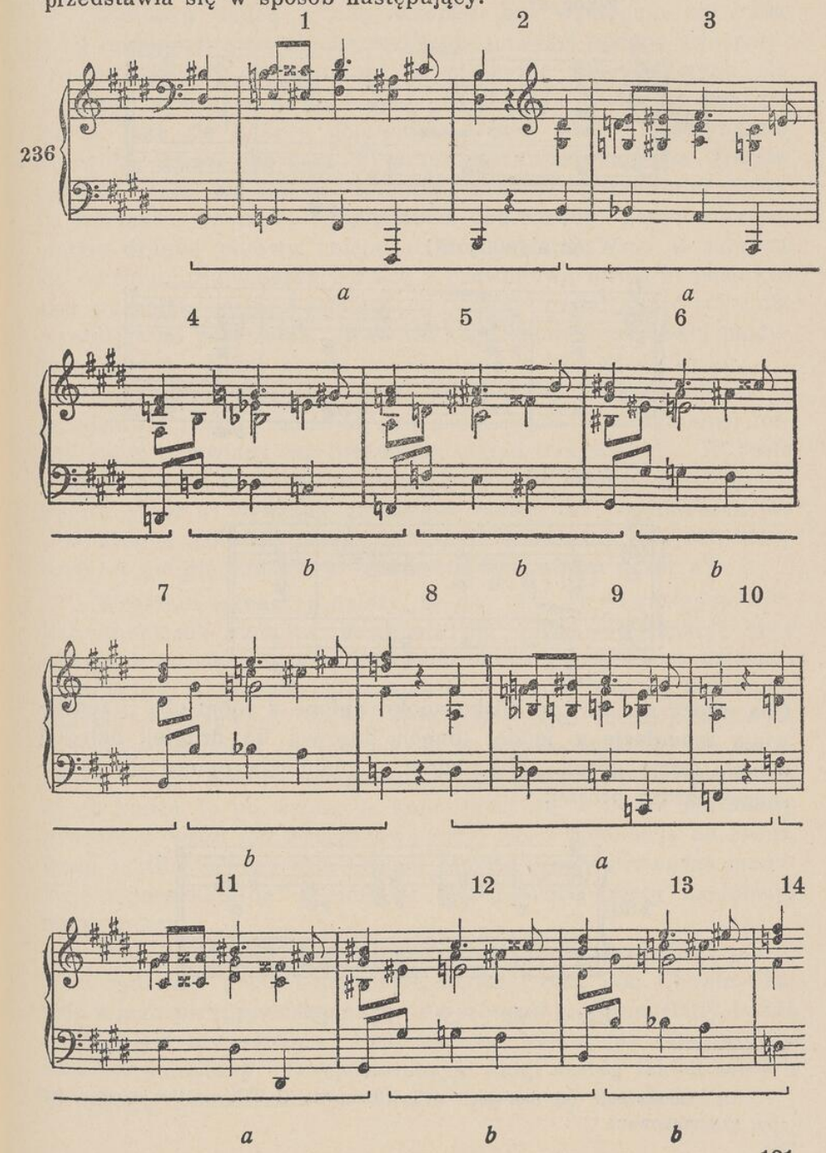


Dlaczego równoległe kwinty, złączone z tego rodzaju postępami, uchodzą niepostrzeżenie w cytowanym ustępie Preludjum fis-moll, a tak silnie uderzają ucho w Mazurku? Pochodzi to stąd, że w przeciwieństwie do Preludjum w Mazurku akordy nie są figurowane; nadto układ akordów w Mazurku jest tego rodzaju, że kwinty występują między obu zewnętrznemi głosami; a wreszcie, powtórzenie melodji w dolnej oktawie podkreśla jeszcze paralele kwintowe.

Późniejsze Mazurki zawierają szereg sekwencyj, które należą do najkunsztowniejszych i najmisterniejszych, jakie Chopin stworzył. Pojawiają się one zwykle pod koniec utworu, wywołując

[1]) Leichtentritt (I 141) poprawia tylko pisownię akordu 5-go.
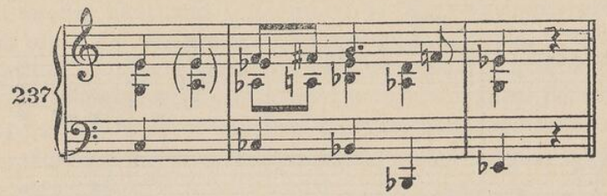
[2]) Także Leichtentritt (I 234); nie spostrzegł on analogji z Preludjum fis-moll, t. 7—8, które trafnie zanalizował.

potężną gradację. Tak jest np. w Mazurku 32, t. 22—36 od końca. Ustęp ten, sprowadzony do najprostszej i najprzejrzystszej formy, przedstawia się w sposób następujący:
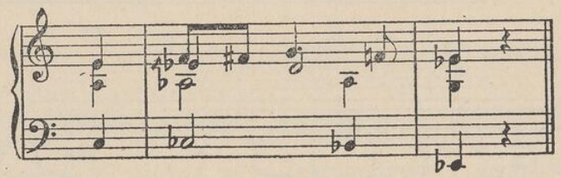


Sekwencja ta rozwija się z powtarzania dwu wzorów, jednego dwutaktowego (a), i jednego jednotaktowego (b):
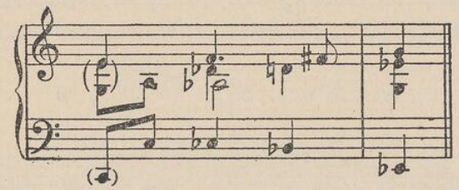
Wzór a)
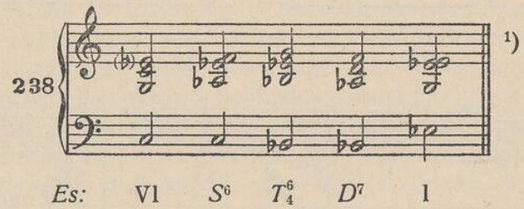


Wzór a′ (warjant)



Wzór b)



Oba wzory są bardzo blisko spokrewnione z sobą: oba przedstawiają modulację z jednej tonacji durowej do drugiej, odległej o małą tercję górną. We wzorze a) modulacja opiera się na zasadzie bardzo prostej:



[1]) Tłumaczenie tej modulacji u Leichtentritta (I 251, ostatnie wiersze) jest zbyt skomplikowane.

W formie, nadanej mu przez Chopina, wzór występuje wzbogacony chromatycznie. Wzór b) zaś uskutecznia modulację postępem chromatycznym, którym zajmiemy się w rozdziale XVII, 3.

Wszelako żaden z obu wzorów nie występuje ani razu w tej regularnej formie, jaką wykazują powyżej podane schematy. Przedewszystkiem analogicznie do wzoru b), który zaczyna się akordem ubocznym VI-go stopnia (akord ten następuje stale po tonice, jaką się kończy poprzednia fraza), wzór a) zaczyna się z reguły także akordem VI-go stopnia, następującym zresztą również stale po tonice, ostatnim akordzie poprzedniej frazy (w schemacie wzoru a) uwzględniłem oba akordy). Jedynie na początku drugiej połowy ustępu (t. 8 schematu) wzór a) zaczyna się od toniki. Największą różnicę z prawidłową formą przedstawia sam początek ustępu: zamiast *gis*+ użyty został akord *cis*−, dla płynniejszego połączenia. Wskutek tego zamiast tercjowej modulacji Gis-dur — H-dur mamy tu modulację z cis-moll do H-dur.

Inne odstępstwa od ścisłego powtórzenia wzorów, tak jak je przedstawiają nasze schematy, są następujące. W oryginalnej formie ustęp omawiany ma przeważnie układ trzygłosowy. W basie występują nuty zamienne na początku prawie każdego powtórzenia wzoru. Wzór a) wykazuje za drugim razem, tak w pierwszej, jak i w drugiej połowie ustępu (t. 3 i 11 schematu), warjant, który powyżej uwzględniliśmy w schemacie tego wzoru (wzór a′).

Wreszcie zaznaczyć należy, że *gis*+ w t. 6 i 12 zastępuje *as*+. Enharmoniczna zamiana następuje dla uniknięcia tonacyj zbyt odległych od rejonów krzyżykowych; zresztą przy coraz dalszych modulacjach tercjowych enharmoniczna zamiana staje się w pewnym punkcie nieodzowną. Wobec tego następstwo tonacyj w całym ustępie przedstawia się tak: cis, H, D, F, Gis, H, D, F, Gis, H, D. Gdyby druga połowa ustępu miała być analogiczną do pierwszej aż do końca, to po wzorze b, kończącym się w D-dur, musiałaby powtórzyć wzór ten jeszcze dwa razy, raz z modulacją do F-dur, drugi raz do Gis-dur. Ale Chopin zamiast tego wprowadza modulację z powrotem do cis-moll, od którego cały szereg modulacyj się rozpoczął.
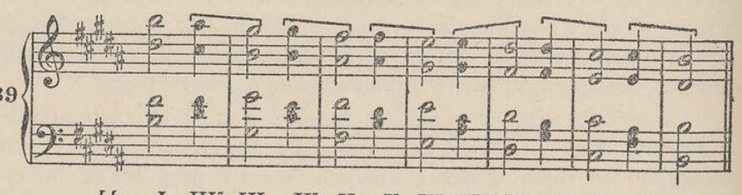
Jeśli omówiony ustęp rozpatrzymy teraz jako całość, podziwiać będziemy musieli zręczność, logikę i takt, jaki Chopin okazuje w jego przeprowadzeniu; każdy szczegół jest obmyślany, każda zmiana jest uzasadniona. Podziwiać też trzeba, jak Chopin umie uniknąć monotonji. Przeprowadzając długi szereg takich samych modulacyj, uskutecznia je Chopin zapomocą dwóch „wzorów“,

z których pierwszy pojawia się w dwu różnych formach, a drugi dokonuje modulacji w tempie dwa razy szybszem. Następnie, po ośmiu taktach, jakkolwiek ruch mógłby statecznie iść dalej wgórę, Chopin — aby struny nie przeciągać — gradację przerywa, rozpoczynając na nowo proces o oktawę niżej; w ten sposób zaznaczona też jest wyraźnie symetrja w budowie, a uniknione jest dojście w zbyt wysokie regestry, w których progresje brzmiałyby zbyt krucho [1]). A wreszcie zmiana, jaką Chopin w związku z powrotną modulacją do cis-moll wprowadza w drugiej połowie powtórzonego w paralelizmie odcinka — bo obok sekwencyj jest w tym ustępie i paralelizm, w znaczeniu określonem na początku tego rozdziału— również zapobiega monotonji.

Nakoniec podkreślmy jeszcze wspaniałą, iście trystanowską chromatykę, jaką przepojony jest omówiony ustęp.

Następny Mazurek, Nr. 33, oprócz krótkiej progresji na samym początku (II + V^7 + I, trzy razy coraz niżej o cały ton), ma znowu długi ustęp oparty na sekwencji, pod sam koniec, a mianowicie w 2-ej i 3-ej ośmiotaktówce, licząc od końca utworu. Daje on się sprowadzić do następującej najprostszej formy:
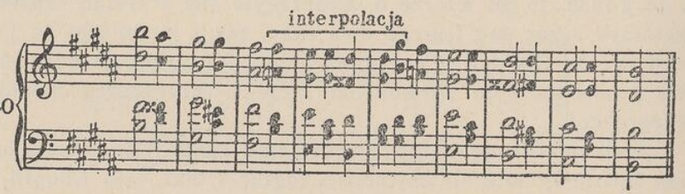
239



H: I III^7 VI II^7 V I^7 IV VII^7 III VI^7 II V^7 I

Przez chromatyczne alteracje zmienia Chopin tę sekwencję tonalną na modulującą o wzorze $D^7 + T$, nadto rozszerza ją przez wtrącenie dwóch taktów:

240



H: I (D^7) VI(D^7) V (D^7) IV VII^7 III^3<VI(D^7)IV $VII^7$$III^3$<($D^7$) II D^7 I
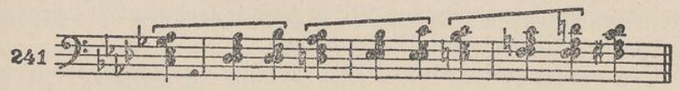
gis: VI S^6 V I (D^7) VI S^6 V =I

[1]) Wskutek tego melodja, która bez tego skoku wdół o oktawę doszłaby chromatycznie od cis′ do a‴, dochodzi faktycznie tylko do a″.

Takty 4 i 5 powyższego schematu dokonują wspomnianego rozszerzenia—które możnaby opuścić bez przerwania toku harmonicznego—w ten sposób, że zrazu kontynuują sekwencję, zmieniwszy tylko rytm wzoru (równe ćwierci zamiast ćwierć + półnuta), następnie zaś zatrzymują się na VI-ym stopniu w H-dur, poczem progresja, nawiązując znowu do h^7, idzie normalnym torem do końca. Chopin wszakże wprowadził jeszcze następujące urozmaicenia. W miejscach, w których schemat nasz ma półnuty, oryginał powtarza dany akord z wtrąceniem odpowiedniej D^7. Nadto ostatni akord w takcie występuje przeważnie z nutami ubocznemi i w formie akordu „chopinowskiego". Tak opracowany ustęp 8-otaktowy powtarza się następnie z figuracją w basie. Jest on tak urozmaicony, pomysłowy i bogaty [1]), że zrazu nie przypuszcza się nawet na jak prostej podstawie jest oparty.

Mazurek 37 zawiera w repryzie, przed kodą, skomplikowany ustęp, operujący sekwencjami, a sprowadzający silne stopniowanie. Następują w nim dwie progresje o dwóch różnych harmonicznych wzorach. Jedność uskuteczniona jest przez utrzymanie stałego rytmu i zachowanie tego samego w zasadzie motywu melodycznego [2]). Harmonicznie przedstawia się pierwsza sekwencja, jak następuje:

241



Des: V^7 I VI *Es*: V^7 I VI *F*: V^7 I VI
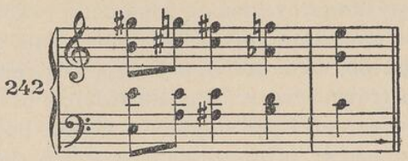
Środkowy akord w takcie jest uboczny. Między 1-ą a 2-ą ćwiercią w takcie wtrąca Chopin nuty przejściowe i zamienne, które tworzą akordy przygodne. Za trzecim razem wzór ulega zmianie: zamiast $c^7 + f^+ + d^-$ mamy teraz $c^7_{1<}$ (= VII^7) + d^- + d^+ [3]). Następnie akord *f—a—h—dis* (z opóźniającem *c* przed *h*) prowadzi do e^+, i teraz rozpoczyna się nowa sekwencja o wzorze następującym:

[1]) Jest on nawet trochę zanadto bogaty i niespokojny; stąd może pochodzą ujemne sądy, z jakiemi ten Mazurek się spotyka (p. np. Jonson, l. c., ad op. 56/1), a na jakie bynajmniej nie zasługuje jako całość.

[2]) W pierwszej grupie motyw jest diatoniczny, w drugiej chromatyczny. W pierwszej też grupie linja melodyczna jako całość wznosi się, w drugiej opada.
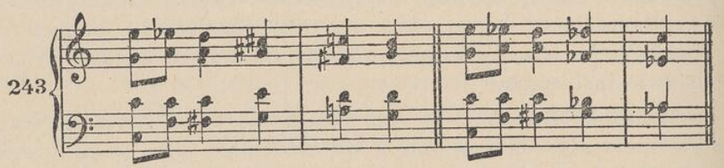
[3]) Podwyższenie *f* na *fis* ma na celu otrzymanie chromatycznego postępu w basie przy przejściu do następnego akordu.

242



Szereg tych akordów uskutecznia modulację od jednej tonacji durowej do drugiej o wielką tercję niżej położonej. Następstwo akordów tłumaczy się najprościej jako chromatyczne przesunięcia. Ale można je interpretować też tonalnie np. w ten sposób:

243
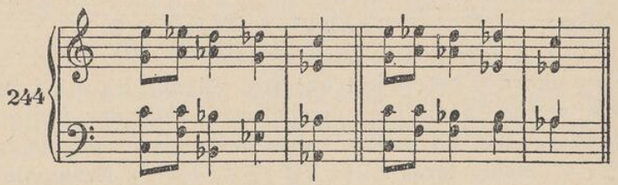


C: I IV^7 $S^6_{1<}$ — *C*: I S^7 $S^6_{1<}$ = VI

G: V^7 — V^7 I — *G*: V^7 (VII^7) IV^n

W akordzie 2 ton *es* tłumaczy się jako przejściowo obniżony. Akord 4 z przejściowego lub zamiennego (schemat 1) staje się przez enharmoniczną zamianę VII^7 w As-dur (schemat 2) i prowadzi do *T* tej tonacji (*as*$^+$ jest IV^n w G-dur).

Omawiany wzór można uważać także za warjant następującego:

244



który przedstawia szereg akordów, następujących po sobie w kole kwint.

Podobnie jak w pierwszej progresji, wzór występuje i w drugiej trzy razy, za każdym razem—także podobnie jak w pierwszej progresji—wykazując pewne drobne różnice [1]). Modulacja zamyka koło od *e*$^+$ do *fes*$^+$ [2]). *Fes*$^+$, jako VI w as-moll, z dodanem *d*

[1]) Najwybitniejszą z nich jest podwyższenie kwinty w akordzie *as*$^+$.

[2]) Leichtentritt (I 265) nie tłumaczy tej progresji konsekwentnie w poszczególnych jej częściach, wskutek czego nie uwydatnia jej należycie.
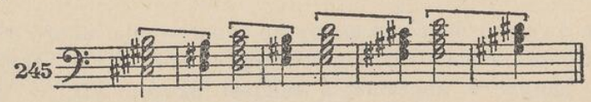
i zmienionem *ces* na *h*, jako $S^6_{3<}$ sprowadza z powrotem As-dur, z którego cała interpolacja obu sekwencyj wyszła.

Cała partja ta jest po mistrzowsku wycyzelowaną i brzmi bardzo pięknie. Można wszakże mieć wątpliwości, czy nie jest ona nieco zbyt wyszukaną w porównaniu z resztą utworu, którego harmonje poruszają się w skromnem kole. Stylowo jest tu, mojem zdaniem, pewien rozdźwięk, brak jednolitości. Nadto, ciągłe powtarzanie tego samego rytmu przez siedem taktów działa tu nużąco.

Mazurek 38 jest w znacznej części opanowany przez sekwencje. W środkowej jego części, t. 21 — 26 przedstawiają progresję, która wyprowadza się z progresji tonalnej w Fis-dur: III^7 — VI | II^7 — V | I^7 — IV | VII^7 — III | VI^7 — II | V^7 — I |. Przy użyciu chromatycznych alteracyj sekwencja ta zmienia się na modulującą o wzorze $D^7 + T$, przesuwanym wciąż o stopień niżej w tonacjach Dis-, Cis-, H-, A-, Gis- i Fis-dur. Nadto, każdy drugi akord w tym szeregu, t. j. ostatni w takcie — z wyjątkiem *a*$^+$ — otrzymał także małą septymę, wskutek czego powstały dwa szeregi akordów dominantowo-septymowych w kole kwint, od *ais*^{7} do *a*$^+$, i od *dis*^{7} do *fis*$^+$ [1]). Po czterech taktach cały ustęp powtarza się znowu, ale wzbogacony: powyżej scharakteryzowany wzór $D^7 + T$ jest teraz rozszerzony o akord *S* na początku, i w takiej formie się powtarza (począwszy od drugiego taktu tego ustępu). W zakończeniu środkowej części Mazurka repryza przygotowana jest znowu sekwencją, w której następują po sobie w kole kwint akordy *h*^{7}—*e*^{7}—*a*^{7} i *d*^{7} [2]).

W repryzie tegoż Mazurka 38 występuje znowu sekwencja o wybitnie gradacyjnem znaczeniu i charakterze, analogiczna do kilku omówionych już powyżej. A mianowicie w t. 19 — 23 powtarza się coraz o stopień wyżej zwodnicza kadencja, w ten sposób:

245



Wzór jest w oryginale wzbogacony chromatycznie przejściową nutą w basie [3]) (za pierwszym razem jest to nuta wyprzedzająca,

[1]) Harmonicznie sekwencja jest jednotaktowa, melodycznie — dwutaktowa.
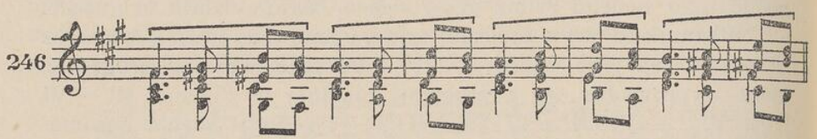
[2]) W przeciwieństwie do poprzednio omówionej sekwencji, w tej ostatniej wzór harmoniczny, tym razem 4-otaktowy, jest dwa razy dłuższy od melodycznego (dwutaktowego).

[3]) por. wyżej str. 158.

choć się ją zrazu pojmuje jako *cisis*). Oprócz tego Chopin wprowadza urozmaicenia następujące: akord d^+ jest opuszczony, e^+ ma podwyższoną kwintę, głosy wzbogacone są nutami obcemi, a wzór melodyczny pojawia się za trzecim razem w formie warjacyjnej.

Melodja omówionego ustępu powtarza się wkrótce zupełnie wiernie, ale w basie, tworząc podstawę nowej progresji o następującym „szkielecie“:
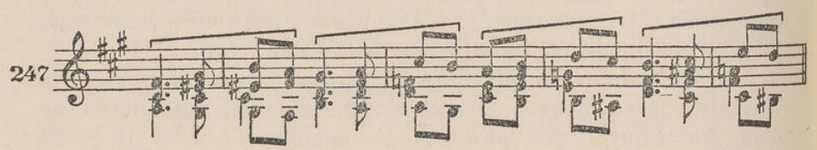
246



fis: I V V^7 I II VI VI^7 II III (*D* D^7) III IV (*D* D^7) IV

Z powodu *fisis* w *cantus firmus* i dla uniknięcia niemile brzmiącego II-go stopnia z nutą zasadniczą w basie, zmienił Chopin wzór w t. 3-im w ten sposób, że przez obniżenie *fis* na *f* zamiast VI^7+II otrzymał akord VII^7 (zrazu z nutami opóźniającemi), który rozwiązuje się następnie do a^+. Tak zmodyfikowany szereg akordów służy teraz za wzór dla dalszego ciągu progresji, która zatem przedstawia się, jak następuje:

247



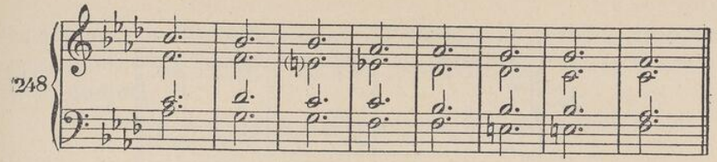
fis: I V V^7 I II VI (VII^7) III (VII^7) IV (VII^7) [V]

I jeszcze dwa urozmaicenia mamy do zanotowania: akord a^+ wprowadza Chopin z podwyższoną kwintą, w samem zaś zakończeniu zmienia motyw w sopranie, a zamiast akordu VII^7 w cis-moll, poprzedzonego akordem opóźniającym, umieszcza S^6+D^7 w cis-moll.

Wszystko to przeprowadzone jest z imponującą zręcznością, konsekwencją, logiką, potoczystością i naturalnością, przy nadzwyczajnej piękności brzmienia i delikatności rysunku, i przy przejmującej sile wyrazu.

Ostatnia kompozycja Chopina, Mazurek 49, w przeważnej części opiera swą konstrukcję na progresjach. Temat główny rozwija się z następującej sekwencji tonalnej:

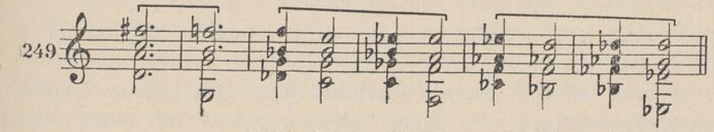
248



f: I II^7 V^7 I^7 IV^7 VII^7 V^7 I

Chromatyczne alteracje i przesunięcia zmieniają to tak proste następstwo akordów w jeden z najbardziej dla Chopina typowych szeregów akordów, przechodzących chromatycznie jeden w drugi, a któremi zajmiemy się w dalszym ciągu tej pracy (p. rozdział XVII). Przy powtórzeniu omówionych ośmiu taktów wzór melodyczny występuje ze zmianami warjacyjnemi, akordy taktu piątego doznają zaś drobnych modyfikacyj, tak że drugi z nich staje się enharmonicznie równoznaczny z e^7 i następnie (po ubocznym akordzie przejściowym w t. 6 tej drugiej ośmiotaktówki) rzeczywiście sprowadza niespodzianą, przepiękną interpolację w A-dur. Dalsza część Mazurka (t. 24 nast.) zaczyna się krótką sekwencją z kategorji „tercjowych“ (p. wyżej str. 178 nast.): $D^7 + T$ w As-dur i c-moll. Po 4 taktach w c-moll pojawia się nowa progresja, łącząca w kole kwint akordy $d^7 — g^7 — c^7 — f^7 — b^7 — es^7$. Chromatyczne alteracje sprowadzają wtrącone akordy, wzbogacające wspomniany szereg:

249



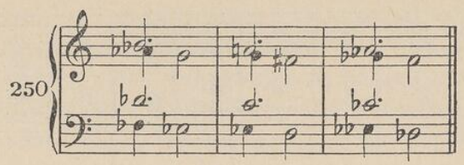
f: S^6 D^7 *b:* S^6 D^7 *es:* S^6 D^7 *as:* S^6 D^7

W ten sposób obok wzoru zasadniczo dwutaktowego mamy jeszcze wzór jednotaktowy [1]), ale o dwu różnych formach. Akordy na początku taktów są w oryginale niekompletne.

Następuje jeszcze jedna sekwencja, która jest kontynuacją poprzedniej, gdyż operuje tym samym wzorem, różni się jednak od tamtej tem, że wzór dany powtarza nie w kole kwint, ale w przesunięciach o pół tonu wdół:

---

[1]) Melodycznie wzór jest przez cały czas jednotaktowy, ale występuje naprzemian w górnym głosie i w głosach środkowych.
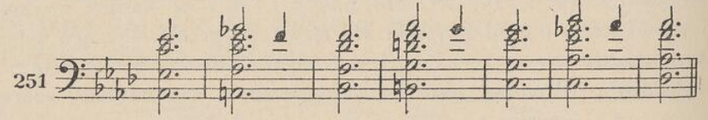


as: S^6 D^7 *g:* S^6 D^7 *ges:* S^6 D^7

Pomijam drobne urozmaicenia, jakie wykazuje wersja oryginalna. Akord końcowy *des*^{7}, enharmonicznie zmieniając *ces* na *h*, prowadzi jako $S^7_{1<}$ do *f*$^-$ ($^6_4$) [1]).

* * *

Studjum sekwencyj, zawartych w chopinowskich Etjudach i Mazurkach, uzupełnimy przeglądem bardziej interesujących i pouczających progresyj w innych utworach Mistrza [2]).

W kodzie Walca 2 spotykamy jedną z tych sekwencyj, które służą jako środek do osiągnięcia silnego stopniowania [3]). Na 45 taktów przed końcem utworu pojawia się następująca progresja:



As: I (*D*) II (*D*) III (*D*) IV

We wzorze $D^7 + T$ akord dominantowy występuje w formie V^6_5 z noną opóźniającą. Tę samą sekwencję i w tej samej tonacji
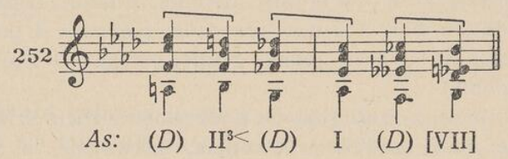
[1]) Enharmoniczne zamiany sprowadzają zwrot do tonacji głównej również w omówionych powyżej progresjach pod koniec Mazurka 37 i przy przejściu do repryzy w Mazurku 38.

[2]) Sekwencje chopinowskie zasługiwałyby na wszechstronne i szczegółowe rozpatrzenie. Studjum to, jakkolwiek bardzo ponętne, nie może być podjęte w ramach niniejszej pracy.

[3]) Ciągłe powtarzanie pewnej jednostki melodycznej lub harmonicznej (względnie melodycznej i harmonicznej) w coraz wyższem lub coraz niższem położeniu sprawia, że sekwencja (nazywana także „klimaks") z natury swej połączona jest ze stopniowaniem — w kierunku rosnącym lub malejącym — które wyraża się również w dynamice i agogice. Jeżeli podkreślam specjalnie ten moment w niektórych progresjach chopinowskich, to dlatego, że gradacja występuje w nich ze szczególną siłą i jest jako taka zamierzona i celowo wprowadzona.
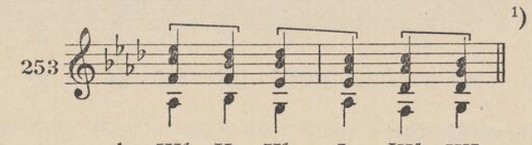
znajdujemy w Preludjum 26, t. 22 nast., z tą różnicą, że opóźniająca nona w D^7 przed *des*$^+$ jest wielką (*b*) w Walcu, a małą (*bb*) w Preludjum.

W Walcu 8 repryza wprowadzona jest taką sekwencją:



As: (*D*) $II^{3<}$ (*D*) I (*D*) [VII]

Z samych akordów naturalnych złożona, sekwencja ta wyglądałaby, jak następuje:



As: VI^7 II V^7 I IV^7 VII

Alteracje sprowadziły chromatyczny postęp głosu górnego i idącego z nim równolegle w sekstach głosu środkowego. Progresja ta zasługuje na uwagę nietylko dla tego jej urozmaicenia chromatyką, ale i ze względu na wspomniane przygotowanie repryzy. Widzieliśmy powyżej i widzieć jeszcze będziemy w dalszym ciągu, że Chopin chętnie posługuje się sekwencjami przy wprowadzaniu repryzy [2]). I jeszcze jedno podkreślić należy w omówionej sekwencji Walca 8, a mianowicie hemiolje, które sprowadza. Podobną nieregularność metryczną, występującą w związku z progresją, spotykamy też w Mazurku 16, część 2-a (III, II i I w As-dur, a potem w f-moll, poprzedzone dominantami w formie odpowiednich akordów zmniejszonej septymy, jedynie przed *f*$^-$ mamy V^7, zamiast VII^7) [3]).

Druga część Walca 14 zaczyna się sekwencją niespotykanego dotąd w naszych rozważaniach typu; łączy ona bowiem parami akordy sekstowe, chromatycznie przesuwane: $VI^6 + V^6$ w e-moll i d-moll.

[1]) Trójdźwięk VII-go stopnia przez dodanie tonu *es* stał się akordem V^7.
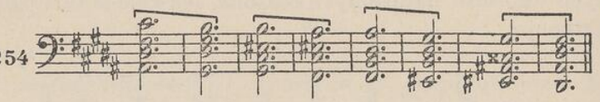
[2]) Takiego użycia progresyj nauczył się Chopin może od Mozarta, w którego Symfonji C-dur (Juppitersymphonie) np. spotykamy tę manjerę przed repryzą w pierwszem Allegro, w Andante i w trio Menueta.

[3]) Hemiolje bez sekwencji zawierają t. 17 nast. w Mazurku 14, końcowe takty Mazurka 30, i t. p.

W Polonezach częstsze są odcinki, rozwijające się z transpozycji dłuższych fraz (p. wyżej str. 169), aniżeli sekwencje, operujące krótkiemi wzorami. Wymieńmy z kategorji tych ostatnich gradacyjną progresję pod koniec Poloneza 5 (t. 14—17 od końca: szereg akordów $V^7 + I$ w G-dur, fis-moll, h-moll, A-dur, Cis-dur, fis-moll, A-dur, h-moll, Cis-dur, przyczem pierwsze 4 pary wspomnianych akordów tworzą jedną grupę, ostatnie 4 znowu osobną grupę dla siebie).

W Nokturnach zasługują na podkreślenie dwie ściśle tonalne, i jako takie dość rzadkie u Chopina, sekwencje, a mianowicie w Nr. 3, t. 41—48:
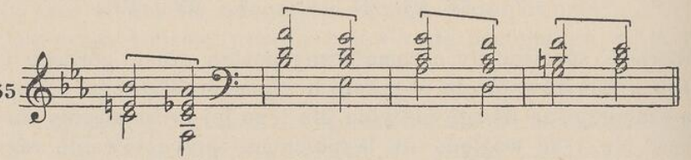
254 [1])



dis: I^7 IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I

i w Nr. 13, t. 17—20:

255



c: $I^7_{3<}$ IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 [I]

Ostatnio cytowany ustęp jest pomnikiem warjacyjnej sztuki harmonicznej Chopina, gdyż przytoczone akordy stanowią nową harmonizację głównego tematu (por. t. 1—4 utworu).
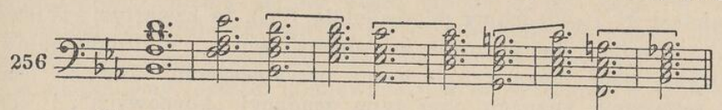
W rodzaju „gradacyjnych" i „końcowych" sekwencyj zanotujmy w Nokturnie 12 t. 9 — 11 od końca. Wzór sekwencji, $DD+ D^7 + T$, występuje w B-dur, Des-dur, E-(Fes-)dur i G-dur (jest to zatem sekwencja „tercjowa"). W ten sposób zestawione akordy przechodzą cały cyrkiel kwintowy. Wzór w drugiej połowie ustępu ulega rytmicznemu skróceniu. O innych progresjach tego Nokturnu była mowa powyżej (str. 129 nast.).

Wspomniany powyżej kunszt warjacyjnej techniki Chopina w dziedzinie harmonji występuje w pełnym blasku w drugim temacie Ballady 1. Przy pierwszem pojawieniu się, w Es-dur,

[1]) Melodycznie rzecz biorąc, są tu tylko dwie frazy 4-otaktowe.

temat ten po 4 taktach (które zresztą zawierają też sekwencję: $D^7 + T | DD^7 + D$) rozwija się, harmonicznie, w sposób następujący:
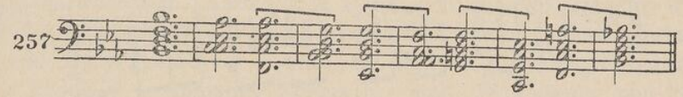
256



Es: V II^7 V^7 I^7 IV^7 VII^7 $III^7_{3<}$ VI DD^7 D^7

Przy następnem pojawieniu się tematu, w A-dur, ustęp odpowiedni przedstawia się tak (dla łatwiejszego porównania transponuję go do Es-dur):

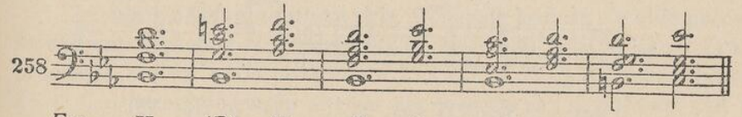
257



Es: V IV II^7 III I^7 II $III^7_{3<}$ VI $II^7_{3<}$ V

Jest to prawdziwy majstersztyk zręczności i pomysłowości harmonicznej, wobec tego że melodja, która za drugim razem występuje również w formie warjacyjnej, i to bardzo swobodnej, może być wykonana z akompanjamentem pierwszej wersji. Za trzeciem wystąpieniem tematu, jego t. 5—8 odbiegają od formy pierwotnej dość znacznie, zarówno w melodji jak i w harmonji, ale i tym razem tworzą progresję:
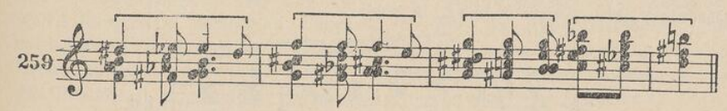
258



Es: V (*D*) II *D* I IV VII (*D*) VI

W Balladzie 2 zanotujmy sekwencje z chromatycznemi przesunięciami akordów sekstowych w ustępie, przygotowującym powrót pierwszego tematu (zatem jeszcze jedna z „repryzowych" progresyj), i w kodzie przed odcinkiem, który wprowadza nową sekwencję następującą:

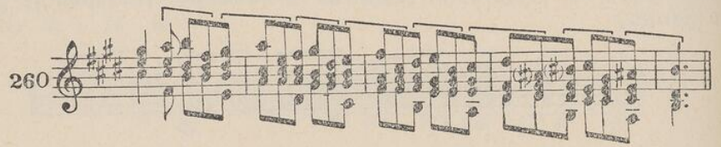
259



$S^6_{1<}$ w a-moll przez enharmoniczną zamianę *dis* na *es*, a chromatyczne postępy w głosach innych staje się $S^7_{1<}$ w c-moll i prowadzi

do *D* tej tonacji. Wzór ten powtarza się następnie dwa razy o cały ton wyżej, a raz o małą tercję wyżej. Za trzecim razem zamiast h^+ (= *D*) mamy odpowiednią *T* ($^6_4$), za czwartym zaś razem d^+ zastąpione jest pozornie konsonansowem h^-. W drugiej połowie ustępu wzór ulega rytmicznemu przyśpieszeniu. Jest to jedna z sekwencyj znanego nam typu gradacyj „końcowych", i jedna z najpotężniejszych u Chopina.
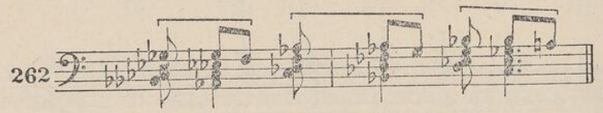
Dłuższą progresję zawiera Ballada 3 w t. 23—26 po zmianie 4 bemoli na 4 krzyżyki. Oto jej schemat tonalny:



cis: I VII VI V IV III II I *H:* I

Po zastosowaniu chromatycznych alteracyj wzór jest tu $D^7 + T$ (zawsze durowa). D^7 występuje w formie niewłaściwej dominanty przed gis^+ i dis^+, t. j. tam, gdzie następuje przesunięcie tylko o pół tonu; tam też następuje przerwa w kole kwint. *T* ma stale nutę opóźniającą przed tercją [1]).

W Balladzie 4 szczególnego uwzględnienia godną jest sekwencja w t. 72 — 73, jako jedna z trudniejszych do analizy u Chopina [2]):

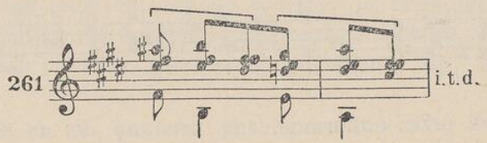


ges: $S^7_{3<}$ VII^7 *as:* $S^7_{3<}$ VII^7 *b:* $S^7_{3<}$ VII^7

Wzór tej progresji, to $S^7 + VII^7$ w mollowej tonacji, przyczem S^7 ma podwyższoną tercję, a VII^7 zrazu opóźniającą nutę.

---

[1]) Nie jest to zatem akord „$^6_4$ subdominanty", jak twierdzi dr. Reiss (l. c., str. 170 i 240). Nie można tu też mówić o rozwiązaniu do akordu sekstowego: ton zasadniczy leży ideowo w basie. A więc:



[2]) Przyjmuję wersję wydania Petersa.

Wśród Preludjów najwięcej progresyj wykazują Nr. 17 (t. 19—24, 24—26; 51—53, por. Mazurek 36, t. 13 nast.) i te Preludja, które charakterem zbliżają się do Etjud, jak Nr. 8, 16 i 19 [1]). W tem ostatniem zasługuje na uwagę progresja w t. 29—32, znowu przed repryzą, i w hemioljach. Reprezentuje ona kategorję, której dotąd nie spotkaliśmy jeszcze; mianowicie jest to sekwencja o akordach zmniejszonej septymy. Tego rodzaju akordy przy nadzwyczajnej łatwości, z jaką mogą być łączone między sobą, nadają się znakomicie do wiązania w grupy, które powtarzane jako „wzory" tworzą progresje. Chopin, który tak chętnie wprowadza szeregi akordów zmniejszonej septymy wogóle (p. rozdz. XVII, 4), używa ich też i w sekwencjach. Kadenca w Etjudzie 3 również grupuje w progresję szereg akordów zmn. sept. To samo można powiedzieć o kadency w Preludjum cis-moll, op. 45, t. zn. o jej drugiej połowie [2]), i o kadency w Romancy Koncertu e-moll. W kadency pod koniec introdukcji do Warjacyj op. 12 akordy zmn. sept. (częściowo niekompletne zresztą) schodzące chromatycznie wdół, łączone są w grupy po trzy, tworząc sekwencję. „Repryzową" sekwencję akordów zmn. sept. znajdujemy w Etjudzie 8 (t. 57 — 60).

Jak widzimy z powyższego zestawienia, sekwencje są ważnym czynnikiem konstrukcyjnym w kadencach chopinowskich. Z nieoperujących akordami zmn. sept. wymieńmy tu jeszcze kadencę w Larghetto Koncertu f-moll i na końcu introdukcji do Poloneza wiolonczelowego.

Zupełnie u Chopina niezwykłą progresją kończą się obie połowy środkowej części w Nokturnie 10 (t. 35 — 38 i 47 — 50). Zrazu progresja ma za wzór połączenie $2 \times (D^7 + T)$, potem pojedyńcze $D^7 + T$, a wreszcie wzór skraca się jeszcze raz o połowę, tak że następuje czterokrotne przesunięcie samego akordu D^7 (w pierwszym przewrocie) z krótkim motywem melodycznym, który towarzyszył akordom D^7 w pierwszej części sekwencji. Nie można tu już
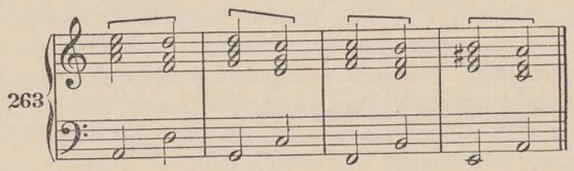
---

[1]) W Nr. 7 i 20 można mówić tylko o sekwencji o wzorze rytmicznym, stale zachowanym przez cały ciąg utworu. Ze stanowiska melodyki zalicza je Dr. Wójcik-Keuprulian (Melodyka Chopina, str. 234) do „typu pośredniego między powtarzaniem dosłownem a progresją". Zadziwiać może, że B. Ziehn wśród przykładów na sekwencje wybrał w niewyczerpanym skarbcu chopinowskim te właśnie dwa Preludja (l. c., str. 138). Harmonicznych sekwencyj w nich niema (z wyjątkiem początku w № 20).

[2]) Pierwsza połowa operuje wzorem $S^6 + D^7$, stopniowo wdół przesuwanym. Interpretacja D-ra Reissa (l. c., str. 126) jest formalistyczna.

właściwie mówić o sekwencji harmonicznej, zasada jej bowiem doznała tu zupełnego rozluźnienia [1]).
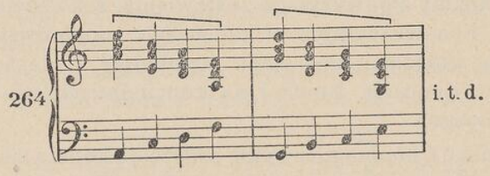
Pewną analogię do omówionego ustępu przedstawiają t. 33—35 w Etjudzie 12, gdzie w sekwencji następują również akordy V^6_5, tym razem wznosząc się ku górze, w przeciwieństwie do opadających wdół poprzednio cytowanych.

Interesującą progresję zawiera Rondo op. 73 w t. 65 — 68. Podstawa jej jest następująca:



a: I IV VII III VI II V I

Każdy akord występuje jednak i w formie zasadniczej, i w sekstowej ze zmianą położenia z kwintowego na tercjowe, a zatem:
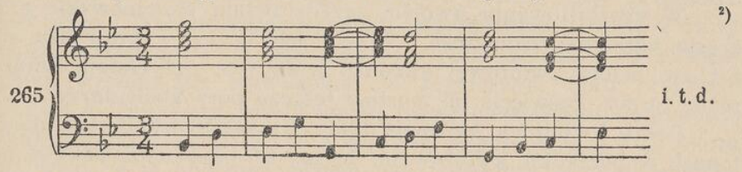


a: I — IV —— VII — III —

Nadto zaś szereguje Chopin akordy w ten sposób, że bas idzie przez dwa takty wgórę, a inne głosy postępują w przeciwnym kierunku, wskutek czego melodja schodzi wciąż tercjami wdół, a bas wznosi się w skokach tercjowych naprzemian z postępami w sekundach. W dalszych dwóch taktach proces powtarza się na nowo, przyczem role między obu partami fortepianowemi doznają wymiany. A wreszcie jeszcze jedno: oto omówiony szereg akordów występuje w figuracyjnem, polimelodycznem wzbogaceniu, w którem triolkowa figura powtarza się ustawicznie, tworząc progresję. W ostatecznej więc formie w ustępie tym mamy progresję melodyczną o wzorze 1/4-taktowym i harmoniczną o wzorze całotaktowym, w układzie zaś ustęp tenże przedstawia się jako dwa równoległe dwutakty [1]).

[1]) Cf. Kurth, Rom. Harm., str. 344 nast.

Bardzo pokrewną z omówioną progresją jest ta, którą wykazują t. 147 — 150 Ronda Mazurowego. Figuracja polimelodyczna jest w obu zasadniczo ta sama. Harmonicznie daje się rzeczony ustęp w Rondo Mazurowem sprowadzić do formy analogicznej z omówioną w ustępie Ronda na dwa fortepiany:



[2])

B: I — IV — VII — III — VI — II —

Ponieważ jednak w wersji oryginalnej bas jest opuszczony, a raczej zastąpiony jest ideową nutą pedałową (*f*), pojmujemy rzeczony ustęp jako następstwo figurowanych akordów sekstowych tonacji B-dur, wciąż o tercję niżej przeskakujących, a więc I^6—VI^6—IV^6, i t. d. (por. przykł. 214). Sekwencja będzie zależeć od akcentów rytmicznych, t. j. od tego, czy będziemy łączyć akordy w grupy po dwa (jako hemiolje), czy też po trzy, stosownie do miary taktowej. To samo odnosi się do t. 353 — 356 tegoż Ronda. Takty 361—364 natomiast mają tylko jeden akord zmniejszonej septymy w różnych położeniach, na nucie pedałowej *g*.

* * *

Powyższe przykłady i analizy dostatecznie dają nam poznać sposoby, w jakich Chopin używa i kształtuje sekwencje, rolę, jaką one odgrywają, i charakter, jaki je cechuje w jego dziełach.

Obecnie chodzi jeszcze o syntetyczne ujęcie najważniejszych cech sztuki, rozwiniętej przez Chopina w tym dziale.

Jako środek formotwórczy najczęściej spotykamy u Chopina progresje w ustępach modulujących i w tematach Mazurków. Często występują one także pod koniec utworów, jako środek do uzyskania silnej gradacji dynamicznej i emocjonalnej, znaczącej

[1]) W t. 53—56, to samo Rondo zawiera na nucie organowej *g* sekwencję następującą (w C-dur): II — IV | I — III | VII — II | VI — I | V—VII.
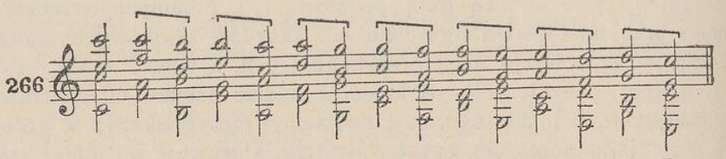
[2]) Schemat wyraźnie uwydatnia hemiolje tej sekwencji.

nawet nieraz punkt kulminacyjny utworu. Są one ważnym czynnikiem konstrukcyjnym w kadencach. Często też stosowane są przed repryzą; przez regularność, perjodyczność swej budowy znakomicie nadają się one bowiem—zwłaszcza w połączeniu z nutą pedałową — do rozgraniczenia różnych części utworu, do zahamowania tempa i ujęcia w karby swobodniej rozwijającego się toku harmonicznego.

W ukształtowaniu swojem przedstawiają chopinowskie progresje ogromną rozmaitość. Wielka ich liczba wyprowadza się z t. zw. pełnej kwintowej kadencji[1]); ale i te przybierają bardzo różne formy. Poświęcić im musimy jeszcze parę komentarzy.

Pełna kwintowa kadencja łączy wszystkie trójdźwięki danej tonacji w porządku kwintowym, t. zn. że przechodzi pokolei od jednego trójdźwięku do drugiego, którego ton zasadniczy leży o kwintę niżej (lub o kwartę wyżej). Powstaje zatem sekwencja następująca (schemat 1):
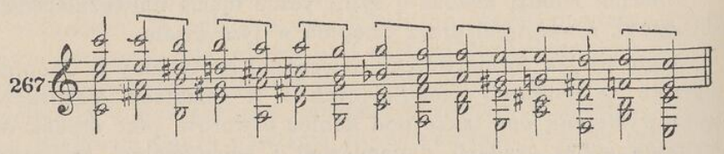
266



C: I IV VII III VI II V I IV VII III VI II V I
a: III VI II V I IV VII III VI II V I IV VII III

Przez chromatyczne alteracje pierwsze akordy (poprzedniki) w poszczególnych grupach przybrać mogą formę dominant pobocznych, ewentualnie z dodaną septymą. Jeżeli jeszcze podwyższymy tercje mollowych trójdźwięków, stojących na drugiem miejscu (jako „następniki") we wspomnianych grupach, otrzymamy sekwencję następującą (schemat 2a):

267
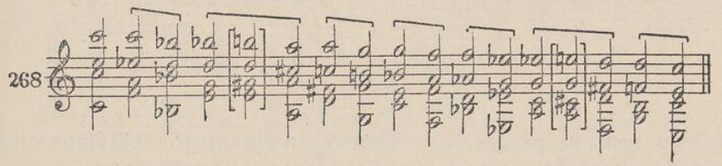


C: I (=D^7) VII (D^7) VI (D^7) V (D^7) IV (=D^7)III (D^7) II D^7 I
a: III (=D^7) II D^7 I (D^7)VII (D^7)VI(=D^7) V (D^7) IV (D^7) III

[1]) p. Zulauf, l. c., str. 5.

Tutaj powtarza się stale wzór $D^7 + T$, z wyjątkiem tych dwu grup, które odpowiadają przesunięciu tylko o pół tonu zamiast o cały ton. W obu grupach występują też trójdźwięki VII-go stopnia w trybie durowym, a II-go w mollowym; użycie ich połączone jest zawsze z pewnemi trudnościami. Jeżeli w grupie, w której VII wzgl. II stopień reprezentuje tonikę (t. zn. jest następnikiem), chcemy mu nadać formę trójdźwięku durowego, musimy albo 1) podwyższyć jego tercję i kwintę, albo 2) obniżyć jego prymę. W pierwszym wypadku poprzedzenie akordu, o który chodzi, przynależną D^7 sprowadza zwykle (zależnie od układu) silniej występujące wykolejenie w regularnym toku progresji. Dlatego D^7 przybiera wtedy zwykle formę niewłaściwej dominanty, gładziej dającej się połączyć z akordem poprzednim. Ad 2): Akord VII wzgl. II z obniżoną prymą zaś dopuszcza wprawdzie łatwe użycie odpowiedniej D^7 jako poprzednika, ale powstałe przez daną alterację przesunięcie o cały ton tam, gdzie stosunki tonalne wymagają przesunięcia o pół tonu, odracza tylko rozwiązanie trudności, o ile nie chcemy oddalać się w dalszym ciągu od zasadniczego typu progresji przez ściśle mechaniczne powtarzanie wzoru. W grupie, w której VII resp. II stopień jest poprzednikiem i ma wystąpić jako D^7 przed III-im resp. V-ym stopniem, musi on otrzymać albo podwyższoną tercję i kwintę, albo obniżoną prymę i septymę. W pierwszym wypadku wywołuje wykolejenie w połączeniu z akordem poprzednim, w drugim sprowadza przesunięcie o cały ton tam, gdzie wymagany jest tylko półton. Dlatego i tutaj wprowadza się zwykle dominantę niewłaściwą. Schemat następny uwzględnia wspomniane nieregularne przesunięcia.
Schemat 2b:

268



Ponieważ poprzedniki w tego rodzaju sekwencjach przybierają znaczenie akordów „wtrąconych", „wstawionych", o charakterze tonalnym progresji decydują następniki, i to ich tony zasadnicze, gdyż forma samych trójdźwięków jest tu rzeczą drugorzędną. Obniżenie VII-go stopnia sprawia, że progresja przenosi się z jednej sfery tonalnej w drugą. Dlatego w powyższym schemacie 2b progresja jest tonalnie niepewna, gdyż zaczyna się

i kończy w C-dur, ale tony zasadnicze następników tworzą skalę B-dur. Takiego rodzaju sekwencje są rzadkością u Chopina.

Pełna kadencja kwintowa może szeregować także same akordy septymowe:

Schemat 3.

269

C: I IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I^7 IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I

a: III(^{7})VI^7 II^7 V^7 I^7 IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I^7 IV^7 VII^7 III(^{7})

Alteracje mogą zmienić ten szereg w progresję modulującą:

Schemat 4a.

270

C: I (=D^7) VII^7(D^7)VI^7(D^7)V^7 (D^7) IV^7(=D^7)III^7(D^7) II^7 D^7 I

a: III(=D^7) II^7 D^7 I^7 (D^7)VII^7(D^7)VI^7(=D^7)V^7(D^7)IV^7(D^7)III

Jako odpowiednik do schematu 2b podajemy jeszcze

Schemat 4b.

271

W tego rodzaju progresjach akordy dominantowo-septymowe następują przeważnie tak, jak w kole kwint, ale niewłaściwe dominanty przerywają ten porządek tam, gdzie następuje przesunięcie o pół tonu. Następstwo bowiem akordów, tworzących pełne koło kwint (przy stroju równomiernie temperowanym) daje sekwencję sześciu tylko par akordów, podczas gdy pełna kadencja kwintowa zawiera z natury rzeczy siedem takich par. Różnica pochodzi stąd, że w kole kwint przesunięcia są wciąż te same, w pełnej kadencji kwintowej zaś obok przesunięć o cały ton mamy dwa

przesunięcia o pół tonu. Zatem progresja akordów, postępujących stale w kole kwint, jest ściśle mechaniczna, natomiast progresja akordów, tworzących pełną kadencję kwintową, jest tonalna; podstawą pierwszej jest gama całotonowa, drugiej zaś — gama diatoniczna.

Dla ilustracji powyższych wywodów użyjmy jeszcze omówionej powyżej progresji w Mazurku 10. Ściśle tonalnie przeprowadzona wyglądałaby ona, jak następuje:

272

B: V^7 I^7 IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I

Jako modulująco-tonalna zaś przedstawiałaby się w ten sposób:

273

Mechanicznie przeprowadzona:

274

Wszelako u Chopina progresja ta przybiera jeszcze inną formę, a mianowicie taką:

275

Jest to sekwencja w Es-dur (p. też str. 177), względnie—ponieważ zaczyna się w B-dur, tonacji zasadniczej utworu—sekwencja, przenosząca się z B-dur do Es-dur [1]).

---

[1]) Chopin przygotowuje w ten sposób zwrot subdominantowy, jakim zaczyna się następujące potem powtórzenie tematu głównego.

Jakżeż w świetle tych teoretycznych wywodów przedstawiają się sekwencje chopinowskie?

Przedewszystkiem zauważyć należy, że sekwencje w pełnej kadencji kwintowej (wzgl. w jej wycinkach) są u Chopina o wiele częstsze, jak w kole kwint. Przyczyny tego dopatrywać się trzeba zapewne w niechęci Chopina do „mechaniczności" tego drugiego rodzaju sekwencyj, a może także w tej okoliczności, że krótkie progresje, łączące akordy w kole kwint bez przejścia całego koła, oddalają zbytnio od tonacji zasadniczej. Nieokreśloność tonalna koła kwint zdaje się także odgrywać tu pewną rolę.

Dalej stwierdzić możemy, że progresje w pełnej kadencji kwintowej występują u Chopina względnie rzadko w postaci naturalnej; p. wyżej analizy Etjudy 1 (str. 171), Nokturnów 3 i 13 (str. 192). Najczęściej odpowiadają one naszemu schematowi 2a, t. zn. że VII (wzgl. II) stopień otrzymuje podwyższoną tercję i kwintę i poprzedzony jest niewłaściwą dominantą. Akord VII^7 (II^7 w minorze) pozostaje w formie naturalnej (zatem w formie niewłaściwej dominanty); p. wyżej analizy Etjudy 7 (str. 172), Mazurków 4 (str. 177) i 33 (str. 184 — 185), Ballady 3 (str. 194). Sekwencje, składające się z samych akordów septymowych, widzieliśmy w Etjudzie 19 (str. 174), w Mazurku 10 (str. 177 nast. i 201) i w Mazurku 38 (str. 187). Progresja w Etjudzie 19 odpowiada schematowi 4a; zamiast akordu e^7 mamy, ze względu na następującą niewłaściwą dominantę przed II-im stopniem w cis-moll, III^7 w naturalnej formie [1]). W Mazurku 10 stopień VII w B-dur ma obniżoną prymę (por. schemat 4b); to sprowadza w szeregu, zaczynającym się w B-dur, modulację do Es-dur. W Mazurku 38 akord VII^7 ma obniżoną prymę i septymę, wskutek czego powstaje przesunięcie o cały ton zamiast przesunięcia o pół tonu (zamiast ais^+ z niewłaściwą dominantą mamy $e^7 + a^+$), por. schemat 2b z uwzględnieniem drugiego akordu w nawiasie. Dalej więc następuje wykolejenie w połączeniu z grupą następną, układ i niekompletność akordów nie daje mu jednak silniej się zaznaczyć.

Warjantem naszego schematu 4a o wzorze D^7 + durowa T z dodaną małą septymą (albo $DD^7 + D^7$) są szeroko wyżej omówione progresje o wzorze $S^7_{1<} + D^7$ (p. str. 179 nast.), które można określić również jako VII^7 z obniżoną tercją + durowa T z małą septymą.

[1]) W naszym schemacie 4a mamy analogiczny wypadek przy akordzie 9-ym, o ile w nim nie uwzględnimy fakultatywnie tylko przepisanego bemola.

Z innych rodzajów sekwencyj najbardziej typowe są u Chopina takie, które powtarzają wzór $D^7 + T$, albo $S + D + T$, coraz wyżej o tercję, następnie takie, które przesuwają coraz o stopień wyżej wzór $V^6_5 + I$ albo $VII^7 + I$, a wreszcie sekwencje akordów zmniejszonej septymy.

Obok tych najczęściej spotykanych rodzajów sekwencyj znajduje się u Chopina mnóstwo innych. Wszelako bogactwo i pomysłowość, jaką Chopin rozwija w tej dziedzinie, przejawia się nietylko w samej różnorodności wzorów. Prawie w każdej progresji, zwłaszcza dłuższej, wprowadza Chopin urozmaicenia. Warjacje te są zarówno melodycznej i rytmicznej, jak i harmonicznej natury. W analizach powyżej podanych zwracaliśmy na nie ustawicznie uwagę. Do najważniejszych zmian, jakie Chopin uskutecznia w progresjach, należy skracanie wzoru, zwłaszcza rytmiczne, które potęguje równocześnie gradację, i zmiana interwalu, w jakim następuje przesunięcie wzoru [1]). Również nut obcych używa Chopin często dla wzbogacenia i urozmaicenia swoich progresyj.

Bardzo słusznie powiada dr. Reiss: „Genjusz Chopina zdołał wydobyć i z tej napozór martwej formy, jaką jest progresja, nieprzebrane bogactwo artystycznego piękna, wyposażywszy ją zresztą we wszystkie środki modulacji, chromatyki i enharmonji" (l. c., str. 73).

Można nawet powiedzieć, że pełnia, oryginalność i najbardziej charakterystyczne cechy sztuki harmonicznej Chopina odbijają się w jego sekwencjach. Niektóre z nich sięgają nawet szczytu tej sztuki. Niewyczerpane bogactwo inwencji, barwność, osiągnięta zastosowaniem chromatyki, piękność brzmienia, zupełnie nowe kolorystyczne efekty, nieprześcigniona zręczność i gibkość, która umie zawsze godzić sprzeczne interesy i różne wymagania, podporządkowując tok harmoniczny ogólnemu planowi formalnemu, sztuka harmonicznego cyzelerstwa doprowadzona do szczytu — niektóre zanalizowane powyżej progresje należą do najmisterniejszych i najdelikatniej rzeźbionych ustępów u Chopina—a wreszcie, *last not least*, oddanie wszelkich środków techniki na usługi wyrazu, wszystkie te cechy, stanowiące istotę harmoniki Chopina, znajdują się w jego sekwencjach. Dlatego studjum tychże może odsłonić i ujawnić w całej pełni estetyczne znaczenie i wartość sekwencji wogóle [2]).

[1]) Chodzi tu o zmianę rodzaju interwalu, a nie o różną rozpiętość tego samego interwalu.

[2]) W związku z analizą sekwencji w Mazurku 37 powiada trafnie Leichtentritt (I 265—266): „Sztuka chopinowskich progresyj jest bardzo daleka od tego bezdusz-

ROZDZIAŁ XVI.

Nuty stałe i pedałowe.

Do najważniejszych czynników formalno-harmonicznych należą obok progresyj nuty stałe i pedałowe[1]). Nuty pedałowe są o wiele częstsze od nut stałych w górnych głosach. Pedały toniczne są mniej częste od dominantowych. Od tych ostatnich rozpoczniemy też nasz przegląd.

1. Dominantowe nuty pedałowe.

Psychologiczne i estetyczne znaczenie pedału dominantowego polega na mniej lub więcej silnem napięciu, wywołanem przez wstrzymanie i opóźnianie oczekiwanego rozwiązania akordu dominantowego, obok którego pojawiają się inne akordy, dysonujące z nutą stałą i, tem samem, wzmagające jeszcze podniecenie i natężenie uwagi. Im dłużej trwa nuta pedałowa, tem silniejsze jest uczucie oczekiwania, jakie obudza.
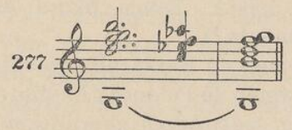
Ten charakter „przygotowawczy“ dominantowej nuty pedałowej sprawia, że nadaje się ona znakomicie do użycia jej we wstępie do całego utworu. Wartość tego środka Chopin odczuł w całej pełni i świetnie go wyzyskał. Wstępy, oparte na dominantowej nucie pedałowej, są zresztą szczególnym rodzajem, a mianowicie najbardziej rozwiniętym, dominantowych wstępów wogóle. U Chopina zaś wstępy dominantowe są rzeczą bardzo zwykłą. Rozwija w nich

---

nego stosowania progresyj, które stanowi o melodycznem kształtowaniu tematów w ich zasadniczej formie, przy użyciu częstych, zwłaszcza diatonicznych sekwencyj. Teorja muzyczna bynajmniej nie oceniła dotąd sprawiedliwie znaczenia sekwencji dla sztuki. Pouczenia w kwestji wszelkich możliwości w tym zakresie należałoby szukać u Bacha, Chopina i Wagnera“. Kurth wszakże, który w swej „Romantische Harmonik“ poświęcił osobny rozdział technice sekwencyjnej (str. 333 nast.), Chopina w nim zupełnie nie uwzględnił. To samo powiedzieć można o „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik“ Erpfa, który w tej cennej zresztą pracy Chopina wogóle niemal zupełnie pominął.

[1]) Nutą stałą nazywamy ton leżący w jakimkolwiek głosie przy zmianie akordów, z których przynajmniej jeden nie zawiera danego tonu jako jeden ze swych składników. Nuta pedałowa, albo „pedał“, to nuta stała w basie. Od nuty stałej odróżnić należy nutę leżącą, która jest zatrzymaniem w jednym głosie tonu wspólnego dwom lub więcej akordom. Wytrzymywanie jednego tonu w jednym głosie, nawet przez dłuższy czas, przy wytrzymywaniu jednego akordu (przygrywka do „Złota Renu“!) lub przy zmianie dwóch lub więcej akordów, w których dany ton jest jednym ze składników, jest czemś bardzo różnem od nuty stałej (p. Schenker, Harm., str. 411 nast., gdzie znakomita teorja nuty stałej).

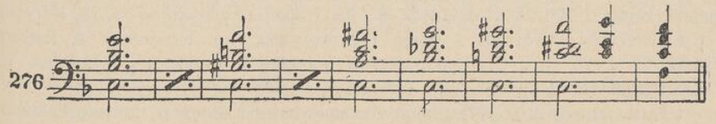
Chopin tę samą rozmaitość i bogactwo form, jaką spotykamy u niego we wszystkich dziedzinach. A więc np. Impromptu 4 ma możliwie najprostszy wstęp tego rodzaju: przez dwa takty wytrzymany ton *gis*, który należy pojmować jako zasadniczy ton akordu dominantowego gis^+, przygotowuje wejście toniki cis^- w t. 3-im. Trochę bardziej rozwinięte są 4-otaktowe pobudki wstępne w Mazurku, ogłoszonym w „Lamusie“ (na dominancie *f*), w Walcu 1 (na dominancie *b*) i w Mazurku 9 (na dominancie *g*). Pobudka na początku Mazurka 20 liczy 8 taktów; w jej podkładzie harmonicznym można obok akordu as^7 wyczuwać także akord $des^+ \,{}^6_4$ jako zamienny. Dalej wymieńmy tu wstępy: do Tarantelli (4 takty na es^7), Walca 6 (4 takty na as^7, por. przejście do repryzy), Impromptu 3 (2 takty na des^7), Etjudy 25 (4 takty na c^9 i c^7, por. t. 17—20; w pierwszych 2 taktach mamy apodżjatury *h* i *f*), Etjudy 26 (2 takty na as^7), i t. p. We wszystkich tych przykładach mamy tylko jednogłosowe, mniej lub więcej rozwinięte motywy i frazy. Najpiękniejszemi i najbardziej wyrazistemi wstępami tego typu są recytatyw, jakim się rozpoczyna Etjuda 19 (akord gis^9 i gis^7) i potężny 8-otaktowy wstęp do Poloneza 5 (akord cis^+), powtarzający się z drobnemi zmianami przed repryzą.

Akordowe wstępy dominantowe wykazują Preludjum 16, pieśń „Gdzie lubi” (e^7 i akordy zamienne), Nokturn 14 (cis^+ i cis^7 z nutami ubocznemi), Mazurek 31, Walc 2 (16 taktów; naprzemian unisono i akord es^7 z akordami ubocznemi), Walc 4 (16 taktów na akordzie c^7)[1]). Najwspanialszy wstęp tego rodzaju jest początkowy pedał w Etjudzie 12, który przez 8 taktów wytrzymuje akord g^7 z nutami ubocznemi w biegnikach, a subdominantowym akordem ubocznym w t. 2 i 4:



---

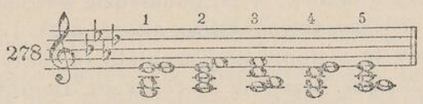
[1]) W drugiej połowie wstępu do Walca 4, tam gdzie akordu już się nie uderza, a gdzie występuje monodyczny pasaż, przygotowujący zawrotny ruch Walca i dający rozpęd we wspaniałej gradacji,—można podkładać szereg akordów zmniejszonej septymy (począwszy od t. 9-go):



Wstępy na tonice, o wiele rzadsze od dominantowych, umieszcza Chopin zwłaszcza wtedy, gdy sam temat zaczyna się akordem dominantowym. Tak jest np. w Preludjum 17 i w Walcu 14[1]).

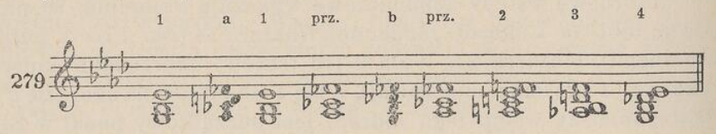
Typ szeroko rozprowadzonego wstępu z dominantą jako nutą stałą przedstawiają początkowe ustępy Poloneza As-dur i Barkaroli.

W Polonezie, dominanta *es* leży w basie przez 16 pierwszych taktów. Nad nią przesuwa się szereg akordów, których *résumé* tak się przedstawia:

278 

As: V =I II^{7} V^{7} I

W oryginalnej wersji występuje między akordami 1 i 2 uboczny akord chromatycznie przejściowy. Akord 2 powyższego schematu jest *T* z dodaną sekstą; akord ten przez podwyższenie prymy staje się poboczną *D* przed następnem II^{7}, które, ze swej strony, przez podwyższenie tercji przybiera formę *DD*^{7}. Nadto pojawiają się dwa akordy zamienne (*a* i *b* w następującym schemacie):



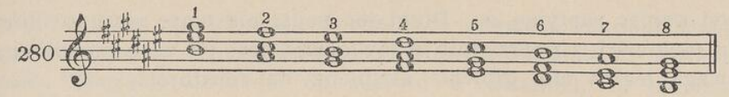
Akord *a* ma formę akordu zmniejszonej septymy z obniżoną tercją, co sprawia, że pojmujemy go jako $S_{1<}^{7}$ (albo jako *DD*) w as-moll (p. wyżej str. 145 nast.). Zatem akord *es*+ występuje odrazu w charakterze dominanty[2]).

Trzytaktowy wstęp do Barkaroli przedstawia się harmonicznie jeszcze prościej, niż wstęp do Poloneza As-dur, gdyż zawiera na nucie organowej *cis* szereg sekstowych akordów w Fis-dur:

---

[1]) Od właściwych wstępów należy odróżniać takie przygrywki, w których sam akompanjament, przygotowując ukazanie się tematu, podmalowuje niejako tło, ustala rytm i ruch, i wprowadza w odpowiedni nastrój. Tego rodzaju przygrywki mają Preludja 2, 3 i 24, Nokturny 7, 8 i 19, Andante spianato w op. 22, Kołysanka, i t. d. Niekiedy utwór ma i wstęp i przygrywkę, np. Impromptu 4, Barkarola, Etjudy 12 i 25, i t. p. Czterotaktową pobudkę + 4-otaktowy wstęp ma Walc E-dur z 1829 r.

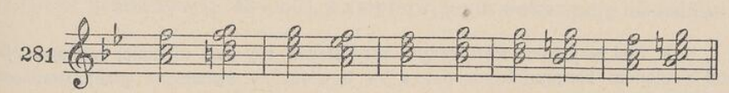
[2]) Leichtentritt (I 108) przypisuje omawianemu wstępowi tonację Es-dur.

280 

Fis: VII I VII VI V IV III VII

Przepięknie brzmiący, choć tylko trójgłosowy, ten ustęp zawdzięcza piękno swoje układowi, czy rozkładowi tonów, i figuracji. Każdy z trzech głosów powtarza jeden motyw w progresji. W górnym głosie wzór składa się z tonu akordowego i z jego górnej sekundy, która go poprzedza jako nuta opóźniająca, a następuje po nim jako nuta zamienna; dla uniknięcia monotonji Chopin wprowadza dwa warjanty, opuszczając apodżjaturę przy akordach 4, 6 i 8, a dodając przy dwóch ostatnio wymienionych akordach na 2-ej ósemce górną tercję, należącą do akordu. W głosie środkowym wzór łączy ton akordowy z górną sekundą jako nutą zamienną, i z inną nutą akordową, osiągniętą w skoku jako dolna kwarta. (W obu głosach sekwencja zaczyna się zresztą dopiero z akordem drugim.) Obie figuracje skombinowane tworzą na ostatniej ósemce każdej grupy septymę, i ten to właśnie szereg septym głównie przyczynia się do czarownego dźwięku tego ustępu. Głos najniższy ma w figurach swoich konsekwentnie dwa tony w tercji, należące do odnośnego akordu, i ton *cis*, znaczący nutę pedałową.

Niektóre utwory Chopina rozpoczynają się obszernemi introdukcjami, stanowiącemi bardziej zaokrąglone i zamknięte całości dla siebie. Takie szerokie wstępy nie mogą oczywiście być skonstruowane od początku do końca na nucie pedałowej, gdyż nietylko nużyłyby przeciągnięciem struny, ale i nie mogłyby dość swobodnie i zajmująco rozwijać się na dłuższej przestrzeni. Jednak i w nich punkt kulminacyjny i moment największego napięcia przypada zwykle na ustępy o nutach stałych, występujących najczęściej na końcu, bezpośrednio przed wstąpieniem głównego tematu utworu. I tak np. w op. 2 cały ustęp przed pojawieniem się tematu „Là ci darem", obejmujący partję bez podziału na takty i 8 taktów poprzednich, ma nutę pedałową *f* (dominantę) z takiemi akordami:

281 

Ostatnie dwa akordy powtarzają się następnie jeszcze przez trzy takty, poczem akord *f*+ leży przez cały ustęp następny, otrzymując

pod koniec septymę *es*. Długi ten pedał nie może równać się co do piękności z poprzednio omówionemi, jest on dość monotonny; uwaga jest w nim głównie skupiona na fioriturach, zbyt może nawet bogatych.

W krótszej introdukcji do Warjacyj op. 12 (również w B-dur, jak i op. 2) niemal cała druga połowa oparta jest na dominantowym pedale, od t. 19 począwszy.

Introdukcja do Bolera op. 19 kończy się nie nutą pedałową, ale kadencą biegnikową na akordzie dominantowym e^7, wytrzymanym przez 12 taktów. Natomiast długa początkowa partja (33 taktów) ma nutę pedałową *g* jako dominantę w C-dur. Pedał jest *de facto* kilkakrotnie przerwany: w t. 5 bas na 3-ej ósemce zdaje się przechodzić od *g* do *h*, poczem w następnym takcie porusza się samodzielnie; to samo powtarza się w t. 11—12 o oktawę wyżej. Podobnie i w t. 9 (i 15) niema leżącego *g*. Mimo to jednak wirtualnie ono ciągle trwa. Co do akordów, to oprócz g^+, g^7 i g^9 z małą noną mamy tu tylko as^+ jako akord uboczny, c^+, a^- i poboczne dominanty przed g^+ i a^-. Cały ten długi ustęp zdaje się przygotowywać i ustalać tonację C-dur. W niej też rzeczywiście zaczyna się druga, środkowa część introdukcji (t. 34 nast.), która sięga do wspomnianej kadency. Bardzo interesująca pod względem tonalnym (o czem niżej w rozdziale XVII,7), świetnie podtrzymuje ona w słuchaczu to uczucie zaciekawienia i oczekiwania, jakie każdy wstęp ma obudzać. Z dłuższych introdukcyj chopinowskich ta jest może najartystyczniejsza i najbardziej interesująca [1]). W każdym razie jest to najbardziej wartościowa część całego utworu, zresztą niesłusznie zaniedbanego przez pianistów. Pełno w niej niespodzianek. Ale największą z nich jest zwrot do a-moll i ustalenie tej tonacji jako głównej w utworze po długim wstępie z nutą organową g [2]).

Podobnie jak w Bolero, jest introdukcja Ronda op. 16 również harmonicznie najbogatszą i najciekawszą częścią utworu. Ciągłe modulacje, niestałość tonalna i akcentowanie tonacji równoimiennej przeciwnego trybu względem tonacji, która się okaże główną tonacją utworu, w połączeniu z fragmentarycznością w rozwijaniu

---

[1]) Pod względem metrycznym przedstawia się ona niemniej zajmująco, jak pod względem harmonicznym; opiera się bowiem na świadomie przeprowadzonej trójdzielności.

[2]) Jest tu pewne podobieństwo ze wstępem do Ballady 4, który też zdaje się przygotowywać utwór durowy.

myśli muzycznych, utrzymują słuchacza w niepewności, podniecają jego oczekiwanie i przygotowują efektowne ukazanie się tematu Ronda. Napięcie dochodzi do szczytu w ostatnich 13 taktach introdukcji, które po modulacjach poprzednich przynoszą „ustalenie“ na nucie stałej *b* (dominanta). Harmonicznie pedał ten jest dość bogaty, zawiera bowiem obok akordów tonacji Es-dur (I, II, S^6, *D* — dwa razy z przejściowo obniżoną tercją — VII i VII^7) i dominanty zamiennej (*DD*), także szereg akordów zmniejszonej septymy w chromatycznem przesunięciu [1]).

Introdukcja do Poloneza wiolonczelowego kończy się także dłuższym pedałem dominantowym, którego użycie w tej funkcji jest zatem, jak widzimy, niemal że regułą.
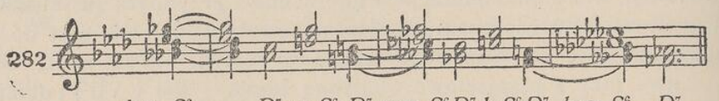
* * *

Ale nietylko we wstępach posługuje się Chopin dominantową nutą pedałową. Dla swego charakteru przygotowawczego nadaje się ona również znakomicie do wprowadzenia repryzy. To też spotykamy ją bardzo często przed repryzą u Chopina [2]). Tutaj ma ona jeszcze inne zadanie do spełnienia: następując po części modulującej doprowadza ona ruch modulacyjny do uspokojenia, stanowiąc niejako zaporę, tamę przeciw jego falom. Widzieliśmy w poprzednim rozdziale, że także sekwencje występują często w tej roli. To też nierzadko oba środki użyte są równocześnie, jak np. w Etjudach 2 i 7, których repryzy przygotowane są pedałem z progresjami. To samo powtarza się w zasadzie w Etjudzie 3, której część środkowa kończy się kadencą (p. str. 195), opartą na dominancie *h*, przynajmniej ideowo (o czem niżej). Ponieważ jednak charakter brawurowy tej kadency, jej *crescendo* i *stretto* nie przynoszą należytego uspokojenia, i przeskok do powtórzenia kontemplatywnego tematu części pierwszej byłby zbyt nagły i gwałtowny, Chopin z nigdy nie opuszczającą go intuicją i z zawsze właściwym mu taktem wprowadził ustęp t. 54—61, który, odpowiadając postulatom estetycznym i psychologicznym, ze stanowiska formy jest tylko dodatkiem. Etjuda 10 ma również między pedałem, kończącym część środkową (t. 43—50), a zawierającym sekwencję akordów

---

[1]) Cf. koniec wstępu Warjacyj op. 12 i koniec środkowej części w Etjudzie 8.

[2]) Tę samą funkcję spełnia przed repryzą powtórzenie wstępu z pedałem dominantowym. Na takie powtórzenia zwróciliśmy powyżej uwagę.

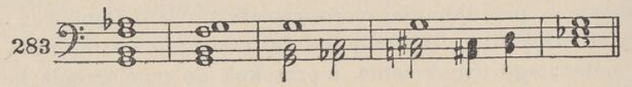
zmniejszonej septymy [1]), i repryzą wkładkę (t. 51 — 54), która — formalnie biorąc — nie jest koniecznem ogniwem w konstrukcji całości. I ona także zawiera progresję:

282 

des: S^6 —— D^7 *c:* S^6 D^7 *ces:* S^6D^7 *b:*S^6D^7 *hes:* S^6 D^7

Jak widzimy, sekwencja ta [2]) oddala nas znacznie od tonacji, którą nuta pedałowa przygotowywała. Ale przez zamianę enharmoniczną akordu fes^7 na $S^{6<}_{3>}$ i jego rozwiązanie do as^+ ($^6_4$), As-dur nagle powraca. W ten sposób osiągnięty efekt jest właśnie celem omówionej wkładki.

Pedał przed repryzą w Etjudzie 11 (t. 25—32) połączony jest z sekwencją w t. 29 nast. Analogiczna nuta pedałowa w Etjudzie 13, sprowadzająca bardzo silną gradację (t. 31—35), ma progresję $(D^7)+$ II i $(D^7)+$ III w As-dur [3]). Etjuda 14 ma przed repryzą dominantową nutę pedałową c (t. 43 — 50) z akordami c^+ i c^7, f^- i des^+, jest zatem harmonicznie pokrewna z pedałem przed repryzą w Etjudzie 9 (t. 29 — 36), gdzie na dominancie c pojawiają się c^+, des^+ i b^-. Długi przedrepryzowy pedał, operujący progresjami, zawiera Etjuda 20 (t. 12 — 20). Analogiczny ustęp w Etjudzie 21 (t. 17 — 24) zaczyna się progresją D^7+T w as-moll i ges-moll. Nuta pedałowa przed repryzą w Etjudzie 24 (t. 43—46) zasługuje na uwagę z tego względu, że nuta stała przechodzi w 3-im takcie z głosu najniższego do najwyższego:

283 

Etjuda 27 posiada zaś tę osobliwość (obok innych jeszcze), że ustęp, kończący jej część środkową, oparty jest nie na dominancie tonacji głównej, As-dur, ale na dominancie równoległej

[1]) W t. 45 — 48; sekwencję tę można jeszcze inaczej pojmować, o czem później. W t. 43—44 mamy obok es^7 zamienny akord $d—fes—as—ces$ = alterowanej S^7 (= DD) w As-dur; Leichtentritt (II 139) oznacza go błędnie jako = IV w Es-dur. W t. 49—50 obok es^7 występuje akord zamienny $a—des—es—fis$.

[2]) Wzór jej jest S^6+D^7. Leichtentritt (II 139) stwierdza tu progresję z samych dominantowo-septymowych akordów.

[3]) por. t. 29—32 w Preludjum 26, As-dur.

tonacji mollowej, f-moll. Dopiero nagły zwrot w ostatnim takcie przed repryzą (t. 40) sprowadza tonację zasadniczą [1]). Sam wspomniany pedał pokrewny jest z omówionemi powyżej w Etjudach 9 i 14. O pedałach przed repryzą w Etjudach 8 i 23 będzie mowa poniżej.

Oczywiście i w innych utworach Chopina repryza przygotowywana jest nutą pedałową na dominancie, zwłaszcza jeśli poprzednia partja ma charakter przeróbki albo przynajmniej wiele moduluje. Przeróbka 1-ej części Sonaty c-moll kończy się 4-otaktowym pedałem dominantowym. W Finale tej Sonaty ostatni powrót tematu głównego (refrenu; t. 33 nast. od końca) poprzedzony jest nutą pedałową z szeregiem akordów zmniejszonej septymy. W 1-ej części Tria g-moll pedał przed repryzą zawiera również chromatyczny szereg akordów zmn. sept. (obok d^7). Bardzo efektowną dominantową nutą pedałową kończy się przeróbka 1-ej części Koncertu e-moll. W Sonacie b-moll repryza zaczyna się od drugiego tematu, w B-dur; przygotowana jest akordem dominantowym, wytrzymanym przez 8 taktów (z nutami obcemi). Nie jest to zatem właściwy „pedał". To samo powiedzieć można o repryzie 1-ej części Sonaty wiolonczelowej (6 taktów z e^7 i zamiennym d^- przed wejściem drugiego tematu). W Sonacie h-moll drugi temat 1-ej części poprzedzony jest już w ekspozycji dłuższą nutą pedałową; powtarza się ona, w transpozycji oczywiście, w repryzie, która zaczyna się na kilka taktów przedtem [2]).

Częste u Chopina skracanie początkowej partji repryzy w utworach o formie sonatowej sprawia, że w nich pedały „repryzowe" mniejszą odgrywają naogół rolę, aniżeli w Etjudach, lub Scherzach i Rondach, do których obecnie przechodzimy.

W Scherzo 1 powrót 1-go tematu (t. 125 nast.) po modulującej części poprzedniej przygotowany jest długim pedałem dominantowym: po 8 taktach z przesuwanemi chromatycznie akordami sekstowemi na dominancie *fis* następuje 16 taktów z akordem

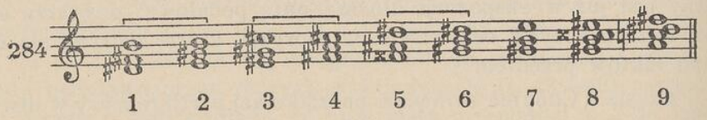
[1]) Jest tu podobieństwo z Etjudą 1, w której część środkowa kończy się jakoby w a-moll, poczem zwrot analogiczny do omówionego w Etjudzie 27 (D tonacji mollowej jako durowy III stopień równoległej durowej prowadzi do D i T tejże) sprowadza nagle repryzę w C-dur. Ale w Etjudzie 1 niema pedału przed repryzą; jest tylko „repryzowa" sekwencja.

[2]) Wspomniany pedał w repryzie zawiera 7 taktów zamiast ośmiu, jakie ma w ekspozycji; przypuszczam, że jest to następstwem błędu kopisty, który przeoczył powtórzenie taktu trzeciego.

VII^7 w h-moll w różnych pozycjach i z nutami przejściowemi w t. 10—11 i 14—15. W drugiej części tego ustępu można mówić tylko o ideowej nucie pedałowej, skoro znikł zasadniczy ton akordu dominantowego. Podobnie przygotowaną jest repryza w Etjudzie 23 (t. 57—68); po 6 taktach z dominantową nutą pedałową akord VII^7 sam już tylko wypełnia 6 dalszych taktów, oderwawszy się od akordu nonowego [1]).

Repryza w Scherzo 3 następuje po 40-otaktowym pedale dominantowym (który zaczyna się ze zmianą 5 bemoli na 4 krzyżyki). Sposób wprowadzenia tematu głównego pozwala i pierwsze jego 8 taktów pojmować jako jeszcze oparte na ideowo w basie leżącej dominancie *gis* [2]). Scherzo cis-moll zawiera jeszcze jeden pedał na dominancie *gis*, a mianowicie przed samą kodą. Ten 32-taktowy ustęp należy do najpiękniejszych i najpotężniejszych pomysłów Chopina. Bas jest w nim figurowany, ruchliwy, wzburzony. Nad temi falami wznosi się „najśmielszy pomost, rzucony z ziemi na gwiazdy niemal".

Bardzo pięknem i szeroko rozprowadzonem jest też przejście pedałowe od części środkowej do repryzy w Scherzo 4. Na dominancie *h* w basie mamy w 24 początkowych taktach tego ustępu taki szereg akordów:



Nuty obce i szerokie arpedżja w basie wytwarzają tutaj bardzo piękne brzmienia. Akordy 1—6 następują w sekwencji. Akord 8 jest przejściowym między I i V w E-dur. Zamiast V pojawia się jednak dalej VII^7, który trwa teraz przez 16 taktów, wciąż z *h* w basie, z figuracją i chromatycznie przejściowemi nutami w górnym głosie, a silnie dysonującem, opóźniającem *e* w środkowym głosie ostatnich 4 taktów. Następnie przez 8 taktów mamy h^7 z nutami przejściowemi [3]). Zwrot do czystego E-dur dokonuje się dopiero

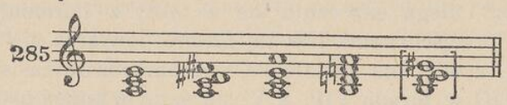
[1]) Początkowe akordy tego pedału omówione są wyżej na str. 122.

[2]) W ostatnich taktach przed repryzą z taką zawziętością powtarzana nona *a* rozwiązuje się dopiero w 3-im takcie repryzy — o ile nie przyjmiemy rozwiązania „domyślnego" w pierwszym takcie głównego tematu.
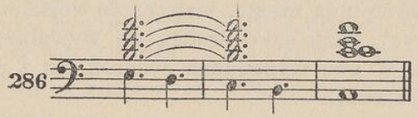
[3]) Ustępowi temu poświęciłem uwagę w artykule „Kwartalnika Muzycznego", zesz. 5, str. 32.

w ostatnich dwóch taktach tego długiego przejścia, w których tryler, wypisany w ósemkach, zmienia małą sekundę *c* na wielką, *cis*. Tryler ten, kontynuowany dalej i po wejściu tematu głównego, zespala ściślej obie części.
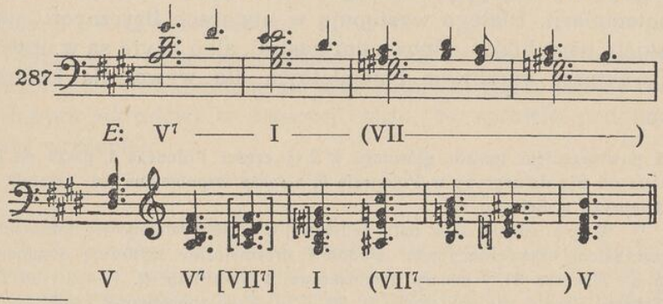
Przed kodą Ballady 2 znajduje się dłuższy pedał dominantowy, w ostatnich taktach pokrewny nawet z zakończeniem ostatnio omówionego pedału w Scherzo 4. Na tonie *e* w basie mamy następujące akordy:



Akord 2 można uważać za wtrącony między 1 a 3, albo akord 3 za wtrącony między 2 a 4. Akord 5 *de facto* nie ukazuje się, można go jednak wyczuwać w ostatnich dwóch taktach tego ustępu. Trzymając się wszakże litery tekstu należy raczej uznać, że akord 4 leży aż do końca ustępu i rozwiązuje się do a^- z początkiem kody:



Największą gradację w połączeniu z nutami pedałowemi wykazuje wśród utworów Chopina Ballada 3 przed ostatniem pojawieniem się tematu głównego (t. 29 nast. od końca). Po omówionej powyżej (str. 194) progresji, która sama przez się stanowi silny *climax*, następuje 10-otaktowy ustęp na dominancie *h* z takiemi akordami:



[1]) Z łańcuchem trylerowym tu cytowanym por. podobny, jeszcze dłuższy łańcuch przy końcu środkowej części tria w Polonezie 3; pokrewną jest też figura

(Pierwsze dwa takty, stanowiące wstęp, a zawierające tylko *h*+, opuszczone są w powyższym schemacie.) Ten szereg powtarza się następnie w paralelizmie o pół tonu wyżej, zatem na nucie organowej *c*, z drobnemi różnicami, które w transpozycji zaznaczyliśmy w schemacie, biorąc je w klamry: w t. 5 VII^7 zamiast V^7, w t. 6 tonika z podwyższoną prymą, w t. 7 VII^7 z obniżoną tercją. Za trzecim razem następuje przesunięcie szeregu o cały ton; ale tylko z początkiem analogja jest zupełna, od 3-go taktu zaś rozwój jest inny, „wzór" ulega skróceniu na 4 takty z harmonjami D^7, T i akordami przejściowemi, i w tej formie powtarza się teraz o pół tonu wyżej, a więc na pedale *es*, poczem rozszerza się o dalsze 4 takty z *DD* w formie VII^7, a V^7 na samym końcu ustępu, z chromatyką przejściową. Wreszcie z akordem es^7 następuje żywiołowy wybuch tematu głównego, który znaczy punkt kulminacyjny gradacji i całego utworu. Stopniowanie tu przeprowadzone należy do najpotężniejszych w literaturze fortepianowej [1]).

Równie szerokie pedały dominantowe, jak te, które omówiliśmy w Scherzach i Balladach, spotykamy rzadko w innych utworach Chopina. Ale nawet w kompozycjach jego o małych formach pedały dominantowe występują często, jużto przed wejściem tematu, nowej części lub repryzy, jużto jako środek do wywołania lub spotęgowania gradacji. W obu wypadkach związek ich z progresjami jest bardzo zwykłą rzeczą.

2. Toniczne nuty pedałowe.

W przeciwieństwie do przygotowawczej i podniecającej natury pedałów dominantowych, nuty organowe toniczne mają charakter spokojny i uspokajający, działają koncentrująco, skłaniają do refleksji i kontemplacji. Dlatego występują w utworach lirycznych, marzycielskich, pogłębiając odpowiedni nastrój, albo użyte są w utworach o charakterze burzliwym i namiętnym dla wywołania kontrastu,

przed powtórzeniem tematu głównego w 2-ej części Poloneza 4, pasaż na końcu przejścia od tria do repryzy w Polonezie 6, a także wspomniane już ostatnie takty przed repryzą w Scherzo 4.

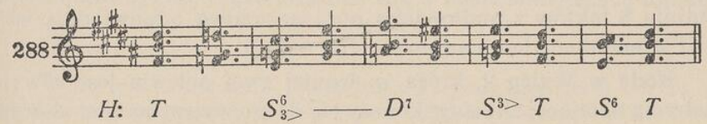
[1]) W tym ustępie obok nuty pedałowej w basie występuje jej dolna sekunda ze znaczeniem ornamentacyjnem. Podobne urozmaicenie wykazują dominantowy wstęp do Mazurka 31, i pedały dominantowe w Tarantelli (t. 12 — 19 od końca) i w Scherzo Sonaty wiolonczelowej (t. 69—72). Przy sposobności zwróćmy uwagę w ostatnio wymienionem Scherzo na pedały dominantowe przed powtórzeniem głównej części (t. 89 nast.) i przed wejściem tria.

dla sprowadzenia uspokojenia i zrównoważenia, zwłaszcza przy końcu dzieła.

Najlepiej daje się to skonstatować w Nokturnach i pokrewnych utworach. W Nokturnie 1 początek zarówno tematu pierwszego, jak i tematu części środkowej oparty jest na tonicznej nucie pedałowej. W końcowej partji części środkowej trwa przez 20 taktów (51 — 69) akord toniki des^+, zrazu z dodaną małą septymą, która pozostaje nierozwiązaną. Ta statyczność akordu pozornie dominantowo-septymowego zasługuje na szczególne podkreślenie [1]). Wyrażają się w niej najlepiej spokój, zaduma, rozmarzenie i ekstaza, jakie cechują ten niezwykle piękny ustęp o wybitnie impresjonistycznym charakterze.

Akordy toniki z dodaną małą septymą, wprowadzone są ze szczególnym efektem jeszcze w kilku innych utworach Chopina. W Nokturnie 8 pojawia się niespodzianie septyma *ces* znowu przy trójdźwięku des^+ w t. 49; po 4 taktach akord des^7 przechodzi w b^7 i sprowadza es-moll. W Berceuse des^7 — raz jeszcze — działa równie elektryzująco, gdy się ukazuje w t. 16 od końca. Chopin lubuje się jego dźwiękiem, to też, podobnie jak i w Nokturnie 8, wytrzymuje go przez 4 takty; rozwiązanie następuje tutaj normalnie do ges^+. Bardzo dobitnie występuje też mała septyma dodana do trójdźwięku toniki w Preludjum G-dur, t. 16. Podobnie jak w cytowanych ustępach Nokturnu 8 i Berceuse'y septyma umieszczona jest w górnym głosie, przez co jeszcze dobitniej jest podkreślona. W Preludjum akcentuje ją Chopin szczególnie, powtarzając ją kilkakrotnie raz po raz [2]).

Nokturn 3 ma w pierwszych taktach tonikę *h* w basie z następującemi akordami:



Akordy 2 i 6 są przejściowe.

Środkowa część tego Nokturnu ma na znacznej przestrzeni tonikę *h*, stale powtarzającą się jako najniższy ton (należący zresztą do danych akordów) w figuracji basu, co sprawia podobne do pedału wrażenie.

[1]) por. zakończenie Preludjum F-dur.

[2]) Są to typowe dla Chopina przykłady akcentowania danego akordu i wyodrębniania go z otoczenia dla jego „absolutnego brzmienia". Zjawisko to jest charakterystyczne wogóle dla harmoniki romantycznej (p. Kurth, Rom. Harm., str. 297 nast.) i przygotowuje impresjonizm muzyczny, który akordy traktuje jak plamy barwne, swobodnie obok siebie zestawiane.

Wiele krótkich pedałów tonicznych zawiera Nokturn 6. Pierwsza część i repryza Nokturnu 7 mają przeważnie tonikę *cis* jako nutę organową w basie. W Nokturnie 8 całe zakończenie (od t. 62 począwszy) oparte jest na pedale tonicznym z szeregiem akordów zmniejszonej septymy, z mollową S^6 [1]), D^7 i T. Również zakończenia Nokturnów 15 (t. 85 nast.), 16 (t. 55 nast.), 17 (t. 81 nast.) i 19 (t. 46 nast.) [2]) są pedałami tonicznemi, które wytwarzają stan głębokiego skupienia, zadumy i kontemplacji.

Z utworów zbliżonych charakterem do Nokturnów zasługują w tym związku na uwagę Preludjum As-dur, którego 26 ostatnich taktów spoczywa na pedale tonicznym, Andante spianato w op. 22 z toniką *g* (i jej kwintą) jako nutą pedałową na znacznych przestrzeniach, a nadewszystko Berceuse, która od początku do końca jest jednym wielkim pedałem tonicznym i jako taka służyć może za klasyczny przykład dla uwydatnienia charakteru i znaczenia pedału tonicznego wogóle.

W Walcach i Mazurkach toniczne nuty pedałowe występują najczęściej w zakończeniach. Długa koda w Walcu 1 jest prawie cała zbudowana na tonice *es*. Pokrewna z nią, a jeszcze więcej uspokajająca, albo raczej jeszcze więcej jak tamta ustawanie ruchu ilustrująca koda Walca 4 ma na całej swej przestrzeni tonikę *f* jako nutę stałą. O ile wstęp tego Walca zawiera wielkie natężenie energji i silną gradację (p. wyżej str. 205), o tyle zakończenie sprowadza rozprężenie [3]). Podobnie jest i w Etjudzie 12, w której ostatnie 8 taktów z toniką jako nutą organową odpowiadają wstępowi z pedałem dominantowym (p. wyżej).

Koda w Walcu 2, która w drugiej swej połowie jest również ilustracją ustającej zabawy, kończy się długo wytrzymanym akordem toniki. Natomiast w pierwszej jej części wir taneczny, ruch i oszołomienie zabawą dochodzą do szczytu (por. ostatnią część „Karnawału" Schumanna), dlatego też spotykamy tu dwa ośmiotaktowe pedały dominantowe [4]).

---

[1]) Leichtentritt (I 25) oznacza ten akord (w t. 64) błędnie jako = V.

[2]) Ustęp ten pojawia się już poprzednio w H-dur, także z toniczną nutą pedałową.

[3]) por. tę kodę z zakończeniem Ronda op. 60 Nr. 8 Webera i z ostatnią częścią „Papillons" Schumanna; p. „Kwartalnik Muzyczny", zesz. 5, str. 29 nast.

[4]) por. Tarantellę, która przed końcowym pedałem tonicznym ma wspomniany już wyżej dłuższy pedał dominantowy. Także pod koniec Mazurka 26 mamy szeroki pedał dominantowy z wielką gradacją.

W Mazurkach godne są uwagi zakończenia z pedałami tonicznemi w Nr. 23 i 32, a zwłaszcza przepiękne kody w Nr. 13, 17 i 35 [1]).

Wszelako Mazurki zawierają wiele ustępów z nutami pedałowemi o zupełnie innym charakterze, jak te, które dotychczas omawialiśmy w tym rozdziale. W nich odbija się częsta praktyka muzyki ludowej. To też ustępy te należą do najbardziej charakterystycznych i „ludowych" w Mazurkach chopinowskich, zwłaszcza te, w których melodja opiera się na stałych kwintach [2]) w basie, naśladujących akompanjament prymitywnej orkiestry wiejskiej. Niema prawie Mazurka, szczególnie między wcześniejszemi, któryby nie miał przynajmniej jednej części z leżącym basem lub nutą pedałową. Niewszystkie te nuty pedałowe mają „ludowe" pochodzenie. Wiele z nich należy do kategorji środków techniki kompozytorskiej, stosowanej przez Chopina i w innych utworach, i wypływa z ogólnych estetycznych zasad jego muzyki. Niemniej wszakże znaczna ich część związana jest ściśle ze specyficznym charakterem Mazurków.

W Etjudach podniesienia godne, jako należące do tego paragrafu, są zwłaszcza kody w Nr. 4, 8 (por. kodę w Rondeau à la Mazur, o tej samej tonacji), 10, 13 i 18.

Jednem z najwspanialszych zakończeń, opartych na pedale tonicznym, jest koda w Barkaroli, której zresztą temat główny w początkowej swej części również ma w basie stale leżącą tonikę [3]).

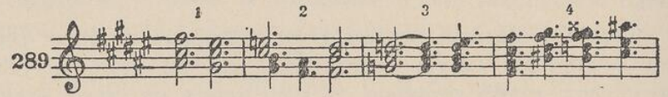
---

[1]) Od tych nastrojowych, poetyzujących i wyższe artystyczne cele na oku mających zakończeń częstsze są takie, które w kilku lub kilkunastu taktach powtarzają tylko akord toniki dla ugruntowania poczucia tonalnego po poprzedniej ruchliwości harmonicznej i niejako dla zadokumentowania, że się doszło do mety. Takie zakończenia są częste zwłaszcza w dłuższych utworach, w których zresztą nieraz koronują szeroko rozprowadzone kody. Do najtypowszych należą zakończenia Poloneza op. 22, Etjudy 13, Koncertu f-moll, i t. d. Nawet te u innych nieraz tak banalne i monotonne ustępy umie Chopin kształtować interesująco, jużto przez wprowadzenie akordów i nut ubocznych, jużto przez pomysłową figurację i nowe klawirystyczne efekty, jużto przez zajmujące motywiczne opracowanie. Wogóle zakończenia u Chopina przedstawiają największą rozmaitość i bogactwo typów od najskromniejszych do najkunsztowniejszych.
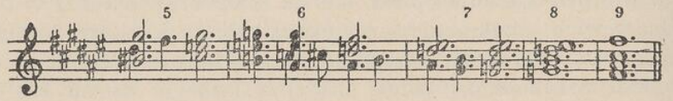
[2]) Z reguły są to pedały toniczne, wprowadzające obok toniki jeszcze jej kwintę. Określanie takich „podwójnych" pedałów jako równoczesne pedały toniczne i dominantowe nie jest słuszne.

[3]) Etjuda 9 o charakterze gondoljery ma w 48 taktach (na 67) leżącą w basie tonikę.

Oto schemat początku (t. 14 nast. od k.) tej kody, która stanowi godny *pendant* do wstępu tego utworu (p. wyżej str. 206-7):



Fis: I V $(S^6\ D^7)$ IV II^n $VII^7_{3>}$ I $S^6_{1<}$ $S^{6<}_{3>\ 1<}$ III
Cis: VI



(D^7) $V^{3>}$ $(S\ VII^7)$ $IV^{3>}$ VII^7 $VII^7_{3>}$ ——— I
D^7 $I^{3>}$
H: II *S* VII^7 $I^{3>}$

Cały ustęp ma w basie pedałowe *fis*. Akord 3 taktu 4-go jest subdominantą w Fis-dur z obniżoną tercją, podwyższoną prymą i podwyższoną *sixte ajoutée*, zatem należy go pisać przez *d-gisis*, a nie *cisis-a*. Ostatni zaś akord w tym takcie jest III-im stopniem, zastępującym tonikę. Drugi akord t. 6-go jest VII^7 w h-moll zrazu z alterowaną tercją; od początku należy go pisać przez *ais*, nie przez *b*. Następujący akord *h*— ma zrazu opóźniający ton *ais*. Pierwszy akord t. 7-go, to VII^7 w Fis-dur, naprzód z opóźniającem *ais*. Ten sam akord, ale z obniżoną tercją, zajmuje następnie resztę t. 7-go i cały takt 8, poczem rozwiązuje się do *fis*+ (cf. t. 3—4) [1]).

Jest to zapewne najbogatszy pod względem harmonicznym pedał toniczny u Chopina. Naogół bowiem jego pedały dominantowe są więcej urozmaicone od tonicznych.

Zauważmy nakoniec, że kody i zakończenia na pedałach tonicznych zawierają najczęściej zwrot do tonacji subdominanty, co działa odświeżająco, ale równocześnie oznacza i pewne przyćmienie kolorytu.

3. Pedały nieregularne.

Ustępy, oparte na nucie pedałowej, zaczynają się i kończą u Chopina z reguły akordami dominanty (i T^6_4) przy pedale dominantowym, a toniki przy pedale tonicznym.

[1]) W schemacie Leichtentritta (II 277) błędnie podane są: akord 2 w t. 2; akord 3 w t. 4; akord 2 i 3 w t. 6. Niewłaściwie też przypisane są akordy t. 3-go tonacji G-dur, t. 4-go — H-dur, a t. 6-go — D-dur. Akordy t. 7 — 8 interpretuje L. fałszywie jako warjanty mollowej subdominanty w Fis-dur.

Są jednak interesujące i wcale nie rzadkie wyjątki.
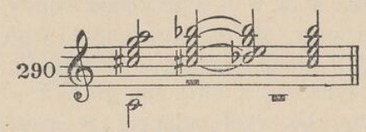
Nieregularnych początków mógłbym przytoczyć coprawda tylko dwa wypadki, a to w t. 8 od końca Etjudy 1 (nuta pedałowa: dominanta *g*; pierwszy akord: dominanta dominanty w formie akordu zmn. sept.) i przed repryzą w Scherzo 3, gdzie długi pedał na tonie *gis* zaczyna się z akordem *gis — h — dis — fis*, tonalnie dość nieokreślonym, bo występującym w szeregu modulujących akordów.

Natomiast częstsze są nieregularne zakończenia pedałów. Przeważnie chodzi tu o znikanie nuty pedałowej, a mianowicie w ten sposób, że ton, który zrazu wyraźnie występuje jako nuta pedałowa, następnie niepowtarzany gubi się niepostrzeżenie, usuwa się z ewidencji tak, że się o nim zapomina, albo że się pozostaje w niepewności co do jego trwania. Najprostszy wypadek tego rodzaju jest ten, gdy ustęp z pedałem dominantowym kończy się akordem nonowym, od którego odrywa się akord septymowy, uzyskując zupełną samodzielność i rozwiązując się ostatecznie do oczekiwanej, danym pedałem przygotowywanej toniki. Tak kształtują się omówione powyżej (str. 211-2) ustępy przed repryzą w Scherzo 1 i Etjudzie 23.
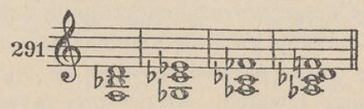
Trochę inaczej przedstawia się problem przy końcu pedałów dominantowych w Etjudzie 8 (t. 41 nast.) i Walca 8 (t. 49 nast.). W obu wypadkach akord zmniejszonej septymy, enharmonicznie zmieniony, rozwiązuje się ostatecznie do innej toniki aniżeli ta, którą nuta pedałowa zdawała się przygotowywać—*inganno* występuje tu zatem ze szczególną siłą. Ponieważ jednak ta nuta pedałowa trwa tak długo w basie — przynajmniej ideowo — dopóki dalsze uznawanie jej za podstawę harmonji nie stanie się niemożliwem, akord zmniejszonej septymy musimy dodatkowo oderwać w myśli od pedału i usamodzielnić z chwilą, gdy ulega enharmonicznej zamianie (w Etjudzie, na końcu t. 54-go; w Walcu, w t. 63) [1]). Wszelako w obu omówionych wypadkach pedał kończy się z akordem, który tworzy z nim, zrazu przynajmniej, jedną całość. Mamy zatem tutaj w gruncie rzeczy znikanie głosu najniższego, analo-

[1]) Chopin pozostawia nutę pedałową rozmyślnie w cieniu — znamienna jest, z tego punktu widzenia, pauza na początku t. 61-go w Walcu, gdzie oczekiwalibyśmy powtórzenia nuty pedałowej, analogicznie do t. 57. Jednak i w Etjudzie i w Walcu pedał nie jest tak stanowczo wyeliminowany jak w wyżej cytowanych ustępach Scherza 1 i Etjudy 23.

giczne do omówionych powyżej (str. 125) zjawisk. W Etjudzie 8 daje się ono przedstawić schematycznie w ten sposób:

290  [1]

Jeszcze drastyczniej przedstawia się zupełnie podobny proces przy przejściu z części środkowej do repryzy w Impromptu 3 (t. 72 — 75). Tu mamy następujący pedał:

291 

Po akordzie dominanty (ak. 1) następuje akord pozornie konsonansowy = I (*es*⁻ z kwintą zastąpioną przez sekstę), potem akord neapolitański, wreszcie zaś akord VII⁷ w es-moll (w oryginale z obniżoną tercją, *fes*). Do tego ostatniego akordu Chopin już nie powtarza nuty pedałowej *b* w basie, i tak szybko interpretuje go jako VII⁷ w Ges-dur, że właściwie pedał kończy się już z akordem neapolitańskim [2]).

Takie zupełnie jawne zakończenie pedału spotykamy w Nokturnie 7 przy przejściu do części środkowej. Toniczny pedał taktów 23 — 28 urywa się na akordzie $d^+ = II^n$, w którym nuta pedałowa jest nutą obcą. Akord następujący jest D^7 tej samej tonacji, ale samodzielnie występujący, w związku z rozpoczęciem nowej części.

Jeszcze śmielej postępuje Chopin przy przejściu z części środkowej do repryzy w Largo Sonaty h-moll. Pedał kończy się na akordzie zmniejszonej septymy, który silnie dysonuje z toniczną nutą pedałową. Akord ten ulega następnie enharmonicznej zamianie (*c* = *his*) i rozpoczyna modulację do tonacji repryzy.

Dominantowy pedał w Tarantelli, t. 20 — 23, z szeregiem sekstowych akordów w as-moll, kończy się akordem *ces*⁺, pozornie konsonansowym, zamiast *es*⁻ (= mollowa *D*).

---

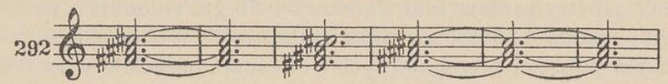
[1]) Leichtentritt (II 127) trafnie i obrazowo charakteryzuje zachodzący tu proces.

[2]) Szeregi akordów zmniejszonej septymy przed repryzą w Etjudzie 18 i przed obu powrotami tematu głównego (refrenu) w Finale Sonaty wiolonczelowej oparte są na nucie pedałowej, od której następnie emancypują się.

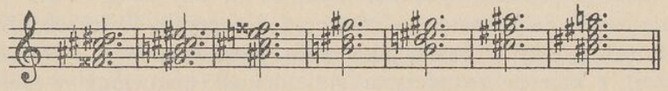
W Mazurku 35 koda (ostatnie 32 taktów) oparta jest na tonicznej nucie pedałowej *c*. Ale w t. 8, 16, 20 i 24 następuje przerwa w wytrzymywaniu tego *c* w basie. Wprawdzie można uważać *c* wciąż za podstawę harmonji, intencji Chopina zdaje się wszakże więcej odpowiadać pojmowanie rzeczywistej zmiany basu z zanikaniem chwilowem nuty pedałowej. W takim razie należy uznać też, że nuta pedałowa urywa się z akordami, które z nią dysonują.

Innego rodzaju przerwę w pedale można skonstatować w Etjudzie 26. W jej takcie 43 zaczyna się pedał na dominancię *as*; w t. 44 zboczenie do b-moll ($f^+ = D$, i $es^- = S$) powoduje przerwę, poczem w t. 47 *as* wypływa znowu jako nuta pedałowa i trwa do t. 49 [1]).

Pewien problem nasuwa Nokturn 6 w ustępie przed częścią *religioso*. Z taktem 63 zaczyna się pedał dominantowy (*cis*) z następującemi akordami (do t. 75 włącznie):
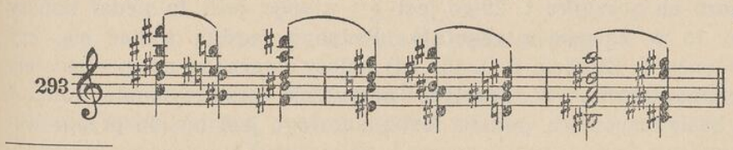
292 

Fis: I ——— V⁷ I———



przejść. V⁷ (*D*) II VII⁷ I VII⁷

Akord t. 75-go (jest to *DD* w formie VII⁷) powtarza się w t. 76 [2]), następnie zaś, w t. 77 — 79, mienia się cztery razy z akordem dominantowym (VII⁷ w Fis-dur w t. 77 — 78, a V w t. 79):

293  [3])

---

[1]) Leichtentritt (II 207) słuszne uwagi poświęca pedałowi „zasuspendowanemu", pojęciowemu, w t. 29—32 tej Etjudy. Pedał pojęciowy, ideowy jest oczywiście czemś zupełnie różnem od pedału przerywanego. W drugim wypadku pedał traci chwilowo swe prawa, w pierwszym zachowuje je, tylko — dla różnych powodów, najczęściej technicznej natury— ich nie przypomina, lub przypominać nie może.

[2]) Akord *his — dis — fis — a* zmienia w t. 76 niepotrzebnie pisownię na *c—dis—fis—a*. W niektórych wydaniach akord ten brzmi: *cis—dis—fis—a*; byłby to akord zamienny. Zdaniem mojem, *cis* jest tu stanowczo błędne i nie odpowiada intencjom Chopina.

[3]) W t. 77—78 nieodpowiednia pisownia sprowadziła błędne interpretacje, p. Leichtentritt, I 18, i Reiss, l. c., str. 142—143. Że tutaj chodzi tylko o zmianę

W t. 80 mamy *cis*$^{+}$, w t. 81 — 82 i 83 — 84 powtarzają się akordy taktów 79 — 80, z tą różnicą, że akord VII^{7} otrzymuje obniżoną tercję, przez co dominantowy charakter akordu *cis*$^{+}$ jeszcze dobitniej jest zaakcentowany [1]). W t. 85 — 88 trwa wciąż *cis*$^{+}$, poczem następuje nagły zwrot do F-dur — d-moll [2]).

Nuta pedałowa, która do t. 76-go włącznie powtarzała się ustawicznie na drugiej części taktu, znika w t. 77 — 79, następnie zaś pojawia się w t. 80, 82 i 85—88. Otóż zachodzi wątpliwość, czy należy uważać pedał ten za przerywany od t. 77-go począwszy, czy też uznać, że trwa aż do końca ustępu [3]). Leichtentritt (I 17—18) mówi o nucie pedałowej w całym ustępie aż do t. 88-go. Mojem zdaniem, pogląd ten jest słuszny. Ton *cis* trwa pojęciowo stale w basie; tam, gdzie go Chopin nie powtarza, następuje to dlatego, że obie ręce zajęte są w wiolinie. Przemawia też poniekąd za takiem zapatrywaniem fakt, że akord t. 76-go dysonuje z pedałem, któryby zatem kończył się „nieregularnie". Wobec skonstatowanych już powyżej nieregularnych zakończeń pedałów w utworach Chopina, argument ten nie ma jednakże wielkiej siły.

Więcej problematycznym wydaje mi się ustęp t. 26 nast. w Etjudzie 7. Są to ostatnie takty przed repryzą. W trzech pierwszych ton *g* leży w basie jako nuta pedałowa; w t. 4-ym (t. 29 utworu), z którym rozpoczyna się odcinek, omówiony wyżej na str. 172, *g* w basie znika i występuje dopiero na końcu całego ustępu, w 2-ej połowie t. 33-go. Czy jednak nie należy pojmować taktów 29 — 33 jako ideowo opartych na tonie *g*? Zdania mogą tu być podzielone. Zauważyć wszakże należy, że akord na początku t. 29-go jest *g*$^{+}$; a więc, jeśli tu pedał kończy się, to w zgodzie z regułą [4]). Podobnie można wahać się, czy kadencę w Etjudzie 3 (t. 46—54) należy uważać za ustęp z pedałem dominantowym. W praktyce oczywiście przetrzymanie tonu *h* w basie zapomocą pedału fortepianowego jest nie do przeprowadzenia z powodu mieszania się z sobą różnych harmonij, jakieby powstać musiało [1]).

Wypadek zupełnie odosobniony konstatujemy w Preludjum 16. Jego temat główny oparty jest w pierwszych sześciu taktach na akordach *b*$^{-}$ i *es*$^{-6}$ z leżącym w basie tonem *B*. Przy tonicznym trójdźwięku *b*$^{-}$ występuje w figurach basu przed głównym, podstawowym tonem *B* jego kwinta (wzgl. dolna kwarta) *F*, rytmicznie opierająca się o ton zasadniczy. Przy subdominantowych harmonjach odpowiedni ton zastąpiony jest dolną oktawą tonu *B* leżącego w basie. W t. 18 — 21, które są dynamicznie wzmocnionem powtórzeniem omówionych t. 2—5 utworu, ton *F* powtarza się w figurach basu „odbitkowo" przez *cały* czas, wskutek czego przy akordzie *es*$^{-6}$ występuje jako ton wybitnie dysonujący i sprawia wrażenie pewnego rodzaju nuty pedałowej. Nie można tu jednak mówić o rzeczywistym pedale dominantowym. Ton *F* jest tutaj czemś wtórnem. Odpowiednio do swego podrzędnego znaczenia nie otrzymuje żadnych akcentów, ani rytmicznych, ani metrycznych, ani dynamicznych. Niemniej wszakże występuje jako *sui generis* nuta organowa aż do t. 22-go, gdyż jeszcze z początkiem tego taktu *F* jako odbitka z taktu poprzedniego należy do harmonicznego kompleksu, tworząc z resztą tonów akord $f^{9>}$. Następnie jednak, analogicznie do znanych nam już z poprzednich analiz wypadków, akord VII^{7} w b-moll (jako część oderwana od $f^{9>}$) ulega enharmonicznej zamianie i staje się VII^{7} w des-moll [2]), poczem przechodzi w *as*^{7}. Zupełnie niezwykły ten „pedał" zaliczam do najciekawszych szczegółów harmonicznych w utworach Chopina.

4. Repryzy na nutach pedałowych.

Do kategorji ustępów o wątpliwej nucie pedałowej, którym właśnie poświęciliśmy uwagę, można zaliczyć także początkowe 7 taktów repryzy w Mazurku 38. Lecz co więcej jeszcze zasługuje w nich na podkreślenie, to sam fakt, że temat główny występuje w repryzie na dominantowej nucie pedałowej. Natura pedału dominantowego sprawia, że o ile tenże nadaje się świetnie dla przygoto-

---

akordów *DD* i *D* w Fis-dur, tak jak w t. 79, o tem można łatwo przekonać się, jeśli w tym szeregu zastąpi się akordy 2, 4 i 6 akordem *cis*^{7}.

[1]) p. wyżej str. 145 nast. Dlatego też nie mogę zgodzić się z twierdzeniem Leichtentritta (I 18), jakoby tu tonacja wahała się między Fis-dur, a Cis-dur.

[2]) Zatem jeszcze jeden pedał, kończący się *inganno*.

[3]) Jest jeszcze i trzecie zapatrywanie możliwe: oto że pedał kończy się już z t. 76. Tego zdania zdaje się być prof. Jachimecki, który mówi o 14-tu taktach, opartych na dominancie *cis* („Chopin", wyd. pol., str. 65).

[4]) O wstępie do Bolera, w którym nuta pedałowa *g* też czasowo zanika, była mowa na str. 208.

[1]) Zatrzymanie tonu *h* jest jednak możliwe zapomocą „prolongation" na fortepianach, które to urządzenie posiadają. Jest ono nawet pożądane dla przyciemnienia kolorytu, który w tem miejscu łatwo zbyt jaskrawym stać się może.

[2]) Wszelako przytem nuta pedałowa (*F*) nie ulatnia się, ale przechodzi do tonu akordowego (*Es*).

wania i wprowadzenia tematu, o tyle zupełnie jest nieodpowiedni dla towarzyszenia mu. Stąd pochodzi, że w ekspozycji utworu częste są tematy, oparte na tonicznej nucie pedałowej, ale nie spotyka się ich z pedałami dominantowemi. Inaczej w repryzie. Tutaj różne względy sprawiać mogą, że powtórzenie tematu na pedale dominantowym jest wskazane i pożądane, np. dla zmiany kolorytu, dla niejako utajonego, zamaskowanego wprowadzenia repryzy, i t. d. [1]).

W Balladzie 1 temat główny przy powrocie swoim w a-moll (t. 94 nast.) i w g-moll (t. 194 nast.) ugruntowany jest na pedale dominantowym, który nietylko pogłębia nastrój, dodając tajemniczości i obudzając niepokój, ale nadto pomaga do osiągnięcia wielkich gradacyj, które sprowadzają za pierwszym razem wspaniałe ukazanie się tematu drugiego, w A-dur, za drugim ognistą, wzburzoną kodę.

W Polonezie-Fantazji temat główny powraca w t. 44 nast. w połączeniu z dominantowym pedałem, który trwa przez 12 taktów, zrazu będąc ideowym tylko.

Temat główny Preludjum B-dur występuje w repryzie (w formie bardzo zmodyfikowanej) na dominancie *f*, która trwa przez 12 taktów, w ostatnich zresztą nie będąc powtarzana. Pedał sprowadza tutaj także wielkie stopniowanie dynamiczne i potęguje napięcie emocjonalne.

W Nokturnie 12 powrotowi refrenu w t. 69 towarzyszy pedał dominantowy, który trwa przez 6 taktów. Podobnie odbywa się powtórzenie tematu głównego po części środkowej w Impromptu 2; i tu mamy pedał dominantowy przez 6 taktów. Okoliczność, że repryza zaczyna się w tym utworze nie w tonacji zasadniczej, czyni ją podwójnie nieregularną. W Mazurku 39 pierwsze 5 taktów repryzy mają nutę pedałową *fis* w basie.

Krótkiemi pedałami — o ile wogóle o pedałach mówić jeszcze można w tych wypadkach — zaczynają się repryzy w Etjudzie 10 i w Nokturnie 18 i powrót w Es-dur kupletu (2-go tematu) w Finale Sonaty h-moll, a refrenu w Rondo Koncertu e-moll. We wspomnianych ustępach temat zaczyna się akordem tonicznym

[1]) Repryzy na pedale dominantowym spotyka się już przed Chopinem. Może najwybitniejszym przykładem tej techniki kompozytorskiej jest repryza w pierwszej części Sonaty op. 57 (Appassionata) Beethovena, gdzie głuche, tajemnicze, nastrojowe *c*, powtarzane już przy końcu przeróbki, stanowi też ponure tło dla wchodzącego z powrotem głównego tematu.

w formie kwartsekstowej. W Etjudzie, w Koncercie i w Sonacie akord ten jest niespodzianem rozwiązaniem akordu D^7 innej tonacji, przy enharmonicznej jego zmianie na funkcję subdominantową [1]).

Zupełnie podobnie wstępuje drugi temat (kuplet) w Mazurku 33. Co jednak wyróżnia ten wypadek od poprzednio omówionych, to fakt, że kuplet w Mazurku 33 pojawia się na tonice w normalnem położeniu przy powrocie swoim w G-dur, natomiast wspomniane ukazanie się jego z akordem $\frac{6}{4}$ na początku jest *pierwszem* jego ukazaniem się (w Es-dur).

Do szeregu omawianych tu zjawisk należy także rozpoczęcie repryzy w Mazurku 49. Pierwszy takt tematu głównego ma przy przejściu do *Da capo dal segno* $f-$ z kwintą w basie. Tutaj wszakże głos najniższy zaraz traci swe prawa na rzecz najbliższego głosu wyższego, tak że $f-$ przechodzi do następnego akordu już jako akord sekstowy. Mamy tu więc jeszcze jeden wypadek zanikania głosu najniższego (p. str. 125 i 219).
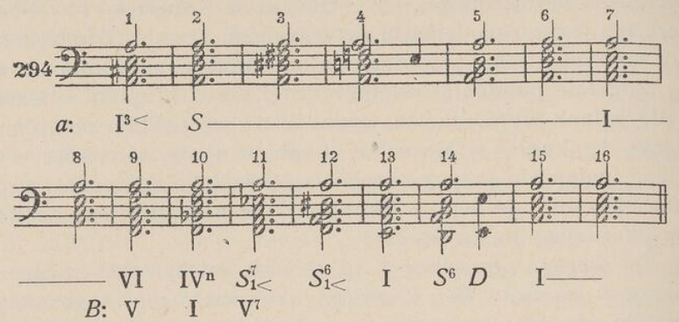
5. Nuty stałe w głosach górnych.

Nuty stałe w głosach górnych są nierównie rzadsze od pedałów [2]). Tak jest i u Chopina. Nie można do nich zaliczyć takich nut, które są tylko podwojeniem nuty pedałowej, jak np. w głównej części Walca 3, w kodzie Mazurka 13, w ustępie z nutą pedałową *gis* w Balladzie 3 (partja cis-moll), i t. p. Również tylko nie we właściwem znaczeniu można mówić o nucie stałej tam, gdzie w górnym głosie powtarza się ton, należący do szeregu akordów po sobie następujących, jak np. w Preludjum Des-dur albo z początkiem 2-ej części tria w Polonezie A-dur. Do istoty nuty stałej należy, jak to już zaznaczyliśmy, niezależność jej od akordów, które się nad nią lub pod nią zmieniają.

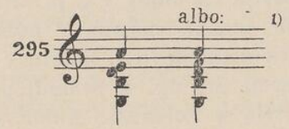
Wśród nielicznych u Chopina nut stałych w głosach górnych należy przedewszystkiem podnieść tę, którą zawiera ustęp przed mazurkiem w Polonezie 5. Szeroko rozwinięty, oryginalny i śmiały ten epizod należy do najciekawszych i najwybitniejszych przykładów zastosowania nuty stałej. Oto schemat tego ustępu (z opuszczeniem jego pierwszych 4 taktów, które zawierają tylko akord $a+$):

[1]) p. wyżej str. 210, i mój artykuł „Anonimowe Ronda Chopina" w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 12—13, str. 394 nast. Co się tyczy Nokturnu 18, p. wyżej str. 146.

[2]) Riemann (Grosse Kompositionslehre, II 78) nazywa je „rzadkiemi zuchwalstwami", cytując jako przykład ustęp z Andante V-ej Symfonji Beethovena.
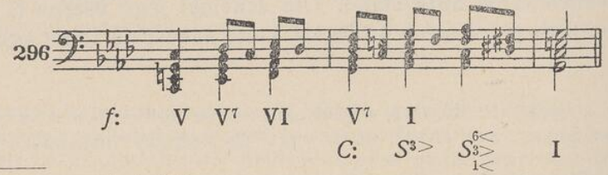


(Po 8 taktach ustęp ten powtarza się raz jeszcze, z opuszczeniem wspomnianych 4 taktów początkowych, zatem odpowiadając ściśle naszemu schematowi.) Harmonicznie przedstawia się ta partja zupełnie prosto: zaczyna się w A-dur, ale użycie mollowej subdominanty sprowadza bardzo szybko zmianę trybu na mollowy, i a-moll staje się zasadniczą tonacją ustępu. W t. 9 następuje zwrot do B-dur, poczem przez zamianę f^7 na $S^7_{1<}$ powrót do a-moll. Ton *e* w takcie 4 schematu jest przejściowym między *f* i *d*; odpowiedni ton *c* w głosie niższym jest tylko domyślny. W t. 14 ton *e* zastępuje funkcję dominantową, której jest tylko sumarycznem zaznaczeniem. Cały akord należałoby sobie tak wyobrazić:



Akord jest niekompletny oczywiście z powodu konsekwentnego przeprowadzenia unisonowości w figurach tego ustępu, który z tego punktu widzenia jest pokrewny z Preludjum es-moll i Finale Sonaty b-moll [2]).

Krótszym, ale jeszcze bardziej w dysonanse obfitującym, jest „pedał" w górnym głosie na początku drugiej części Poloneza 6. Przy wciąż powtarzanem w najwyższym głosie tonie *c* mamy takie akordy:
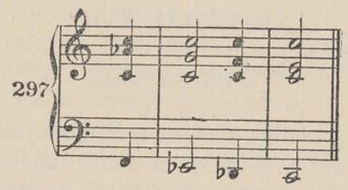


[1]) por. wyżej str. 213.

[2]) Schemat Leichtentritta (I 105) wymaga w drugiej połowie kilku poprawek.

Po kadencji w C-dur powtarza się następnie ten 4-otaktowy ustęp o małą tercję wyżej, zatem z nutą stałą *es*.

W tym samym Polonezie mają nutę stałą w górnych głosach także t. 9 — 12 przed repryzą. W wyciągu harmonicznym przedstawiają się one w ten sposób:



Nuta stała *c* powtarza się nietylko wciąż w głosach środkowych, ale wyodrębniana jest także w szesnastkowych pasażach głosu najwyższego zapomocą akcentów dynamicznych. Z tego powodu B. Ziehn nazywa tę nutę stałą „najosobliwszą w swoim rodzaju" (l. c., str. 42). Omówione 4 takty powtarzają się następnie z dodaniem pedału w basie [1]).

Za nutę stałą można uważać *dis* ustawicznie powtarzające się w najwyższym głosie taktów 18—32 w Mazurku 27. Zauważyć wszakże należy, że akord t. 19 — 20 i t. p. jest akordem chopinowskim (p. wyżej str. 113) z *dis* jako sekstą zamiast kwinty; Chopin zaś traktuje tego rodzaju dysonanse jako integralne części akordu. Zatem *dis* jest tonem wspólnym we wszystkich akordach tego ustępu.

Końcowe takty Preludjum 17 mają w górnych głosach nutę stałą *as*, która jest tylko powtórzeniem nuty pedałowej w basie. Ponieważ jednak z powodu wymaganej zmiany pedału fortepianowego ton *as* w basie staje się raczej ideową nutą pedałową, realnie występują silniej jej wspomniane podwojenia i potrojenia, t. j. tony *as* i as^1 w t. 6 — 7 od końca, a samo as^1 w t. 4 — 5 od końca. W tych ostatnio wymienionych taktach niektóre wydania przerywają nutę stałą as^1 pauzami przy akordach es^+. Ma to zapewne na celu złagodzenie tarcia, między as^1 a *g* w głosie niższym.

[1]) Czternastotaktowa partja, poprzedzająca ustęp 8-otaktowy powyżej omówiony, oparta jest także na pedale, zrazu *d*, potem *f*. Zdaniem niektórych teoretyków trio Poloneza 6 jest również oparte na nucie pedałowej. Kwestję tę rozpatrzyłem w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 16, str. 705 nast.

Ideowo wszakże *as*[1] trwa przez całe te dwa takty (t. 4 — 5 od końca)[1]).

ROZDZIAŁ XVII.

Chromatyka.
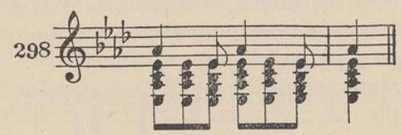
Chromatyka przenika w równym stopniu harmonikę Chopina, jak i jego melodykę[2]). W głosach mniej lub więcej samodzielnie się rozwijających chromatyka występuje w formie nut nieharmonicznych, obcych, które mają melodyczne znaczenie i któremi zajmiemy się w rozdziale XXII. Tutaj poświęcimy uwagę tym chromatycznym zjawiskom, które decydują o formie akordów i wywierają wpływ na tok harmoniczny.

Chromatyka ma różne cele do spełnienia. Jużto zmienia charakter, barwę i natężenie świetlne harmonij, jużto dokonuje ściślejszego połączenia, płynniejszego przechodzenia jednych akordów w drugie, jużto wreszcie służy modulacji. W dalszym ciągu tego rozdziału będziemy mieli sposobność studjować ją w tych jej różnych rolach.

1. Chromatyka w funkcjach subdominantowych.

Bardzo wydatnem źródłem chromatyki są funkcje subdominantowe. Jest to w związku z różnorodnością form, w jakich one mogą występować.

---

[1]) W przeciwnym razie należałoby uznać taki ruch najwyższego głosu:

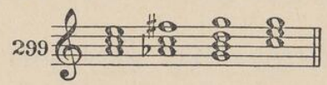
298 

Bardzo wątpliwem jest, aby to odpowiadało intencjom Chopina. Przy sposobności zaznaczmy, że f^1 w t. 6 i 7 od k. przechodzi do es^1 następnego akordu, w lewej ręce, co w pisowni wypadałoby odpowiednio uwydatnić.

[2]) Znaczenie chromatyki w ornamentyce chopinowskiej wykazała dr. Br. Wójcik-Keuprulian w „Melodyce Chopina", str. 123, 182, 196.

Najzwyklejszym wypadkiem, od którego zacząć należy, jest następstwo mollowej *S* po durowej, z chromatycznym postępem od wielkiej tercji do małej, np. w Nokturnie 2, t. 10, we wstępie do Nokturnu 10, i t. p.[1]).

Również bardzo zwykłe są postępy chromatyczne, powstające przez zestawienie innych jeszcze alterowanych form subdominantowych obok naturalnych. O dłuższych szeregach takich zestawień wkrótce będzie mowa. Do mniej zwykłych postępów chromatycznych należą te, które wywołuje następstwo mollowej *S* po VI-ym stopniu w tonacji durowej. Omówiliśmy je na str. 149[2]). Połączenie VI+mollowa *S* z dodaną sekstą spotykamy np. w t. 4—5 trzeciej części (E-dur) Mazurka 12, w Polonezie op. 22, t. 16 — 17 przed repryzą, w Bolero, t. 28 (nie licząc introdukcji), i t. p. Jako warjant przedstawia się połączenie następujące:
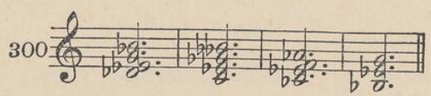
299 

C: VI $S^{1\leq}_{3>}$ V I

p. Preludjum 17, t. 22—24[3]); Preludjum 19, t. 12—14, *S* ma dodaną $6<$ i rozwiązuje się do g^- zamiast do es^+; Nokturn 14, t. 7 — 9 i 15 — 17, *S* ma dodaną sekstę i rozwiązuje się do T^6_4; Nokturn 15, t. 16 — 18; i t. d.

W tych i tym podobnych połączeniach chromatyka stwarza tę płynność i giętkość, która jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech harmoniki Chopina.

Jeszcze bogatszą chromatykę sprowadza użycie alterowanych form subdominantowych w połączeniach następujących:
Walc 1, t. 46 — 49 od k.:

300 
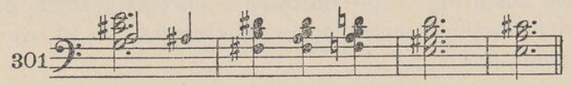
Es: (D^7) *przejść.* $S^6_{4>}$ *T*

---

[1]) O emocjonalnym charakterze takich postępów była mowa w rozdziale o mollowem dur. Chromatyka przy przejściowem podwyższeniu w mollowej *S* jest o wiele rzadsza, p. Etjuda 6, t. 17 i 19, Etjuda 16, t. 58, Nokturn 11, t. przedostatni.

[2]) W rozdziale XIII; omówione tamże inne jeszcze połączenia odległych trójdźwięków są również źródłem chromatyki, którem tutaj już zajmować się nie potrzebujemy.

[3]) Godnem uwagi jest, że krok chromatyczny *cis—c* znajduje się tylko w górnych głosach, w basie natomiast, gdzie przedewszystkiem oczekiwalibyśmy go, jest tylko ideowym.

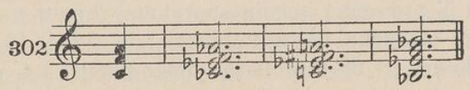
Podobnie w Mazurku 38, t. 21 — 22:

301 

A: (D^7) ——— *S* ——————— D^7 *T*
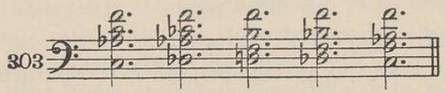
(por. początek drugiej części Mazurka 45, gdzie po $S^{6}_{3<}$ czysta S^6 w a-moll następuje).

Polonez op. 22, t. 22 — 24 od k.:

302 

Es: $=S$ S ——————— T^6_4

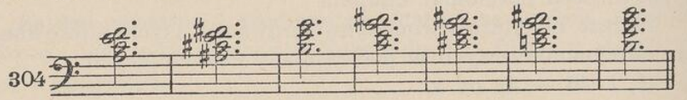
W partji, która poprzedza Tutti przed kodą w trzeciej części Koncertu f-moll:

303 

f: T^6_4 S ——————— T^6_4
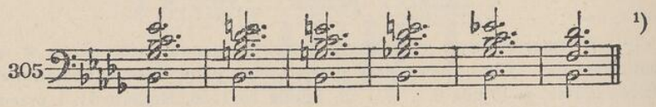
(por. Impromptu 1, t. 4 przed repryzą).

Walc 14, t. 15—23 od k.: (3 t.)

304 

e: S ——————— T^6_4 S ——————— T^6_4

W kodzie Mazurka 17:
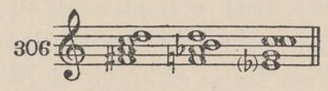
305 

b: S ——————————————— T

[1]) Akord 4 w tym szeregu jest $S^7_{1<}$ i winien być pisany przez *e*, a nie przez *fes*. Schreyer (l. c., str. 204), trzymając się fałszywej pisowni, uważa go za *ges*^{7}.
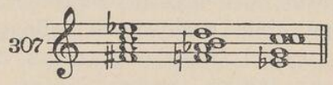
Godne podniesienia jest, że tego rodzaju szeregi akordów spotykają się często w zakończeniach utworów i na nucie pedałowej.

O ile w połączeniu $S^6 + D^7$ akord subdominantowy ma podwyższoną prymę, otrzymujemy również krok chromatyczny. Jeśli zaś *D* pojawia się w formie VII^7 ze zmniejszoną septymą, to postęp chromatyczny jest w dwu głosach:

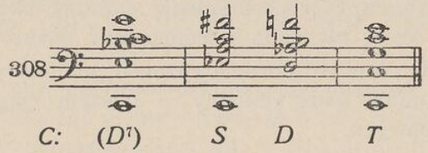
306 

np. w Mazurkach Nr. 44, t. 2—4, Nr. 46, t. 24—26, Nr. 47, t. 11—12 części A-dur, i t. p.

Następstwo $S^{7}_{3<}$ + VII^7 daje dwa akordy zmniejszonej septymy chromatycznie przesunięte:

307 

Tak jest np. w Etjudzie 1, t. 9 — 11 od k.:

308 

C: (D^7) *S* *D* *T*

zamiast $c^7 + f^+ + g^7 + c^+$.

* * *

Nierównie mniej „chromogeniczną“ od subdominanty jest dominanta. Najczęstsze postępy chromatyczne sprowadza ona przez przejściowe podwyższenie prymy w kadencji zwodniczej $D^7 + VI$ i przez takież podwyższenie kwinty, zwłaszcza w kadencji $D^7 + T$. Zjawiskami temi zajmowaliśmy się już powyżej, w rozdziale XIV i XII. Chromatykę, powstającą przez przejściowe obniżenie tercji w trójdźwięku dominantowym spotykamy rzadko, np. w Preludjum 20, t. 5 i 9, w Etjudzie 12, t. 15, i t. p. Poza tem alteracje akordu dominantowego sprowadzają modulacje, takich typów, jakiemi właśnie teraz zająć się nam wypada.

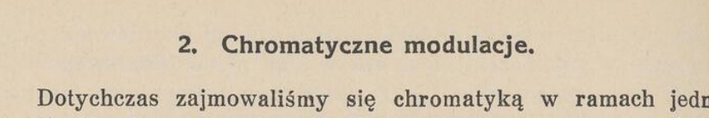
2. Chromatyczne modulacje.

Dotychczas zajmowaliśmy się chromatyką w ramach jednej tonacji. Bardzo często jednak chromatyka występuje w związku z przechodzeniem z jednej tonacji do drugiej, t. zn. z modulacją.

Najprostszy wypadek tego rodzaju chromatyki powstaje przez chromatyczną alterację tercji w trójdźwięku. W Preludjum 15, t. 9, przez zamianę *c* na *ces* dominanta w Des-dur staje się II (= *S*) w Ges-dur i sprowadza des^{7} i ges^{+}. Preludjum 19 moduluje w t. 16 i 24 z B-dur do Ges-dur zapomocą b^{-} (III), które następuje po b^{+}. Podobnie w Etjudzie 11, t. 16: es^{-} po es^{+} prowadzi z Es-dur do Ces-dur[1]). Podwyższenie tercji mollowej toniki zamienia ją na *D* subdominanty: $c^{-} - c^{7} - f^{-}$; np. w Nokturnach Nr. 7, t. 3, i Nr. 8, t. 13 — 14, i t. d.

Czasem, jeśli krok chromatyczny dokonuje się z równoczesną zamianą akordu, powstaje zestawienie odległych trójdźwięków; np. w modulacji do części G-dur w Mazurku 33, gdzie po tonice h^{+} mamy od razu g^{+}, tonikę nowego ustępu, bez pośrednictwa h^{-} (por. Preludjum 9, t. 5). Więcej podobnych przykładów omówiliśmy w rozdziale XIII. Do kategorji chromatycznych i chromatyczno-enharmonicznych modulacyj należą także te, któremi zajmowaliśmy się w rozdziale o trójdźwięku zwiększonym.
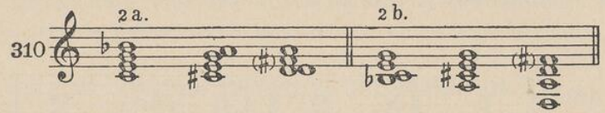
Z mnóstwa innych chromatycznych modulacyj, reprezentowanych u Chopina, uwzględniamy w dalszym ciągu tylko kilka najbardziej typowych.
Typ 1:



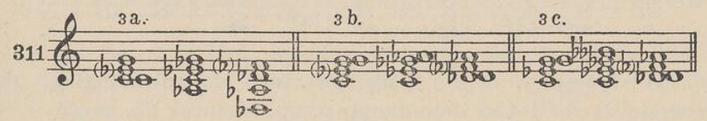
Przykłady: *Typ 1 a* — Mazurek 42, t. 10—11; Polonez op. 22, temat główny, t. 3—4. *Typ 1 b:* Rondo Es-dur, w łączniku między drugim kupletem, a następnym refrenem, $as^{+} - f^{7} - b^{+} - g^{7} - c^{-} - a^{7} - d^{-}$; Piosnka litewska, przy słowach „tyś zapewne (bis) w pole z twoim" ($b^{+} - g^{7} - c^{+} - a^{7} - d^{-}$) z przejściowemi trójdźwiękami zwiększonemi, które chromatykę czynią tu jeszcze bogatszą, i dalej przy „(strze-)gła kilka chwil tylko"; Nokturn 19, t. 15—17; w tych

[1]) p. też wyżej str. 40.

przykładach połączenia omawiane występują grupami w sekwencjach. *Typ 1 c*: Etjudy Nr. 4, t. 42 — 43, i Nr. 26, t. 40 — 42.
Typ 2:

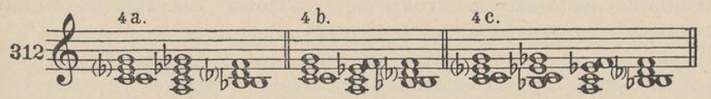


Jest to właściwie dalszy warjant poprzedniego typu. Ale ma on takie znaczenie w tej kategorji, że należy go wyodrębnić jako typ osobny. Jest to bowiem jedna z najczęściej u Chopina spotykanych modulacyj chromatycznych. Poprzestanę na zacytowaniu przykładów tylko z Fantazji f-moll, t. 118—124, gdzie mamy kilkakrotnie następstwo tego rodzaju ($b^{7} — g^{7} — e^{7} — cis^{7}$ wzgl. des^{7}, jako $S^{7}_{1<}$ prowadzące do f^{-}), i z końca ekspozycji w pierwszej części Sonaty h-moll: ekspozycja ta kończy się w tonacji równoległej, D-dur, na dominancie a^{7}, która przechodzi w fis^{7}, t. j. w dominantę tonacji głównej, poczem następuje repetycja, względnie przejście do przeróbki.[1])
Typ 3:



To połączenie chromatyczne uskuteczniać pozwala zwrot do odległych tonacyj. Dlatego mamy w związku z tego rodzaju modulacjami nieraz zamianę enharmoniczną, np. w Nokturnie 1, t. 23 — 24 (d^{+} zamiast $eses^{+}$), lub w Mazurku 35, t. 56 — 57[2]).
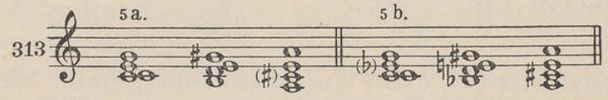
Połączenia typu 3b występują często w progresjach z połączeniami typu 1b, np. w modulującym łączniku między refrenem i drugim kupletem (w e-moll) Ronda na dwa fortepiany: $es^{+} — c^{7} — f^{-} — d^{7} — g^{-} — es^{7} — as^{+} — e^{7} — a^{+}$; p. też wyżej str. 185 i 190.
Typ 4.
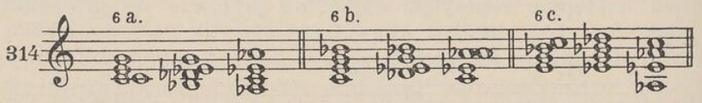


[1]) p. też wyżej str. 159.

[2]) Leichtentritt (I 261), zwracając uwagę na enharmoniczną zamianę ges^{7} na fis^{7}, dodaje, że „powrót z H-dur do B-dur następuje przez zupełnie podobną enharmoniczną zamianę". Nie jest to całkiem ścisłe, bo przy powrocie do B-dur

p. Nokturny Nr. 2, t. 3—4, i Nr. 5, t. 8, w obu wypadkach połączenie to powstaje przez użycie między VI-ym stopniem a dominantą akordu *DD* w formie VII^7. Typ 4c: Etjuda 7, t. 16 — 18; Polonez wiolonczelowy, trio, t. 7; i t. d.
Typ 5:



Połączenie typu 5a spotyka się bardzo często przy zwrotach do medjanty dolnej (równoległego moll) w tonacji durowej i jako $III + V^7 + I$ w tonacji mollowej. Dla typu 5b p. interludja orkiestralne między warjacjami w op. 2 ($es^+ - g^7_{5>} - c^+$), Preludjum 25, t. 37 — 39 i 45 — 47, i t. p. W tych połączeniach akord drugi ma charakter subdominantowy, a trzeci dominantowy.
Typ 6:



Typ 6a występuje często przy zwrotach do równoległego dur, przyczem akord 1 jest dominantą; p. np. Mazurek 25, część H-dur, t. 8 — 9 (powrót z równoległego gis-moll do zasadniczego H-dur). Typy 6b i 6c są odwróceniem typów 2a i 2b. Spotyka się je względnie rzadko [1]), np. w Polonezie wiolonczelowym, t. 38—42 (nie licząc introdukcji), gdzie po e^7 pojawia się g^7, sprowadzając powrót tematu głównego: efekt tej nagłej modulacji podkreślony jest dynamiką (*ff*, *con forza*). W trzeciej warjacji z op. 12 (*Lento*) ustęp w F-dur, t. 13—18, kończy się akordem f^7, po którym powraca temat główny, rozpoczynający się od as^7.

Omówione tu chromatyczne połączenia akordów spotykamy u Chopina na każdym kroku [2]). I właśnie dla tej ich wielkiej

---

akord fis^7 doznaje nietylko enharmonicznej zamiany w pisowni, ale i zmiany jako funkcja, stając się z D^7 w H-dur $S^{6<}_{1<}$ w B-dur, t. zn. że rozwiązuje się do b^+ nie jako *ges—b—des—fes*, ale jako *ges—b—cis—e*. Są to zatem równoczesne dwie zamiany enharmoniczne różnego rzędu.
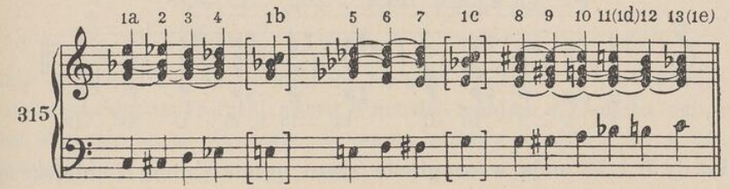
[1]) Poza szeregami chromatycznemi, o których będzie wkrótce mowa.

[2]) Szereg innych mniej zwykłych poznamy w dalszych paragrafach tego rozdziału.

liczby zasługują one na uwagę. Bardzo często znajdujemy je w sekwencjach modulujących i w następstwach akordów dominantowo-septymowych (ewentualnie z akordami ubocznemi, które jeszcze wzmacniają element chromatyczny). Bardzo często sprowadza je użycie pobocznych dominant.

3. Szeregi (postępy) chromatyczne.

Interesujące, choć bardzo już zwyczajne, zjawiska chromatyczne powstają przy akordzie dominantowo-septymowym, kiedy jeden głos porusza się od tonu zasadniczego statecznie wgórę lub wdół, inny zaś głos, wzgl. inne głosy kolejno, poruszają się, również chromatycznie, w kierunku przeciwnym:
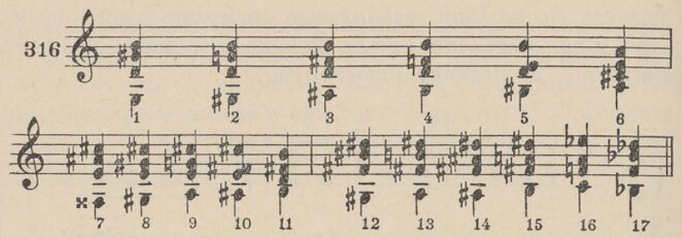


Układ głosów może być dowolny i występować w innych kombinacjach, aniżeli ta, którą przyjęliśmy w naszym schemacie. Szereg może sięgać od V^7 do V^6_5 (akordy 1a—2—3—4—1b), albo do V^4_3 (zatem od 1a do 1c, z opuszczeniem 1b), albo do V^2 (od 1a do 1d, z opuszczeniem 1b i 1c), a wkońcu znowu do V^7 (od 1a do 1e). Nadto szereg można odwrócić, czytając go od prawej ręki ku lewej, i to znowu albo w całej rozciągłości (od akordu 1e do 1a, z pominięciem 1c i 1b), albo partjami od 1d, 1c lub 1b z pominięciem akordów ujętych w nawias.

Szereg ten ma jeszcze tę właściwość, że składa się z samych akordów bardzo prostych i dla ucha łatwo zrozumiałych, gdyż mają one formę akordów dominantowo-septymowych, alterowanych subdominantowych i kwartsekstowych. Za tem idzie, że szereg tego rodzaju nadaje się świetnie do celów modulacyjnych, albowiem każdy akord można w nim usamodzielnić i z przejściowego uczynić funkcją tonalną. Dlatego sprawia on wrażenie modulacyjnej ruchliwości nawet wtedy, gdy rzeczywistej modulacji nie sprowadza [1]).

---

[1]) Pisownia tego szeregu może być dość swobodna, jak zwykle przy chromatyce, o ile chodzi o akordy przejściowe, uboczne. Natomiast akordy o znaczeniu zasadniczem winny być notowane odpowiednio do ich znaczenia.

Chopin często stosuje chromatykę tego rodzaju. Gama chromatyczna ciągła jest u niego zawsze w basie, i częściej wznosi się ku górze, niż opada ku dołowi. Bez modulacji wprowadzony znajdujemy szereg chromatyczny np. w Etjudzie 23, t. 17 — 19 i 35 — 37; odpowiada on akordom 1a — 1b naszego schematu. Podobnie i w Allegro de Concert, t. 89—91 po kadency, bez obniżenia *dis* na *d* w 2-im akordzie, i w Impromptu 4, t. 21—24. W Bolero szereg ten powtarza się trzykrotnie w sekwencji (przed przejściem od 3 krzyżyków do 5 bemoli):

316



Akordy 5 i 10 mają w oryginale zrazu przetrzymaną zmniejszoną septymę. Akord 7 zastępuje analogiczne akordy 1 i 2 pierwszego szeregu — z powodów metrycznych — dlatego jest połowicznym, pośrednim. Zakończenie 3-go szeregu sprowadza modulację: zamiast oczekiwanego kroku chromatycznego w alcie (*a—gis*) przy akordach 15 i 16, następuje przesunięcie chromatyczne w tenorze (*fis — f*), co sprowadza zakończenie w b- (ais-) moll zamiast regularnego cis-moll. Jest to ładny efekt, mistrzowskie „pociągnięcie", i nowy przykład chopinowskiego *inganna* i chopinowskiej *varietas*.

W Nokturnie 8, t. 40 — 45, szereg chromatyczny jest dłuższy i odpowiada akordom od 1a do 1c naszego schematu. Akord 2 pojawia się tu w swej ostatecznej formie stopniowo: zrazu ma (t. 41) tylko *as* podwyższone na *a*, a dopiero przy końcu taktu następuje obniżenie *c* na *ces*. Akord 5 zachowuje *es* z akordu poprzedniego (t. 44) [1]).

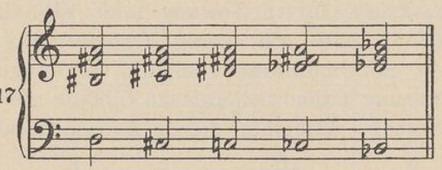
Koda Ballady 1 zawiera w t. 23 — 26 (licząc od *Presto con fuoco*) szereg odpowiadający akordom 2—8 naszego schematu (bez 1b i 1c); zaczyna się akordem VII^7 w g-moll, a kończy się V^7 tej tonacji. Wspomniany akord VII^7 jest niekompletny, bez tercji;

[1]) Ustęp ten, podobnie jak i cytowany powyżej w Impromptu 4, jest wkładką, parentezą, a nie integralnem ogniwem. Ale w Nokturnie odnosi się to tylko do harmonji.

pojmuje go się jednak raczej z naturalną tercją, niż z alterowaną, jaka jest w szeregu „normalnym". Niekompletny akord drugi w t. 24 pojmujemy podobnie raczej jako *a — c — es — ges*, niż jako *a—ces—es—ges*.

Ballada 1 używa jeszcze raz szeregu chromatycznego, a to w części Es-dur, na 13 taktów przed powtórzeniem drugiego tematu w tej tonacji:
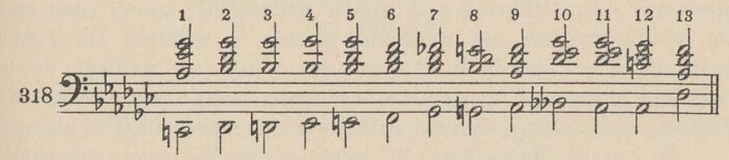
317



Jest to modulacja z fis-moll do Es-dur. Różnica z prawidłowym szeregiem jest ta, że tutaj akord 3 ma *dis* zamiast *d*, a akord ostatni jest durowy (*g*, a nie *ges*). Te same akordy znajdują się w Preludjum 17, t. 54 — 55.

Wycinek szeregu chromatycznego znajduje się również w Etjudzie 5, t. 23—41, w parentezie od jednego as^7 do drugiego:
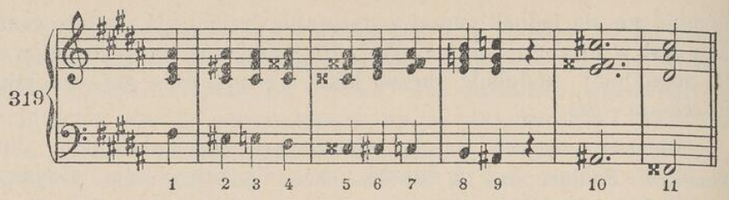
318
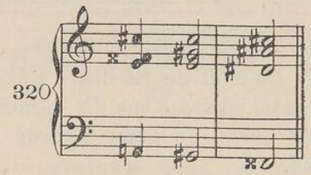


Des: V^7 IV *przejść* II *S przejść S*— I *S* D^7 —— I

Akord 1, as^7, rozwiązuje się zwodniczo do ges^+ (ak. 2); akord 3 jest trójdźwiękiem zwiększonym, przejściowym do es^- (= II w Des-dur). Akordy 5 — 9 są właśnie częścią szeregu chromatycznego; odstępują one od naszego schematu w tem, że akord 8 ma *b* zamiast *bb*, a akord 9 zamiast być mollowym jest durowym. Dalej następują mollowa S^6, D^7 (zrazu z opóźniającem *des*) i *T* w Des-dur. W ustępie tym niema modulacji.

Natomiast w Polonezie-Fantazji, w części H-dur (*Poco più lento*), t. 30 — 35, mamy taką modulację z H dur do gis-moll przy pomocy szeregu chromatycznego:
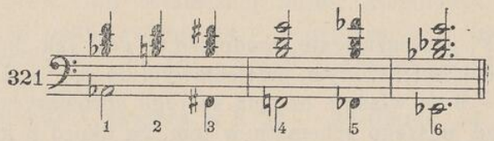


Szereg, zupełnie regularny do akordu 9, kończy się na akordzie VII^{7} w H-dur, który, interpretowany jako VII^{7} w gis-moll, przechodzi do *dis*^{7}. A więc nie szereg chromatyczny sprowadza tu modulację, ale enharmoniczna zamiana ostatniego jego akordu. Chyba że zechcemy pojmować unisono t. 34-go nie jako oparte na akordzie 10 naszego schematu, ale na akordach takich:



W takim razie szereg chromatyczny zaprowadziłby nas do *cis*$^{-}$ = *S* w gis-moll. Jest jeszcze inna interpretacja możliwa: ponieważ akord 8 silniej jest podkreślony przez to, że znajduje się na pierwszej części taktu i że z nim w oryginalnej wersji ruch staje się wolniejszy, ma się wrażenie, jakoby tu ustalało się e-moll; następne więc akordy 9 i 10 skłonnym się jest odnieść do tej tonacji i pojmować je jako alterowane formy subdominantowe. Przez enharmoniczną zamianę ostatnia z nich staje się VII^{7} w gis-moll.

W kodzie Walca 5 (t. 31 nast. od końca) taką spotykamy modulację z Es-dur do As-dur:



Akord *b*^{7} zamiast rozwiązać się do *es*$^{+}$ (czego oczekujemy w sekwencji) rozpoczyna szereg chromatyczny, niezupełnie ścisły, bo akord 2 zatrzymuje w basie *as* zamiast *g*, a akord 5 nie przechodzi w *as*$^{+}$ ($^{6}_{4}$) jako *S* w As-dur, ale sprowadza *D*^{7} tej tonacji.

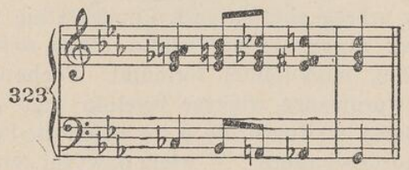
W Mazurku 25 część 2-a kończy się taką modulacją z as-moll do h-moll:



as: VII^{7} V *h*: V^{7} V^{7}
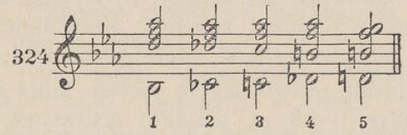
Obok schematu cytowanego ustępu umieściliśmy prawidłowy szereg chromatyczny. Porównanie z nim wykazuje odchylenia w oryginale Chopina.

Menuet Sonaty c-moll ma w t. 6—7 takie zboczenie z Es-dur do c-moll:



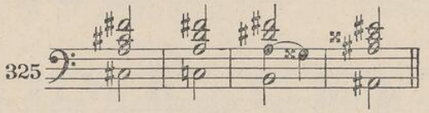
Szereg jest ściśle przeprowadzony z tym wyjątkiem, że zamiast *es*$^{-}$ (ak. 2) ma *es*$^{+}$.

Również z Es-dur do c-moll moduluje Nokturn 16, w t. 17—19, ale w ten sposób:



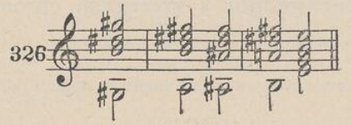
Właściwa modulacja polega tu na przesunięciu od *b*^{7} (ak. 1) do *g*^{7} (ak. 5) (modulacja chromatyczna omówionego powyżej typu 2). Akordy szeregu chromatycznego są tu tylko uboczne.

Nokturn 5, t. 19 — 24:



Akord 3 zamiast przejść do *dis*$^{-}$ przechodzi do *ais*$^{+}$, t. j. do *D* zamiast do *T* (por. wyżej uwagi do ustępu z kody Walca 5).

Nokturn 3 tak moduluje z gis-moll do e-moll (t. 112 — 114):
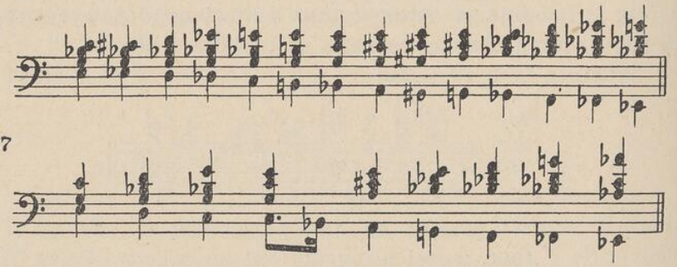


W t. 106—108 jest analogiczny ustęp z modulacją z fis-moll do d-moll; ale drugi akord ma *ais*, a nie *a*,[1]) jakby być powinno w ścisłej analogji.

W krótkich fragmentach, ale trzykrotnie z rzędu, znajduje szereg chromatyczny zastosowanie z początkiem modulującego łącznika między refrenem, a drugim kupletem, po Tutti w Krakowiaku op. 14. Dalej wymieńmy tu Scherzo Sonaty wiolonczelowej, t. 65—68, i trio tego Scherza, t. 26—29 części 1-ej i 2-ej; Polonez 10, część 2-a w przejściu do powtórzenia części 1-ej; Largo Sonaty h-moll, t. 25—26; i t. p.

Jakkolwiek szereg chromatyczny pojawia się u Chopina dość często, to jednak nigdy nie sprawia u niego wrażenia stereotypowej, bezdusznej, monotonnej formułki. Pochodzi to stąd, że Chopin rzadko wprowadza większe wycinki tego szeregu — najdłuższe widzieliśmy w Nokturnie 8 i w Polonezie-Fantazji — nigdy zaś pełny, 12-akordowy szereg. W wielu powyżej cytowanych modulacjach wycinek szeregu chromatycznego powstaje tylko jako rozszerzenie połączeń modulujących typu 2 albo jego odwrócenia, typu 6 (p. poprzedni paragraf), przez użycie akordów przejściowych w formie $^{6}_{4}$ między różnemi formami akordów dominantowo-septymowych. Zauważyć też należy, że wyjątkowo tylko szereg chromatyczny jest u Chopina zupełnie „prawidłowy“. Najczęściej konstatujemy w nim odchylenia, które go urozmaicają.

W tym związku poświęćmy tu jeszcze kilka słów Preludjum E-dur. Jego takty 6—8 są niejako ekstraktem szeregu chromatycznego, jak to z następującego zestawienia wynika:

327



Jest tu modulacja z C-dur do As-dur zapomocą chromatycznych przesunięć. W porównaniu z szeregiem chromatycznym akordy

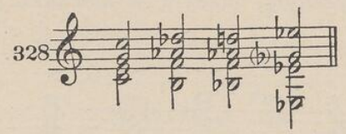
[1]) Czy różnica ta nie jest wynikiem błędu w notacji lub pomyłki w kopjowaniu?

chopinowskie wykazują tu osłabienie elementu dysonansowego i chromatycznego, co jest w związku z charakterem utworu, pełnym mocy i powagi [1]).

* * *

Pokrewny z powyżej omówionym szeregiem chromatycznym jest następujący postęp chromatyczny:

328



C: I
Es: VI$^{3<}$ V^{7} I

Akordy takie dokonują modulacji z jednej tonacji do drugiej, o małą tercję wyżej, albo, jeżeli ostatni akord weźmiemy jako dominantę, o wielką tercję niżej położonej. Właściwa modulacja odbywa się przez zamianę funkcji akordu pierwszego. Akord 2 jest przejściowy, i dlatego rozmaicie notowanym być może; rozmaicie go też i Chopin notuje.
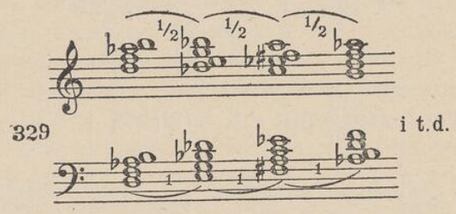
Modulacje tego rodzaju spotykamy w Etjudzie 4, t. 25—26; w Finale Sonaty h-moll, modulacja z As-dur do h-moll przed ostatnim refrenem, w ustępie po zmianie 3 bemoli na 2 krzyżyki; w Polonezie 6, w przejściu do repryzy, t. 19 przed wejściem tematu głównego; w Preludjum 25, t. 63—66; w Walcu 9, t. 45—48 od końca; w Tutti między Andante spianato a Polonezem, w op. 22 (z pewnemi modyfikacjami w porównaniu ze zwykłą formą tego szeregu); i t. d. W t. 101-106 Fantazji f-moll trzykrotnie powtarza się następstwo tu omawiane, z tem urozmaiceniem, że akord D^{7} ma podwyższoną kwintę, wskutek czego chromatyka jest jeszcze bogatsza. Interesującą kombinację tego szeregu z omówionym poprzednio „szeregiem chromatycznym“ zawierają t. 17 — 18 tria w Polonezie wiolonczelowym [2]).

[1]) W niektórych wydaniach bas ma w t. 6 *h*, a nie *b*; to ostatnie wydaje mi się naturalniejszem po *b* w poprzednich akordach, znajduje się ono też w wydaniu oksfordzkiem.

[2]) p. także str. 182—183.

4. Chromatyczne szeregi akordów zmniejszonej septymy.

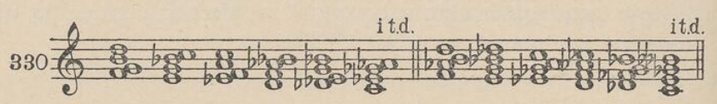
O wiele liczniejsze od powyżej omówionych są chromatyczne szeregi akordów zmniejszonej septymy, przesuwanych w półtonowym postępie wszystkich głosów, z których każdy tworzy chromatyczną gamę. Są one częściej opadające niż wznoszące się. Przytem zauważyć należy, że są także szeregi akordów zmniejsz. sept. przesuwane o *cały* ton wgórę lub wdół. Odpowiadają one szeregom chromatycznym, idącym w kierunku przeciwnym. Np.:
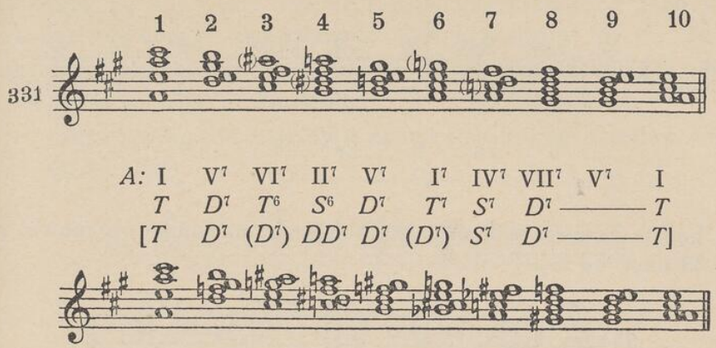


por. np. Preludjum 19, t. 43—44.

Szeregi tego rodzaju występują często w sekwencjach (p. wyżej str. 195 nast.) i bardzo często są oparte na nucie pedałowej. Przeważnie spotykamy je w kadencach, na końcu introdukcyj, a zwłaszcza przed repryzami. Znajdujemy je także w końcowych partjach utworów, gdzie mają podobne znaczenie, jak omówione w pierwszym paragrafie tego rozdziału szeregi alterowanych akordów subdominantowych, które to akordy pojawiają się w nich zresztą często jużto jako części składowe, jużto jako akordy, stojące poza właściwym szeregiem.

Jeżeli w szeregu akordów dominantowo-septymowych, następujących po sobie w kole kwint, zastąpimy tony zasadnicze akordów poszczególnych przez odpowiednie górne małe sekundy (t. zn. zamiast każdego V^7 umieścimy odpowiedni VII^7), otrzymamy szereg akordów zmn. sept.:



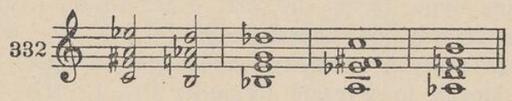
Krótsze szeregi akordów zmn. sept. można uważać za odpowiedniki wycinków pełnej kadencji kwintowej, w których alterowane akordy w formie V^7 zastąpiono odpowiedniemi VII^7. Np.:



Jeżeli szereg chromatyczny akordów zmn. sept., idący wgórę lub wdół, ma wyłącznie dekoratywny charakter, wtedy pojmujemy go jako powtarzanie jednego tylko akordu zmn. sept. z akordami przejściowemi między różnemi położeniami akordu zasadniczego.

Zacznijmy nasz przegląd od szeregów chromatycznych „końcowych", jako zazwyczaj mniej rozwiniętych.

Etjuda 1 ma w ostatnich swoich taktach (t. 5—8 od k.) następujące akordy zmn. sept.:
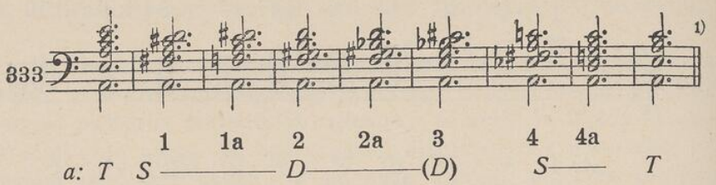


Akordy te odpowiadają akordom 4 — 8 naszego 2-go schematu w przykł. 331.
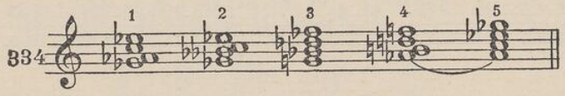
Podobnie przedstawia się szereg akordów w t. 62—64 (i 66—68) Nokturnu 8. Ale szereg jest krótszy o jeden akord i odpowiada akordom 4—7 naszego schematu; ostatni akord (= *S*) przechodzi w mollowe *ges*^{6}, [1]) poczem następuje *as*^{7}. Nadto w Etjudzie szereg oparty jest na pedale dominantowym, w Nokturnie zaś na tonicznym.

Zasadniczo zupełnie analogiczne akordy zawiera koda Mazurka 13. Różnica w porównaniu z Nokturnem 8 jest ta, że tutaj akordy 1 i 2 pojawiają się naprzód w normalnej, potem w alterowanej formie, akord 4 zaś przechodzi w mollową S^7:

[1]) T. zn. że jedna forma subdominanty przechodzi w drugą. Leichtentritt (I 25) oznacza akord ten błędnie jako = V.



W kodzie Scherza 2 mamy takie akordy na nucie organowej *as* (t. 33 nast. od k.):



Między jednem as^7 a drugiem (ak. 1 i 5) znajduje się naprzód odpowiedni VII^7, następnie akord zmn. sept. odpowiadający akordowi es^7 (*DD* w Des-dur, tonacji tego ustępu), a wreszcie akord przejściowy. W ustępie przed kodą tegoż Scherza (t. 26 nast. przed zamianą 5 bemoli na 3 krzyżyki) mamy takie następstwo akordów na nucie pedałowej $as : des^+$ — VII^7 i V^7 w es-moll (zatem postęp chromatyczny typu 1c, p. str. 232) $+ es^-$ — VII^7 i V^7 w f-moll (postęp analogiczny do poprzedniego) $+ f^-$ — as^7 — dwa akordy zmn. sept. (z których pierwszy odpowiada akordowi b^7, a drugi es^7) — as^7. Można to wyrazić formułką *Des*: I — (*D*) — II — (*D*) — III — D^7 — (*D*) — DD^7 — D^7. Te ostatnie 4 akordy odpowiadają ak. 2 — 5 naszego schematu na str. 243.

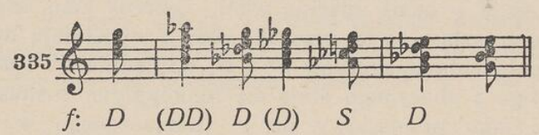
Przy końcu Ballady 2, t. 10 nast. od k., po $S^6_{3\leq 1<}$ następuje $S^7_{3\leq 1<}$, dalej $VII^7 = a^7$, poczem akord S^6 z opóźniającem *gis*, i wreszcie $S^6_{1<}$ rozwiązujące się do a^- ($^6_4$). A więc różne formy alterowanej *S*, przedzielone poboczną dominantą a^7.

Pod koniec Ballady 3 (t. 21 nast. od k.) znajduje się również kilka akordów zmn. sept. następujących po sobie. Po es^7 (= *D*) pojawiają się trzy akordy, odpowiadające akordom 4 — 6 naszego

[1]) cf. Schreyer, l. c., str. 201—202. — Leichtentritt (I 221) oznacza błędnie akordy t. 4—5 powyższego schematu jako = IV, a akord t. 6-go jako = V w a-moll. Określenie jego, jakoby szereg ten zawierał „same warjanty dominanty i subdominanty" (w a-moll), nie jest słuszne. Akord w t. 6 nie da się sprowadzić ani do jednych, ani do drugich.

schematu na str. 243. Ostatni z nich, interpretowany jako VII^7 w E-dur, przechodzi niespodzianie w h^7 i prowadzi do e^7. To e^7 zaś jako $S^{6\leq}_{3\leq 1<}$ sprowadza zpowrotem as^+, a z niem tonację As-dur. Szereg jest tu więc urozmaicony.
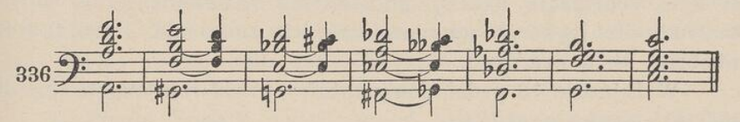
Także i w kodzie Ballady 4 spotykamy szereg akordów zmn. sept. (t. 5 — 6):



Szereg analogiczny do kilku już poprzednio omówionych, zaczynających się od akordu zmn. sept. = *DD*, a kończący się na VII^7 tonacji zasadniczej (ak. 4 — 8 schematu str. 243).

W kodzie Tarantelli szereg wznoszących się akordów zmn. sept. na nucie organowej *es* tłumaczy się analogicznie do ustępu Poloneza 4, który w schemacie podajemy niżej.

W Mazurku 35 ostatnie takty przed kodą (t. 37 nast. od k.) przedstawiają się następująco:

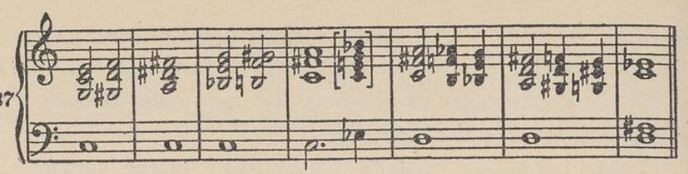


Po d^- następują trzy akordy zmn. sept., odpowiadające następstwu $e^7 + a^7 + d^7$. Ostatni z tych akordów, enharmonicznie zmieniony, rozwiązuje się do des^+, które jako akord neapolitański prowadzi do g^7 i c^+ [1]). Równocześnie mamy tu progresję tego typu, co omówione powyżej na str. 195 — 196 progresje w Nokturnie 10 i w Etjudzie 12.

Szeregi akordów zmn. sept. w kadencach i przed repryzami są jeszcze liczniejsze i często dłuższe od dotychczas omówionych.
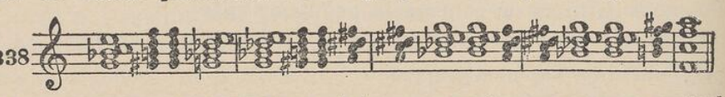
Do ciekawszych wśród nich należy szereg przed repryzą w 1-ej części Tria g-moll:

[1]) Akord des^+ stanowi wzbogacenie i urozmaicenie szeregu, w którym po ostatnim akordzie zmn. sept. mógłby nastąpić bezpośrednio akord g^7.

337 

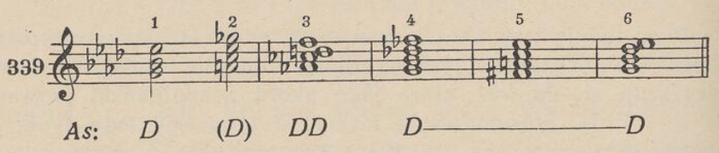
Zrazu akordy wznoszą się wgórę na leżącem w basie *c*, potem ze zmianą *c* na *d* w basie opadają wdół. Akordy zmn. sept. — niekompletne zresztą — są tu przejściowemi i wypełniają luki między różnemi położeniami akordów c^+ i c^7, względnie d^+ i d^7. Jednak akord t. 4-go z ubocznego staje się funkcyjnym, zamiast bowiem prowadzić jako przejściowy do c^7 (zaznaczonego w schemacie nutami czarnemi) staje się VII^7 w g-moll i sprowadza zwrot do tej tonacji, w której następuje repryza.

W Etjudzie 8, takty 57 — 61 tworzą interpolację z szeregu akordów zmn. sept., które przedstawiają się jako przejściowe akordy między różnemi położeniami akordu c^7 względnie VII^7 w F-dur (jest tu zatem podobieństwo z wyżej omówionym ustępem Tria):

338 

W tym schemacie akordy podstawowe notowane są w nutach białych, dla lepszego uwydatnienia ich znaczenia, inne akordy, uboczne, — w czarnych.

W Etjudzie 10 pedał dominantowy przed repryzą, t. 45 — 49, ma taki szereg akordów:

339 

Akordy 2 — 4 odpowiadają akordom 3 — 5 schematu na str. 243. Akord 5 jest pobocznym [1]).

[1]) W pierwszej połowie taktów 46, 47 i 48 akordy są dwuznaczne: można pojmować je jako te same akordy, które występują w drugiej połowie odnośnych taktów, ale są niekompletne w pierwszej, albo, przyjmując ton *es* (nuta pedałowa) za należący do akordu, dopatrywać się zrazu w t. 46 akordu as^{-6} (mollowa *S* w Es-dur), w t. 47 es^7 przed VII^7 w As-dur, a akord uboczny w formie f^7 w t. 48. Tak pojmuje szereg ten Leichtentritt (II 139). Jednak interpretacja dana powyżej jest także uzasadniona; a jest może naturalniejsza: akordy występują z początkiem taktów w formie niekompletnej dlatego, że układ i figury tego wymagają.

W Nokturnie 7 takty 78—81 stanowią ciekawe „pendant“ do t. 77—78 Nokturnu 6 (p. wyżej str. 221), tylko ruch jest przeciwny: tam postęp akordów zmn. sept. idzie wdół, tutaj — wgórę. W obu wypadkach jednak mamy naprzemian powtarzające się dwa tylko akordy zmn. sept., których pisownia powinna zostawać niezmieniona. Tutaj są to (po c^+ taktu 77) akordy VII^7 w C-dur ($= g^7$) i VII^7 odpowiadające akordowi d^7, zatem dominanta i dominanta dominanty. W t. 81 nast. jednak $VII^7 = d^7$ zamiast prowadzić do g^7 i c^+ zpowrotem, ulega enharmonicznej zamianie i przechodzi w gis^7, przygotowując repryzę w cis-moll. Akord fis^- w t. 82 jest przejściowy.

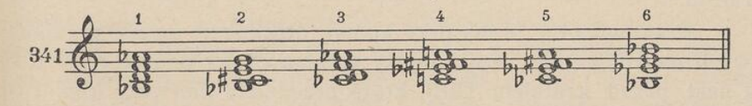
W trio Poloneza 4, w przejściu od 2-ej części do powrotu pierwszej, jest szereg akordów zmn. sept. niekompletnych, wznoszących się wgórę. Jeżeli w tym szeregu zastąpimy akordy zmn. sept. odpowiedniemi akordami dominantowo-septymowemi, otrzymamy schemat następujący:

340 

Szereg ten jest zasadniczo tym samym, który właśnie widzieliśmy w Nokturnie 7, ale z wypełnieniem przeskoków całotonowych przez użycie akordu zmn. sept. *ais—cis—e—g*, mającego niesamodzielne stanowisko akordu przejściowego [1]).

W Finale Sonaty c-moll, przed ostatnim refrenem, akordy zmn. sept. na nucie organowej *g* są równoważne z akordami 3—8 schematu na str. 243.

W Polonezie op. 22, przed repryzą i przygotowującym ją pedałem dominantowym znajduje się takie następstwo akordów:

341 
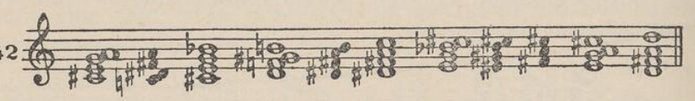
Po b^7 następuje akord zamienny, po nim zamiast drugiego b^7 — odpowiedni VII^7, dalej zaś $S_1^{6<}$ (ak. 4) i $S_{3}^{6<}$ (niekompletny w oryg.; ak. 5) w Es-dur.

[1]) Część 2-a tego Poloneza ma w t. 4—7 akordy zmn. sept., odpowiadające akordom 2—5 naszego schematu na str. 243.

Wznoszący się szereg akordów zmn. sept. w ustępie, przygotowującym ostatni refren w Rondo Es-dur, na nucie organowej *f*, tłumaczy się jako akord VII^7 w B-dur, powtórzony w różnych położeniach przy wypełnieniu skoków akordami zmn. sept. ubocznemi. To samo Rondo ma pod koniec introdukcji szereg akordów zmn. sept. między dwoma b^7 na nucie organowej *b*, i podobny szereg w kodzie (t. 15 nast.), również na nucie pedałowej *b* [1]).

W Scherzo Sonaty wiolonczelowej powrót tematu głównego (t. 89 nast.) przygotowany jest pedałem dominantowym z szeregiem akordów zmn. sept., odpowiadających akordom 4 — 8 wiadomego schematu. Przed następującem trio znajduje się ustęp, znowu na pedale *a*, z następującemi akordami (t. 14 nast. przed zmianą 1 bemola na 2 krzyżyki):

342
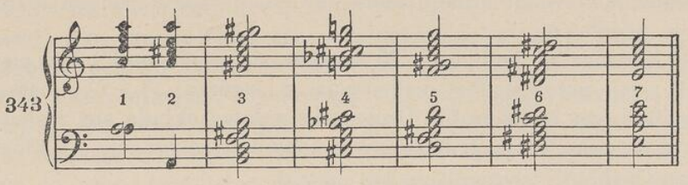


Tutaj zwykły szereg chromatycznie idących wgórę akordów zmn. sept. przerwany jest akordami pobocznemi w interesujący sposób. Na końcu zaś tria przejście do repryzy zaczyna się (przy 2^a volta) znowu na pedale *a* szeregiem akordów zmn. sept., z których 1-y i 3-ci = a^7, 2-gi jest przejściowy, a 4-ty jako $VII^7_{3>}$ rozwiązuje się do a^+. W Finale Sonaty wiolonczelowej powrót refrenu po obu kupletach przygotowany jest pedałem dominantowym z szeregami akordów zmn. sept. W obu wypadkach jeden z akordów pobocznych (akordem zasadniczym pierwszego szeregu jest VII^7 w H-dur, drugiego — VII^7 w F-dur), interpretowany jako VII^7 w g-moll, przechodzi w d^7, którym to akordem rozpoczyna się także refren.

Krakowiak op. 14 ma przy końcu introdukcji szereg przejściowych akordów zmn. sept. między dwoma c^7, na pedale *c*. W t. 21 i nast. przed krótkiem Tutti, które przedziela pierwszy kuplet od następującego po nim łącznika, akordy mają taką formę:

[1]) Podobne akordy w t. 123—127 Ronda Mazurowego tłumaczą się funkcyjnie jak akordy 5—8 schematu na str. 243. W odpowiedniem miejscu drugiego kupletu tegoż Ronda ustęp cytowany występuje o cały ton wyżej z pewnemi zmianami. Porównanie obu wersyj jest interesujące: druga służyć może za komentarz do pierwszej.

343



Po d^- (= *T*) i a^+ (= *D*), akord 3 jest równoznaczny z e^7, akord 4 z a^7, akord 5 jest przejściowy albo może być uważany za S^6 w a-moll z opóźniającem *gis* przed *a* (por. omówione powyżej akordy w zakończeniu Ballady 2), akord 6 zaś to $S^7_{3<}$ w a-moll [1]). Następny refren kończy się szeregiem akordów zmn. sept., które odpowiadają akordom dominantowo-septymowym, następującym w kole kwint od g^7 do a^7.

W Preludjum 19 t. 29 — 32 mają akordy zmn. sept., które zastąpić można szeregiem akordów dominantowo-septymowych w kole kwint od c^7 [2]) do des^7. Ostatni akord = VII^7 w Ges-dur, interpretowany jako VII^7 w Es-dur, przechodzi w b^7 i prowadzi do repryzy w Es-dur. W t. 43 — 44 tegoż Preludjum akordy zmn. sept. odpowiadają akordom dominantowo-septymowym f^7 (= $S^7_{3<}$ w c-moll) — g^7 — c^7 — f^7 — b^7 — es^7. Ostatni akord rozwiązuje się do as^+ z dodaną sekstą, t. zn. do S^6 w Es-dur. Bas w obu tych ustępach tworzy gamę całotonową, bardzo rzadką u Chopina [3]).

Kadenca w Romancy Koncertu e-moll ma szereg pięciu akordów zmn. sept., z których 1-y i 3-i = as^7 (gis^7), 4-y = es^7 (dis^7), a 2-i i 5-y jest poboczny. Introdukcja do Warjacyj op. 12 ma pod koniec szereg akordów zmn. sept. o charakterze kadency. Akordem zasadniczym jest tu VII^7 w B-dur. Tylko co drugi akord jest kompletny, akordy pośrednie są zaznaczone jedynie w zewnętrznych głosach. O wiele więcej skomplikowaną w budowie jest kadenca w Etjudzie 3 (t. 46 — 54), jeden z najbogatszych, najszerzej rozwiniętych postępów akordów zmn. sept. u Chopina. Zasadniczym akordem w niej jest VII^7 w E-dur. Przedostatnie akordy

[1]) Szereg kontynuuje się w ten sposób, że głosy zewnętrzne — nie biorąc pod uwagę figuracji — wciąż zbliżają się ku sobie. Jeśli w tym szeregu zastąpimy e^7 i a^7 odpowiedniemi akordami zmn. sept., otrzymamy postęp bardzo podobny do poprzedzającego, powyżej omówionego.

[2]) Połączenie c^7 z ges^+ t. 28-go tłumaczy się jako $II^n + V^7$ w f-moll.

[3]) Cf. t. 55 i nast. od końca w „Grand Duo“ na tematy z „Roberta-Djabła“.

są funkcjami subdominantowemi. Kadenca oparta jest na ideowej nucie pedałowej *H*.

Kadenca w Preludjum 25 zaczyna się w cis-moll [1]) i w pierwszej swej połowie jest sekwencją o wzorze $S^6 + D^7$, ostatnio powtórzonym w fis-moll. Druga zaś połowa składa się z samych akordów zmn. sept., grupowanych znowu w sekwencję, a z których ostatni jako $S^{7}_{3<}$ rozwiązuje się do *cis*—.

Charakterem swoim zbliża się do kadency także szereg akordów zmn. sept. przed repryzą w Etjudzie 18 (t. 31—34). Pierwszy z nich pojmuje się jako $= c^7$. Akord ten jest też zasadniczym w szeregu, ale ostatecznie, przechodząc w dis^7, prowadzi do *gis*—. Ta zmiana w jego interpretacji przygotowana jest sekwencją (nieścisłą) ostatnich $1\frac{1}{2}$ taktów: $VII^7 + V^7$ w b-moll; $S^6 + D^7$ w a-moll; $VII^7 + V^7$ w gis-moll.

* * *

Na zakończenie jeszcze kilka uwag.

Ze stanowiska chronologji należy skonstatować, że Chopin we wcześniejszych dziełach używa szeregów ak. zmn. sept. częściej, aniżeli w późniejszych. Stojąc na szczycie swej twórczości, Chopin zdaje się okazywać pewną powściągliwość w posługiwaniu się temi bądź co bądź stereotypowemi formułkami. Znamiennem jest, że ostatnie, wydane przez Chopina dzieło, Sonata wiolonczelowa, posługuje się takiemi szeregami szczególnie często.

Ze specjalnym naciskiem podnieść należy imponującą wprost pomysłowość, z jaką Chopin wciąż odnawia identyczny sam w sobie schemat, wynajdując ciągle nowe, oryginalne kombinacje i niezwykłe kolorystyczne efekty. Prawie każdy z powyżej omówionych szeregów przedstawia inny układ akordów. Zestawienie ich i porównanie jest równie pouczające, jak i zajmujące.

Czy tak częste u Chopina szeregi tu omawiane są źródłem niepewności i niejasności tonalnej w jego utworach? Jak widzieliśmy powyżej, w szeregach tych daje się łatwo wyczuć albo funkcyjność poszczególnych składników (tak jest zwłaszcza w szeregach krótszych, bez ornamentalnego charakteru), albo jeden główny akord, który stanowi podstawę całego postępu. Bardzo częste oparcie

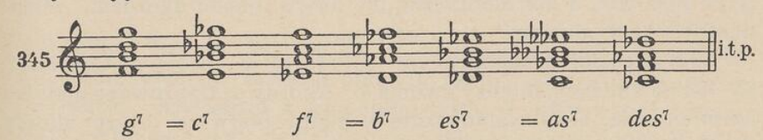
[1]) Pierwszy akord, pisany jako a^7, jest w istocie alterowaną S^7 w cis-moll (podobnie jak w ostatnim takcie przed kadencą), po której następuje naturalna S^6 i D^7 w cis-moll.

szeregów na nucie pedałowej czyni je tonalnie zwartemi i określonemi. Co innego jest, że dla łatwości, z jaką każde poszczególne ogniwo łańcucha akordów zmn. sept. można poddać różnym interpretacjom, równowaga tonalna całego łańcucha jest chwiejną. Ale nawet tam, gdzie Chopin rzeczywiście zmienia znaczenie jednego z akordów szeregu dla celów modulacyjnych, odczuwamy to jako modulację i jak każde *inganno*, spowodowane enharmoniczną zamianą w akordzie zmn. sept. [1]).

Pisownia, jaką Chopin stosuje w szeregach akordów zmn. sept. jest bardzo swobodna i napróżno staralibyśmy się doszukać w niej jakiegoś systemu.

5. Inne chromatyczne szeregi akordów septymowych.

Bardzo blisko spokrewnione z szeregami akordów zmn. sept. są chromatyczne postępy, powstające przez przesuwanie akordu dominantowo-septymowego. Jeżeli, wychodząc od akordu V^7, wszystkie głosy poruszają się chromatycznie wdół lub wgórę, powstaje szereg akordów, z których każdy odpowiada jednemu z 12-stu możliwych akordów dominantowo-septymowych. Wszelako nie następują one po sobie jako rzeczywiste akordy dominantowo-septymowe, choć każdy z nich ewentualnie może być jako V^7 interpretowany. Szeregi tego rodzaju należy tłumaczyć inaczej. Można je pojmować jako szereg akordów dominantowo-septymowych, z których co drugi zastąpiony został odpowiednim akordem VII^7 z obniżoną tercją:



[1]) Nie wydaje mi się słusznem np. twierdzenie Leichtentritta (II 178), jakoby chromatyczny szereg przed repryzą w Etjudzie 18 nie dawał się „zdefinjować tonalnie". Jeszcze akord na początku drugiej połowy t. 33-go, identyczny z pierwszym akordem szeregu, odczuwa się jako *DD* (względnie alterowaną *S*) w B-dur. Dopiero następujące potem zmiany w normalnym szeregu wzruszają jego tonalną podstawę i przygotowują modulację (p. w.). Nie zgadzam się również z twierdzeniem M. Zulaufa (l. c., str. 79), jakoby postęp akordów zmn. sept. pod koniec Preludjum d-moll w 1-ej części „Wohlt. Klavier" Bacha powodował przerwę w tonalności. W rzeczonym ustępie dopatruję się jednego głównego akordu zmn. sept. (od którego też szereg się zaczyna i na którym się kończy), z ubocznemi akordami o znaczeniu przejściowem; natomiast nie widzę potrzeby nadawania każdemu z tych akordów znaczenia funkcyjnego, jak to

albo jako następstwo alterowanych akordów zmn. sept. i akordów przejściowych. Najlepiej jednak wobec ornamentalnego charakteru takich postępów uważać je za szeregi *sui generis*, w których tylko pierwszy i ostatni akord mają funkcyjne znaczenie, wszystkie zaś akordy pośrednie są przejściowe [1]).

Jako typowy przykład zacytować tu można szereg akordów przed drugim tematem w pierwszem Solo Koncertu e-moll. Pojawiają się one na nucie pedałowej *h*, wychodząc od h^7 i kończąc się na tym akordzie. Dwa razy dłuższy jest podobny szereg w ostatniej części Koncertu f-moll, przed ostatnim refrenem. Zaczyna się on akordem D^7 w f-moll, a kończy akordem $= des^7$, który jako $S^7_{1<}$ rozwiązuje się do T w f-moll.

Wgórę wznoszące się szeregi spotykamy w Etjudzie 26, t. 61—63 (między dwoma as^7; pedał *as*). W Nokturnie 3, t. 49—53, szereg, oparty na pedale *ais*, składa się z trzech akordów, z których ostatni, jako opóźniający, przechodzi w ais^7. Te same akordy, ale w odpowiedniej bemolowej tonacji, znajdują się w Etjudzie 6, t. 8, idąc od b^7 do VII^7 w es-moll, na pedale *b*. Dają się one łatwo zmienić w szereg akordów zmn. sept., przez zastąpienie w alcie tonów *ces*, *c* i *des* tonami *c*, *des* i *d*. Ten sam szereg widzimy jeszcze raz, między dwoma b^7 i na nucie pedałowej *b*, w Etjudzie 11, t. 29—32, ale z pewnym warjantem: akord 3, interpretowany jako c^7 prowadzi do f^7, a ten do b^7. W szeregu między dwoma h^7 na pedale, który przygotowuje repryzę w pierwszej części Koncertu e-moll, akord drugi jest toniką (e^-) z dodaną sekstą ($= VI^6_5$), ma zatem tylko podobną, a nie identyczną budowę z innemi akordami „dominantowo-septymowemi“ tego szeregu.

Najbardziej urozmaiconym jest szereg w Allegro de Concert, t. 33—36 po kadency, między dwoma h^7. Akordy są figurowane nietylko harmonicznie, ale i melodycznie [2]), nadto pierwsze cztery akordy powtarzają się parami.

---

czyni Riemann. Sam w sobie wzięty, każdy chromatyczny postęp akordów zmn. sept. jest, podobnie jak gama chromatyczna, tonalnie nieokreślony. Związek, w jakim występuje, nadaje mu wszakże znaczenia i podstawy tonalnej. Zależnie od tego, co go poprzedza i co po nim następuje, szereg chromatyczny pojmujemy jako pozostający w ramach danej tonacji, albo jako dokonujący modulacji z jednej tonacji do drugiej. Tak jest w każdym razie jeszcze w muzyce Chopina. Celem naszych licznych analiz było właśnie wykazanie tego stanu rzeczy.
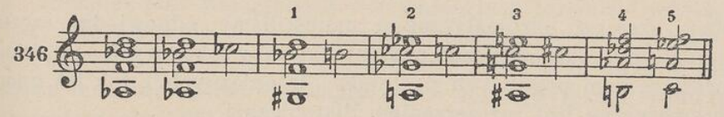
[1]) Pisownia ich zatem jest dosyć obojętna.

[2]) T. zn. że obok tonów akordowych występują w figuracji także tony obce, p. Rytel, l. c., str. 202.

Jak widzimy, chromatyczne szeregi akordów septymowych występują z reguły na nucie pedałowej [1]), przygotowując wejście nowego tematu lub repryzę, albo wywołując gradację „końcową“ (Etjuda 26). Mają one przeważnie kolorystyczny charakter i ornamentalne znaczenie. W figuracji tworzą zaś zazwyczaj sekwencje, podobnie jak szeregi akordów zmn. sept.
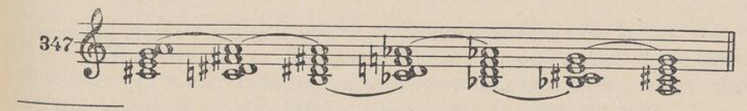
Czy Chopin pierwszy wprowadził takie chromatyczne szeregi akordów septymowych? Użycie ich w Koncercie e-moll zalicza Jachimecki do „niezmiernie śmiałych pomysłów harmonicznych“ („Chopin“, wyd. pol., str. 111). Leichtentritt (II 209) nazywa efekt, jaki wywołuje układ akordów w t. 61—63 Etjudy 26, nadzwyczaj szczęśliwym w pomyśle i zupełnie nowym, ale sam szereg akordów sprowadza do owych „banalnych przesunięć akordów kwintsekstowych na nucie pedałowej“ („alltägliche Rückungen von Quintsextakkorden über dem Orgelpunkt“) [2]). Jeśli takie przesunięcia chromatyczne stały się „alltäglich“, to w każdym razie dopiero *po* Chopinie (zapewne pod jego wpływem). Bo nawet u niego nie należą one do nazbyt zwykłych i często spotykanych zjawisk.

Pośredni charakter między szeregiem akordów zmn. sept., a szeregiem akordów septymowych wykazują akordy taktów 13 nast. od końca pierwszej części Sonaty b-moll:



Każdy akord szeregu pojawia się w dwojakiej formie: jako czysty akord zmn. sept. w drugiej połowie taktu, jako alterowany — w pierwszej. Ale akord 4 występuje tylko w alterowanej formie, a piąty akord zmn. sept. zastąpiony jest odrazu odpowiednim V^7 (f^7).

Inny chromatyczny szereg, w którym przy przetrzymywaniu pewnych tonów następują naprzemian akordy zmn. sept. i dominantowo-septymowe, znajdujemy w Etjudzie 8, t. 35 — 40:



---

[1]) W Koncercie f-moll pedał jest ideowy i „nieregularny“.

[2]) O akordach „kwintsekstowych“ można tu mówić jedynie z tem zastrzeżeniem, jakie powyżej uczyniliśmy odnośnie do akordów dominantowo-septymowych wogóle. Akordy te mogą zresztą występować także i jako „terckwartowe“ (np. w Etjudzie 6), i jako sekundowe (np. w Koncercie f-moll).

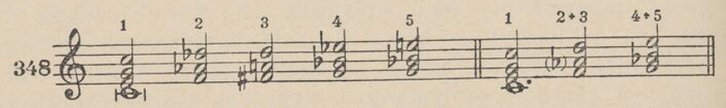
Jest to szereg akordów [1]) przejściowych między jednem a^7, a drugiem, a powstałych przez stopniowe przesuwania w poszczególnych głosach.

Krótsze są podobne szeregi we wstępie do młodzieńczego Poloneza Ges-dur (t. 5 — 6) i w pieśni „Lecą liście“ przy słowach „Lecą liście z drzewa, znów lecą z drzewa“ (te same akordy, co w Polonezie, ale w innych kombinacjach) [2]).

6. Chromatyczne szeregi akordów sekstowych.

Jedną z form chopinowskiej chromatyki i jednym z przejawów zamiłowania Chopina w połączeniach chromatycznych są szeregi akordów sekstowych, przesuwanych wciąż o pół tonu wgórę lub wdół. Można w nich wyróżnić kilka kategoryj.

I. 1) Akordy te są pośrednie, przejściowe między dwoma położeniami jednego akordu dominantowego:



F (*f*): V VI (= I) V^7

Obok szeregu chromatycznego umieściliśmy odpowiedni szereg diatoniczny. Chromatyczne postępy akordów sekstowych są bowiem rozszerzeniem podobnych postępów diatonicznych [3]), tak jak gama chromatyczna jest rozszerzeniem diatonicznej.

Podanemu powyżej schematowi odpowiadają np. szeregi w ustępach, przygotowujących wejście kupletów w Rondo op. 16 [4]), raz od es^+ do es^7, drugi raz o cały ton wyżej (za każdym razem następuje diatoniczny szereg akordów sekstowych, schodzących wdół); w Fantazji f-moll, t. 106 — 108; w Bolero, t. 15 nast. od końca (między dwoma e^7; pierwsze z nich rozwiązuje się do toniki a^-,

---

[1]) Można je określić jako $VII^7 + V^7$ w e-moll, es-moll i d-moll. Leichtentritt (II 125) trafnie określa parę 1-ą i 3-ą jako połączenie $= V + V$ w e-moll i d-moll, natomiast niekonsekwentnie oznacza grupę środkową przez *c*: $= V$ *Es*: V.

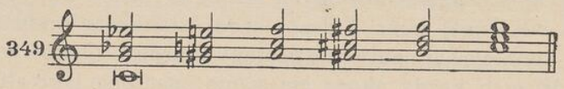
[2]) Pewne podobieństwo z temi szeregami wykazuje też szereg akordów zmn. sept. z opóźnieniami przed drugim refrenem w Rondo op. 16.

[3]) Że i diatoniczne szeregi akordów sekstowych są częste u Chopina, na to zwróciliśmy już uwagę powyżej (str. 74).

[4]) To Rondo obfituje wogóle w różnego rodzaju szeregi chromatyczne, na które mieliśmy już sposobność wskazywać.

która w tym wypadku sprawia wrażenie akordu opóźniającego przed pierwszym akordem szeregu chromatycznych sekst); w warjacji 1 (cz. 2, t. 8) i 4 (t. 24) w op. 2, z opuszczeniem akordu 4-go naszego schematu; w Etjudzie 8, t. 47—50; w Allegro de Concert, t. 71 — 72, z dominantą jako nutą stałą w górnym głosie.

W Etjudzie 4, t. 27—28, szereg schematu podanego powyżej jest rozszerzony, a mianowicie otrzymujemy — w transpozycji — po akordzie 4-ym jeszcze następujące:



Wskutek tego powstał szerzej rozprowadzony pedał dominantowy. Podobny ustęp spotykamy w przeróbce pierwszej części Koncertu e-moll (*a tempo, risoluto,* po temacie głównym w C-dur).

Jeszcze dłuższym szereg ten jest w Allegro de Concert, w ostatnich taktach przed kodą. Zaczyna się od akordu h^7 a kończy na $h^7_{1<}$ i $h^7_{3>}$; ostatni ten akord rozwiązuje się jako $S^{6<}_{3>}$ do a^+ ($^6_4$). Takie postępy mają znaczenie kolorystyczne i są tylko poprostu chromatyczną skalą w sekstach i tercjach.

Również jako wzbogacenia w równoległych tercjach i sekstach należy określić szesnastkowe figury chromatyczne we wstępie do Poloneza As-dur. Przejściowy akord *as—ces—fes* stwarza w nim jeszcze inne następstwo chromatycznych sekst, wyższego rzędu (p. schemat na str. 206).
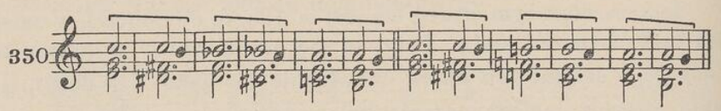
2) Rzadsze są *schodzące* szeregi akordów sekstowych omawianej obecnie kategorji. Widzimy je np. przy końcu ekspozycji pierwszej części Sonaty c-moll (na ideowej nucie pedałowej *g*, między dwoma c^-); albo pod koniec ostatniego Solo w pierwszej części Koncertu e-moll, na nucie organowej *h*: szereg ten postępuje w wielkich tercjach i wielkich sekstach, co zasługuje na podkreślenie, gdyż szeregi o małych tercjach i sekstach są o wiele częstsze. Jeden z najdłuższych postępów chromatycznych sekst znajduje się w Duo na tematy z „Roberta-Djabła“. Opiera się on na pedale dominantowym; w drugiej jego połowie przybywa skala chromatyczna, idąca w kierunku przeciwnym.

Krótki szereg chromatycznych sekst znajduje się w ostatniej warjacji (Alla Polacca) w op. 2, między dwoma akordami dominantowemi (t. 49 i 50). W Scherzo 1 powrót tematu głównego w obu zewnętrznych częściach utworu przygotowany jest pedałem

dominantowym z chromatycznym szeregiem akordów sekstowych, w którym obok akordów stopniowo schodzących i łączących *fis*+ z *fis*^{7} (a właściwie z odpowiedniem VII^7 w h-moll) występują też akordy zamienne. Cały szereg można uważać za „uchromatyzowanie" szeregu diatonicznego, jaki użyty został w t. 17 nast. od początku utworu (nie licząc wstępu). Podobnym jest szereg w Allegro de Concert, t. 25—28 od końca (między dwoma akordami subdominantowemi w A-dur), i w Impromptu 1 (p. niżej).

II. Obok dotąd omówionych szeregów, które są tylko wzbogaceniem właściwej treści harmonicznej, stanowiąc wkładki, interpolacje, — istnieją chromatyczne postępy akordów sekstowych innego rodzaju. W nich każdy akord ma swoje znaczenie jako alterowana forma danej funkcji tonalnej. Wszystkie zaś razem tworzą harmoniczną tkankę i są podstawowemi w konstrukcji.

Oto np. początek 2-ej części Walca 14:



e: VI V =V =IV IV I *e:* VI V =V IV IV I

Akordy łatwo dadzą się sprowadzić do formy ściśle tonalnej, jak to nasz drugi schemat wykazuje. Wskutek alteracyj, sekwencja, jakie one tworzą, jest w oryginale mechaniczną w pierwszych dwóch parach akordów [1]).

Pokrewny jest postęp w t. 15—18 introdukcji do Warjacyj op. 12. I tutaj mamy szereg akordów sekstowych, następujących w mechanicznej progresji (VI + V w g-moll, f-moll i es-moll), która przez usunięcie alteracyj da się zamienić na tonalną IV + III | III + II | II + I w B-dur. Analogicznie interpretować można w „Moja pieszczotka" t. 28 — 36 jako I | VI + V | VI + V | V + IV (poczem mollowa *S* i *D*^{7}) w Ges-dur [2]).
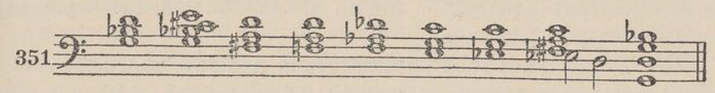
Do tej kategorji należą też akordy t. 24 nast. i 28 nast. od końca Ballady 2. Do niej możnaby zaliczyć też chromatyczne sekstowe akordy w Impromptu 1, t. 15, ale szereg ich przedłuża się tak, że obejmuje jeszcze dalsze dwa takty — sprowadzając

[1]) Można je określić jako VI + V w e-moll i d-moll.

[2]) We wszystkich tych trzech cytowanych ustępach wzór progresji ma charakterystyczne nuty przetrzymane.

rozszerzenie okresu z 16 taktów do 18 i przybierając więcej dekoratywny charakter. Dlatego szereg ten należy uznać raczej za typ pośredni między tym, który omówiliśmy na pierwszem miejscu, a tym, którym się zajmujemy obecnie [1]).
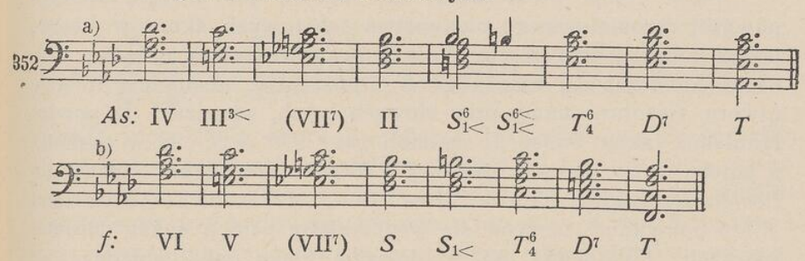
W Krakowiaku op. 14 ostatnie Solo (zawarte między dwoma krótkiemi Tutti) przed kodą opiera się w pierwszych 25 taktach na następujących akordach:



g: I (*D*) V ——— IV ——— VII^7 V^7 I

Sekstowe akordy są tu różnemi formami dominanty i subdominanty. Różnią się one od poprzednio cytowanych tem, że chromatyczne przesunięcia niezawsze odbywają się równocześnie we wszystkich głosach.

Walc 9 zawiera krótkie, ale szczególnie interesujące następstwo chromatyczne akordów sekstowych:



As: IV III$^{3<}$ (VII^7) II $S^6_{1<}$ $S^{6<}_{1<}$ T^6_4 D^7 *T*

f: VI V (VII^7) *S* $S_{1<}$ T^6_4 D^7 *T*

W ramach tonacji As-dur powyższy szereg akordów tłumaczy się bardzo prosto; w szczególności c^+ w t. 2 jest alterowanym III-im stopniem. Ponieważ jednak omawiane akordy znajdują się na początku utworu, kiedy tonacja jeszcze nie jest ustalona, skłonni jesteśmy odnieść je do tonacji f-moll, oczekując dalszego następstwa, jak to zaznaczyliśmy w schemacie pod b); bo c^+ pojmujemy w danym związku łatwiej jako *D* w f-moll, niż jako alterowany III. stopień w As-dur. Dopiero zdecydowanym zwrotem do as^+ ($^6_4$) w t. 6 właściwa tonacja jest zdefinjowana. Ta niepewność tonalna,

[1]) Akordy t. 11—12 Impromptu 1 tłumaczą się jako V — VI — V — dwie formy subdominanty — V^7 — I w as-moll z durowem zakończeniem.

to wahanie się między moll i dur stanowi główny czar i wdzięk tego tematu i wnosi weń element elegijny, ów „smutek, w którym tak miło". Chociaż jednak z początkiem utworu możemy mieć wrażenie, że „wmodulujemy się" w tonację f-moll, to przecież wobec tego, że jest tu pewnego rodzaju *inganno*, że As-dur okazuje się jako właściwa tonacja, nie można przypisywać utworowi tonacji f-moll, jak to się często czyni [1]). Nietylko, że początkowe akordy nie sprowadzają kadencji w f-moll, ale ta tonacja nie występuje wogóle w całym utworze.

III. Dotąd omówione chromatyczne postępy akordów sekstowych pozostawały zawsze w ramach jednej tonacji. Ale są u Chopina i takie, które sprowadzają modulacje.

I tak np. modulacja z as-moll do F-dur, przy przejściu z części 2-ej do powrotu tematu głównego w Balladzie 2 dokonuje się zapomocą chromatycznie przesuwanych i grupowanych w progresję akordów sekstowych. W głównym temacie Tarantelli chromatyczne seksty łączą się ze zwrotem do tonacji II-go stopnia (b-moll): $ces^{-} - f^{7} - b^{-} = II^{n} - V^{7} - I$ w b-moll (t. 7 — 9).

Pieśń „Moja pieszczotka" ma oprócz już uwzględnionego powyżej chromatycznego następstwa sekstowych akordów jeszcze jeden podobny szereg, ale dłuższy i sprowadzający potężną gradację, wznosząc się wciąż wgórę. Opuszczając zasadniczą tonację utworu, Ges-dur, mamy przy słowach „Ach, wtenczas" (z powtarzaniami) jakby zwrot do es-moll (as^{-} i $b^{+} = S - D$ w es-moll), a potem, przy słowach „śmielej w oczęta spoglądam", zwrot do Ces-dur (sekstowe akordy VI — VII — I w Ces-dur). Ze słowami „Usta pomykam" zaczyna się wspomniany postęp sekst chromatycznych. Pojmujemy go w dalszym ciągu jako epizodycznie w Ces-dur pozostający. Ale zamiast kadencji w tej tonacji następuje przy „Tylko" nagły, bardzo efektowny zwrot do Des-dur, poczem powracamy do Ges-dur [2]).

Podobnym niespodzianym zwrotem kończy się również chromatyczny szereg akordów sekstowych w t. 12 i 16 od końca w Polonezie z Andante spianato (p. wyżej str. 123 i 151). Szereg ten należy zresztą do kategorji ornamentalnych (typ 1).
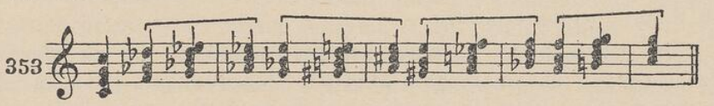
Jednym z utworów, w których Chopin zrobił największy użytek z chromatycznych postępów akordów sekstowych, jest

[1]) Cf. K. Parnasowa, O kajetach Chopina, l. c., str. 91.

[2]) Powrót ten odbywa się w sposób zupełnie niezwykły: as^{7} rozwiązuje się zwodniczo do b^{7}, to zaś zwodniczo do ces^{+}, które jako *S* prowadzi do Ges-dur.

Scherzo Sonaty b-moll. Pierwsza połowa modulującej jego części środkowej — mamy tu samo scherzo na myśli, nie jego trio — operuje wyłącznie tym środkiem, co się przyczynia w znacznym stopniu do spotęgowania wrażenia niepokoju i wciąż wzrastającego gorączkowego podniecenia, jakie cechuje ten utwór. W tych chromatycznych szeregach odróżnić trzeba dwa rodzaje: jedne z nich w t. 1 — 3 i 5 — 7, to tylko chromatyczne gamy w równoległych tercjach i sekstach. Inne znaczenie mają przesunięcia chromatyczne w t. 4 i 8: te sprowadzają zwrot do tonacji o półtonu wyżej położonej. Najdłuższy zaś szereg, w t. 9—13, wychodząc od e^{+}, dochodzi w chromatycznym postępie — o linji nie jednostajnie wznoszącej się, jak poprzednie, ale załamującej się w zwrotach ornamentalnych — do $as^{+} = V$ w Des-dur, po którem des^{+} odrazu z dodaną septymą rozpoczyna szereg akordów dominantowo-septymowych, w sekwencji po sobie następujących [1]).

IV. Chromatycznych przesunięć akordów sekstowych używa Chopin czasem jako modyfikacji połączenia diatonicznego w progresji, np. w ustępie, przygotowującym powrót tematu głównego w trio Poloneza wiolonczelowego:



Ścisłe zachowanie wzoru $S + D^{7} + T$, jaki występuje na początku i na końcu sekwencji musiałoby skrócić jej trwanie, albo rozszerzyć jej zasiąg, albo wreszcie wywołać w niej mniej gładkie następstwa przy przesunięciach wzoru (np. $as^{+} - d^{+}$ w t. 2-im, i t. p.).

Rekapitulując powyżej poczynione spostrzeżenia, możemy stwierdzić, że Chopin robi z chromatycznych postępów akordów sekstowych podobny, choć mniej obfity, użytek, jak z chromatycznych szeregów akordów zmniejszonej septymy. Występują one często na nutach organowych, grupowane są w sekwencjach, mają przeważnie ornamentalny charakter, zjawiają się w momentach rozwijania szczególnej brawury. Obok tego jednak stanowią urozmaicenie zwykłych postępów harmonicznych, zastępując normalne formy funkcyj. Służą także celom modulacyjnym. Nierzadko mają one

[1]) Ostatni z nich, d^{7}, zastąpiony jest przez odpowiedni VII^{7}, który, enharmonicznie zmieniony, rozwiązuje się do b^{-}. Po kilku taktach w b-moll, akord b^{-} przez zmianę (domyślną tylko) na b^{+}, sprowadza jako *D* — z bardzo charakterystyczną sekstą zamiast kwinty w basie — tonację główną, es-moll, i repryzę.

pierwszorzędne znaczenię emocjonalne, wywołując silne stopniowania i dając wyraz afektom o wysokiem napięciu („Moja pieszczotka", Scherzo Sonaty b-moll).

7. Swobodna chromatyka.
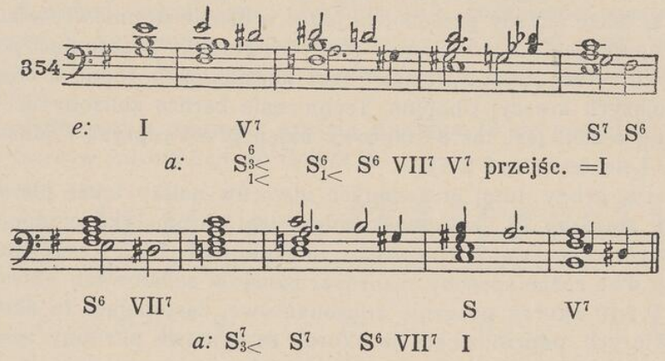
Jakkolwiek chromatyczne postępy akordów septymowych i sekstowych stanowią pokaźną pozycję w dziale chopinowskiej chromatyki, to jednak nie są bynajmniej jej najbardziej interesującym objawem. Bądź co bądź, są to gotowe, stereotypowe formułki, których łatwo używać można w sposób mechaniczny. Chopin wprowadza je z miarą i zawsze cechującym go taktem, nadto wciąż odnawia ich formę przez coraz to nowe pomysły figuracyjne. Ale — jak to już podnieśliśmy — znamiennem jest, że w późniejszych dziełach takie postępy — zwłaszcza o charakterze ornamentalnym — odgrywają naogół mniejszą rolę, aniżeli we wcześniejszych, i że te utwory, które w późniejszym okresie jego twórczości wybitniejszy robią użytek z chromatycznych szeregów, należą do ogólnie uznanych za słabsze, jak Allegro de Concert lub Sonata wiolonczelowa.

Jakkolwiekbądź wszakże zapatrywalibyśmy się na wartość przesuwanych chromatycznie akordów jednorodnych, pewnem jest, że chromatyka, którą nazywam „swobodną", t. zn. zupełnie swobodnie stosowana, stoi nierównie wyżej od tamtej, bardziej mechanicznej. W niej ujawnia się nawet cała pełnia i wielkość harmonicznego kunsztu Chopina. Stwarza ona wciąż nowe, śmiałe, często genjalne kombinacje i postępy harmoniczne, z których każdy zasługiwałby na osobne omówienie. W ramach tej pracy możemy oczywiście uwzględnić tylko najbardziej typowe [1]).

Swobodna chromatyka jest głównym czynnikiem tej płynności, giętkości i podatności, którą już niejednokrotnie podnosiliśmy jako jedną z najbardziej istotnych cech chopinowskiej harmoniki. Do najcharakterystyczniejszych, a zarazem najkunsztowniejszych harmonicznych postępów u Chopina należy bowiem zaliczyć te, w których akordy przechodzą jeden w drugi przez kolejne przesunięcia w poszczególnych głosach; w nich to właśnie chromatyka szerokie znajduje zastosowanie.

---

[1]) W następnym rozdziale będziemy zresztą mieli również sposobność omówić niektóre z nich.

Najbardziej typowego, a równocześnie może najświetniejszego przykładu dostarcza nam w tej mierze Preludjum 4, e-moll. Jego pierwsze 10 taktów przedstawiają się w schemacie, jak następuje:



Tok harmoniczny jest tu w zasadzie bardzo prosty i jasny. Po *T* i D^7 (t. 1 i 2) następują (t. 3—4) subdominantowe i dominantowe akordy wtrącone przed *S* z dodaną septymą (t. 5). Dalej mamy S^6 i VII^7 (t. 5—6), znowu poboczne subdominantowe i dominantowe akordy przed *S* (t. 7 — 8), wreszcie *S* i D^7 [1]). Akordy łączą się ściśle ze sobą zapomocą nut przetrzymanych i przejściowych. Głosy poruszają się stale półtonami, z bardzo nielicznemi wyjątkami. Akordy t. 1 — 5 powtarzają się w t. 13 — 16 z pewnemi zmianami w następstwie i kombinacji poszczególnych składników. Tok harmoniczny jest przyśpieszony i prowadzi do *stretto* w t. 16 nast.

Pewien problem nasuwają t. 17—18. Albo należy przyjąć, że bas skacze od *H* do *g* przy przejściu od 4-ej do 5-ej ósemki w t. 17, albo że znika w 2-ej połowie tego taktu, przekazując swoje prawa najbliższemu głosowi górnemu aż do 3-ej ósemki t. 18-go, podobnie jak to już nieraz widzieliśmy w innych utworach. Jest jednak możliwe jeszcze i takie jego pojmowanie, że ton *H*, który jest silnie zaakcentowany [2]), trwa przynajmniej ideowo jeszcze i w drugiej połowie t. 17-go, jako pedał „rozpływający się". Na uwagę zasługuje także przetrzymany ton *e* w dominantowym akordzie t. 18-go. Rozwiązuje się on dopiero w drugiej połowie t. 20-go, po dwu-

---

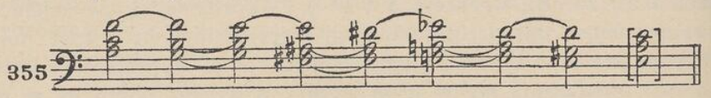
[1]) Chopin pisze *es* zamiast *dis* w t. 2—3. Z pisowni tej, którą uważam za niewłaściwą, Schenker (Harm., str. 193) wyciąga zbyt daleko idące wnioski. Na nieortograficzną notację akordu $S^7_{1<}$ jako c^7 w t. 3 od k. tego Preludjum zwrócił uwagę Schreyer, l. c.

[2]) Podwojenie jego w oktawie dodał Chopin później, p. Księgę pamiątk. ku czci Prof Dr. Ad. Chybińskiego, 1930, str. 100, i por. reprodukcję autografu na str. 82 w Leichtentritta „Chopin" (Berlin, 1905).
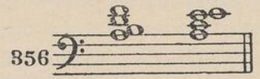
krotnej zmianie dominanty z subdominantą, analogicznej do tej, jaką zawierają t. 10—12.

Bardzo pokrewną z Preludjum e-moll jest z naszego punktu widzenia 1-a część Mazurka 49, omówiona powyżej na str. 189. I tutaj także akordy przechodzą jedne w drugie stopniowo, wskutek występujących naprzemian w różnych głosach przesunięć półtonowych. Ten „Łabędzi śpiew" jest harmonicznie jedną z najsubtelniejszych kreacyj Chopina. Technicznie bardzo zbliżony do Preludjum e-moll jest też 8-otaktowy ustęp przed repryzą w Mazurku 3 (p. Leichtentritt, I 207).

Do grupy tutaj omawianych utworów należy także pierwsza część Mazurka 13, jakkolwiek mniej jest chromatyką przepojona. Schreyer (l. c., str. 201 — 202) i Leichtentritt (I 219) zanalizowali ją na dwa różne sposoby. Schreyer uznaje w sekstowych akordach t. 8, 9 i 10 akordy pozornie konsonansowe, zastępujące te akordy, do których poprzedzające je akordy septymowe powinny rozwiązywać się jako dominantowe: a więc akord e^- zastępuje c^+, dis^- zastępuje h^+, a d^- zastępuje b^+. W ten sposób otrzymujemy progresję $g^7 - c^+ \mid fis^7 - h^+ \mid f^7 - b^+ \mid e^7 - a^-$. Natomiast Leichtentritt stwierdza tu szereg akordów sekstowych, przedzielonych akordami z nutami przetrzymanemi: [1])



Obie interpretacje przyjąć można, jakkolwiek druga z nich jest prostsza i naturalniejsza. We wstępie, po trzech taktach z akordem S^6 w a-moll (z przejściowem c) następuje w t. 4 zamiast rozwiązania tego akordu (jako apodżjaturowego) do a^-:

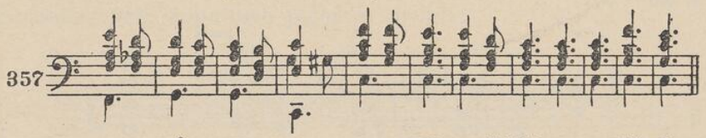


pozornie konsonansowy akord f^+. Wskutek tego wstęp ten jest tonalnie nieokreślony, jak to zauważa Leichtentritt. Takie rozmyślne utrzymywanie niepewności i niejasności tonalnej we wstępach i introdukcjach Chopina mieliśmy już niejednokrotnie sposobność konstatować.

[1]) Pierwszy i trzeci akord schematu na str. I 219 oznacza Leichtentritt błędnie jako = IV; jest on bowiem = I. Drugi akord tego schematu, odpowiadający akordowi t. 5-go w oryginale, należy uzupełnić tonem h; jest to ten sam akord, który wypełnia pierwsze 3 takty wstępu. Również i Schreyer daje w odpowiedniem miejscu swego schematu akord niekompletny (d^-), a przecież ton h w melodji nie jest tonem ubocznym, ale należy do akordu.

W tym związku wspomnijmy jeszcze o Walcu 9, który zaczyna się akordem sekstowym, podobnie jak poprzednio omawiane utwory, i kontynuuje schodzący szereg akordów przy użyciu chromatyki. O jego tonalnym charakterze była już mowa powyżej [1]).
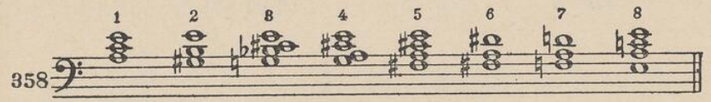
Pokrewny z pierwszą częścią Mazurka 13 jest początek części *Più lento* w introdukcji do Bolera [2]):



C: S S^3> I^6_4 V^7 I IV III II IV —— V^7 I

Pozostajemy wciąż w C-dur. Zrazu $S - T\,{}^6_4 - D^7$, z nutami przetrzymanemi na początku taktów; na uwagę zasługuje akord 1 w t. 3 schematu, który obok przetrzymanych c i e ma zamienne a. Akord 2 t. 5-go jest ubocznym z nutami wyprzedzającemi, ponieważ jednak ma formę g^7, można go uważać za D^7 po poprzedniej S, a akord t. 6-go za pozornie konsonansowy zamiast c^+, zupełnie tak samo jak w t. 6 — 8 Mazurka 13.

W samem Bolero, t. 5—6 przed wejściem 3 krzyżyków mamy taką parentezę harmoniczną:



a: I V (D) ——— S ——— I

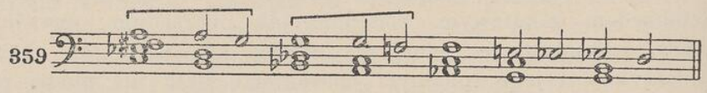
Bardzo proste połączenie $a^- — e^+ — a^7 — d^- — a^-$ zostało tu znacznie wzbogacone użyciem chromatyki: przed akordem a^7 wprowadzony został odpowiedni VII^7, akordy 5 i 6 są alterowanemi formami subdominanty z nutami przetrzymanemi w ak. 5, a z przejściowem *dis* (*es*) w ak. 6.

[1]) por. z początkiem tego Walca przygrywkę do pieśni „Precz z moich oczu" początek pieśni „Moja pieszczotka".

[2]) Mazurek 13 należy do op. 17, Bolero zaś ma liczbę op. 19.

Etjuda 12, która ma wiele chromatyki w melodji, w pasażach i biegnikach, ma jej też wiele i w harmonji. Zacytujmy zwłaszcza t. 14 — 18 i 25 — 27. Oto pierwsze z nich:
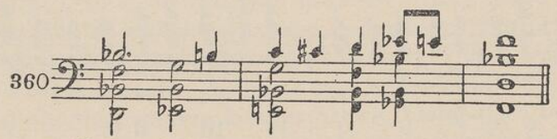
359



c: (*D*) *D* (*D*) *S* —— *T* —— *D*

Jest to wzbogacona kadencja *D* — *S* — *T* — *D* w c-moll. A t. 25 — 27:

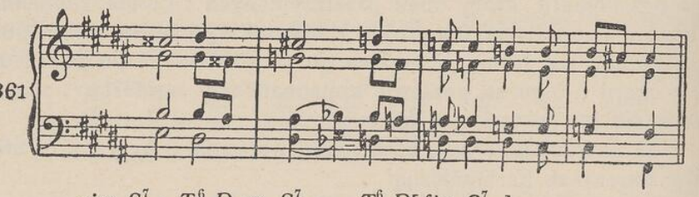
360



Chromatycznie urozmaicone następstwo *T*—*S*—*T*—*S*—*T* w B-dur.

Chopinowskim *par excellence* jest następujący ustęp w części środkowej Etjudy 22, t. 27 — 31:

361
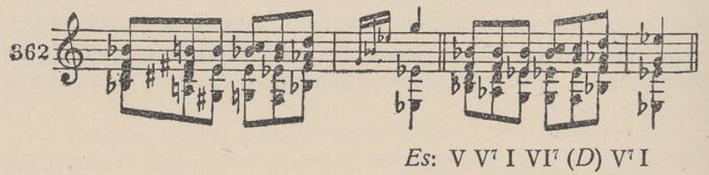


gis: $S^7_{1<}$ T^6_4 *D* *g*: $S^7_{1<}$ T^6_4 *D*[*fis*: $S^7_{1<}$]

c: $S^6_{1<}$ S^6 D^7

H: $S^6_{3>}$ VII^7 V^7

Również *ipsissimus* Chopin ukazuje się nam w tych kilku akordach, które wprowadzają powrót tematu głównego w Nokturnie 2 (t. 12 i 20):

362



Es: V V^7 I VI^7 (*D*) V^7 I

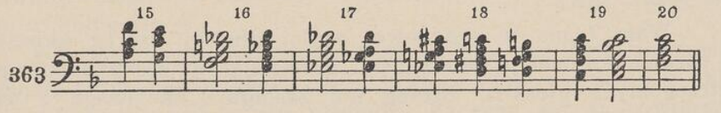
Obok wersji oryginalnej umieściliśmy jej formę „normalną", „prawidłową". Obie mają te same nuty, ale z innemi znakami przy

akordzie 2 i 3. W tem właśnie tak drobnem odchyleniu, które sprowadza nagły zwrot do odległego E-dur, jest cały Chopin, i cały jego genjusz harmoniczny [1]).

Ten sam szereg akordów spotykamy u Chopina raz jeszcze, a mianowicie w Polonezie op. 22, w krótkiem, dwutaktowem Tutti, pośredniczącem między pierwszą, główną częścią utworu, a jej częścią środkową, modulującą. Tym razem szereg ten jest jeszcze bogatszy w chromatykę, gdyż między akordami 4 i 5, t. zn. między c^7 (= $S^6_{1<}$ w B-dur) a f^7, znajduje się akord $S^6_{3>}$ w B-dur.

Nokturn 4 ma w t. 15 — 20 znowu typowy szereg akordów przechodzących stopniowo jeden w drugi:

363
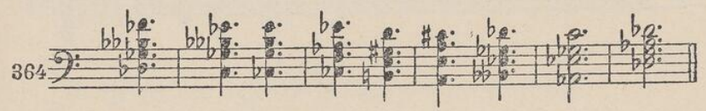


F: I V [$S^6_{3>1<}$] VII^7 $S^6_{1<}$ I^6_4 V^7 I

g: $S^7_{1<}$ *przejść.* $S^6_{1<}$ V^7 [I]

Pierwszy akord w t. 16 jest przejściowym między dwiema formami dominanty. Akordy taktów 17 — 18 są wtrąconemi *S* i *D* przed II-im stopniem (g^-) w F-dur, który z dodaną septymą, a przy podwyższeniu tercji, jako = $S^6_{1<}$ rozwiązuje się w t. 19 do f^+ ($^6_4$), tak bowiem należy pojmować niekompletny pierwszy akord w tym takcie, podobnie jak i w t. 21 [2]).

Nokturn 8 wprowadza powrót tematu głównego z t. 26-ym takim szeregiem akordów:

364



des: S^7 VII^7 (D^7) VI S^6 V^7 = I

---

[1]) Uwagi godnem jest przejście od ściśle akordowego układu zacytowanego tu taktu z jego „nota contra notam" do akompanjowanej melodji w takcie następnym: przejście to uskutecznione jest zapomocą arpedżja, wypisanego drobnemi nutkami, zatem zapomocą elementu napoły akordowego, a napoły melodycznego; por. mój artykuł w „Kwartalniku Muz.", zesz. 9, str. 61, odn. 8.

[2]) Leichtentritta interpretacja tego ustępu jest zbyt szeroka (I 11). L. podaje drugi akord t. 18-go z *dis* zamiast *d*, zapewne za jednem z wydań. Za formą tego akordu z *d* przemawia stanowczo 1) fakt, że *d* stanowi tu jedyny ton wspólny z akordem następnym, co pozwala kontynuować stopniowość przechodzenia akordów
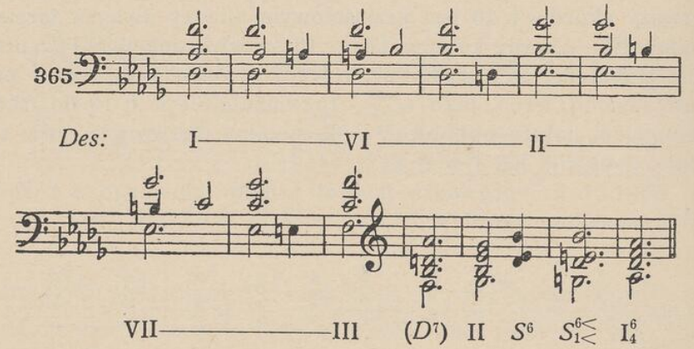
Po *S* i *D* w des-moll następują dwa chromatycznie przejściowe akordy, potem VI stopień (*bb*+) poprzedzony odpowiednią dominantą wtrąconą, i znów *S* i *D*, z rozwiązaniem do *des*+.

Bardzo wiele chromatycznych modulacyj zawierają Nokturny 12 i 16.

Nokturn 13 ma w środkowej części wiele przejściowych tonów chromatycznych: *dis* w t. 4, *gis* w t. 7, *es* w t. 9, *ais* w t. 10, *f* w t. 11 (przy pobocznej dominancie h^7). W t. 12 III-ci stopień pojawia się zrazu z wielką tercją (por. t. 7) [1]).

Chromatyka święci prawdziwe triumfy w środkowej części Nokturnu 17; najciekawsze pod tym względem są t. 46—56 utworu (p. rozdz. XIX).

Walc 7 ma w środkowej części dłuższy szereg akordów z chromatycznemi przesunięciami, następującemi naprzemian w poszczególnych głosach. Szereg ten zasługuje na uwagę z tego względu, że wznosi się wgórę, podczas gdy najczęściej szeregi tego rodzaju opadają wdół, jak to skonstatować możemy w przykładach tego rozdziału. Oto schemat wspomnianego ustępu:



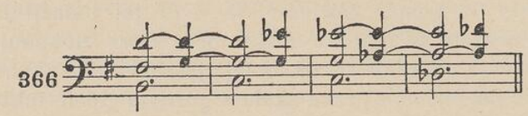
(por. z tym ustępem 2-i temat 1-ej części Kwintetu op. 44 Schumanna).

Młodzieńczy Polonez Ges-dur ma w trio sekwencję (przy zmianie 4 krzyżyków na 6 bemoli) z takiemi akordami:

---

z jednego w drugi, i 2) wzgląd na to, że akord 2 t. 18-go musiałby być pisany przez *es*, a nie *dis* (jako VII^7 w g-moll), zwłaszcza że *es* jest już w akordzie poprzednim.

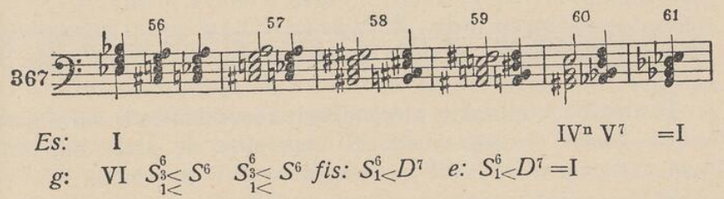
[1]) Bardzo pokrewny, ale jeszcze więcej chromatyki zawierający ustęp wykazuje Sonata wiolonczelowa, cz. 1, t. 69 nast.



Ten szereg akordów jest nierównie bardziej sztywny od poprzednio cytowanego z Walca 7, ale jest ciekawym przykładem wczesnego „chromatyzmu“ w twórczości Chopina.

Krótki, ale bardzo niezwykły szereg akordów z przesunięciami półtonowemi dokonuje modulacji z b-moll do es-moll przed powrotem głównego tematu w Polonezie 2, cz. 2. Wiele chromatyki zawiera trio w Polonezie 4.

Przepojony chromatyką jest Polonez-Fantazja. Tutaj poddamy analizie przynajmniej jego t. 44—66, które stanowią jeden z najbardziej zajmujących w nim ustępów. Zaczyna się on powtórzeniem pierwszych 7 taktów tematu głównego, opartem od t. 46 na pedale dominantowym, z akordami S^6, D^7 i *T* naprzód w As-dur, potem w b-moll. W t. 51 zamiast *b*− wzgl. *b*+ lub b^7 pojawia się odpowiedni VII^7, który trwa przez 5 taktów i rozwiązuje się w t. 56 do *es*+. To *es*+, z którem kończy się pedał, ma charakter dominanty; z tem też charakterem, wzmocnionym jeszcze dodaną septymą, powraca ono w t. 61. T. 56—61 zawierają interpolację, która zasługuje na szczegółowe rozpatrzenie:



Leichtentritt (I 115) powiada: „Trudny do wytłumaczenia pod względem harmonicznym ustęp taktów 50—64 (który mógłby znaleźć się w „Tristanie i Izoldzie“) należy interpretować... jako bardzo zawiłą kadencję As-dur z długą wstawką chromatycznie przejściowych akordów, których nie można przydzielić żadnej ściśle określonej tonacji“. Jak z powyżej pod schematem podpisanych kluczy wynika, wstawka ta jest szeregiem *S* + *D*, przesuwanych z g-moll do fis-moll i e-moll (E-dur) w sekwencji, która byłaby zupełnie ściśle przeprowadzona, gdyby t. 57 zamiast dwóch form

subdominanty w g-moll zawierał $S^6_{1<} + D^7$ tej tonacji [1]). Wersja oryginalna zawiera w tenorze nuty obce, które dokonują ściślejszego połączenia akordów i wzmacniają jeszcze element chromatyczny, podobnie jak chromatyczna skala w górnym głosie taktu 60.

Drobny, ale bardzo znamienny szczegół z zastosowaniem chromatyki znajdujemy w Warjacjach op. 12, w postludjum po pierwszej warjacji. Motyw, który zrazu oparty jest na tonice i dominancie w B-dur, powtarza się następnie w tak urozmaiconej harmonizacji:



B: (D^7) = IV (D) V (D)VI $S^{6<}_{1<}$ I^6_4

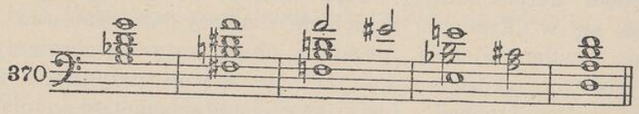
Szereg akordów, poprzedzonych odpowiedniemi dominantami wstawionemi. Po d^7 zamiast g^- (= VI) następuje zwodniczo es^+ (= IV) odrazu z dodaną podwyższoną sekstą; ten sam akord z podwyższoną prymą i enharmonicznie zmienionem *cis* na *des* staje się VII^7 i prowadzi do f^+ (= V).

W Tarantelli najbardziej interesującą partję utworu przedstawiają t. 88—92 z takiemi akordami:



To arcy-chopinowskie, niespodziane zboczenie do D-dur w partji Des-dur—f-moll (p. wyżej str. 27) dokonuje się przez enharmoniczną zamianę akordu VII^7 w es-moll na VII^7 w a-moll.

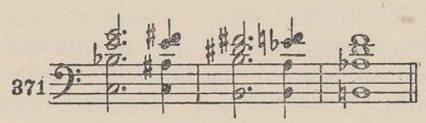
W 1-ej części Tria g-moll, przy przejściu z ekspozycji do przeróbki, modulacja z g-moll do d-moll przedstawia się w sposób następujący:



[1]) Akord D^7 w g-moll jest jednak jakby zlekka zaznaczony w t. 58, gdzie akord przy opóźniającym tonie *a* na początku taktu brzmi jak d^7.

Jeżeli zważymy, że Chopin mógł przejść z g-moll do d-moll przez zamianę akordu g^- z *T* na *S*, przyznać musimy, że droga okrężna i urozmaicona, jaką wybrał, świadczy o wysokiej pomysłowości i oryginalności młodego kompozytora (Trio jest op. 8), który nie idzie drogą „najmniejszego oporu" i utartemi ścieżkami. Niezwykłe jest również w harmonjach swoich zakończenie ekspozycji 1-ej części Tria: g^-—fis^7—h^+—VII^7—V^7 i I w g-moll. Gdybyśmy tu byli w G-dur, a nie w g-moll, i mieli h^- zamiast h^+ jako 3-ci akord, natenczas szereg przedstawiałby się bardzo prosto, jako kadencja w G-dur z poboczną dominantą przed III-im stopniem. W g-moll jednak akordy fis^7 i h^+ są bardzo odległe i wprowadzenie ich w powyższym związku wymaga enharmonicznej zamiany tonów wspólnych *b-ais* i *dis-es*. Akordy te uderzają i zastanawiają tem bardziej, że cała ekspozycja obraca się wciąż w g-moll z nieznacznemi zboczeniami.

Bardzo wiele chromatyki akordowej spotykamy w Finale Sonaty wiolonczelowej, co jest częściowo następstwem samej tematyki chromatycznej. Podnieśmy np. szczegół następujący (t. 28—30):



Prototypem tego następstwa akordów jest sekwencja o wzorze $S^6_{1<} + D^7$, w f-moll, e-moll i es-moll. Ale w wersji oryginału wzór za pierwszym razem ma *DD* zamiast $S^6_{1<}$, za drugim *D* bez septymy, za trzecim zaś zamiast b^7 pojawia się $b^7_{1<}$, t. zn. akord VII^7 w c-moll, który się też rozwiązuje do c^-. Koda tegoż Finale jest ciągłem następstwem chromatycznych połączeń i przesunięć. Niektóre jej ustępy omówimy w następnym rozdziale. Można powiedzieć, że koda cała pstrzy się i mieni bogactwem barw, „chroma". Ta, chwilami wyrafinowana, chromatyka nadaje także nadzwyczajnej płynności i gibkości połączeniom akordów. Równocześnie jednak ogromna ruchliwość i mieniące się wciąż plamy barwne są nieco męczące i świadczą o pewnym niepokoju, który jest znamienny dla utworów z ostatniej epoki twórczości Chopina.

* * *

Chromatyka, której typowe formy i najbardziej charakterystyczne zastosowania staraliśmy się powyżej zobrazować, jest jedną

z najważniejszych cech techniki kompozytorskiej i stylu Chopina. Spotykamy ją zarówno w najwcześniejszych jego dziełach [1]), jak i w najpóźniejszych [2]), przyczem użytek jej staje się w ciągu twórczości coraz wydatniejszy i coraz subtelniejszy. Nawet w najskromniejszych pod względem rozmiarów, jak i użytych środków, utworach Chopina, np. w jego pieśniach, chromatyka odgrywa nieraz niemałą rolę, zarówno w melodji jak i w harmonji [3]).

Z tego jednak nie wynika jakoby Chopin chromatyki nadużywał, albo jakoby nie umiał poruszać się swobodnie w czystej diatonice. Gdyby tak rzeczywiście było, muzyka Chopina byłaby monotonną, nużącą w swej jednostajności i ograniczoną w środkach. Bogactwo, różnorodność form, rozmaitość nastrojów, charakteru, wyrazu, jakie ją cechują, kontrasty, jakie występują między poszczególnemi utworami i w poszczególnych utworach — wszystko to byłoby nie do pomyślenia, gdyby muzyka Chopina tonęła ustawicznie w chromatyce. Zarówno bogactwo wewnętrznego życia, bujność fantazji, subtelny i złożony ustrój psychiczny Chopina, jak i wysoki smak i takt artystyczny chronią go od jednostronności i monotonnego powtarzania się [4]).

Interesującą byłoby rzeczą z tego punktu widzenia rozpatrzyć wszystkie utwory Chopina i wykazać, jak w nich diatonika i chromatyka nawzajem się równoważą. Wskażmy przynajmniej na to, jak w zbiorze Preludjów i Etjud występują naprzemian utwory czysto lub przeważnie diatoniczne obok mniej lub więcej opanowanych chromatyką. Albo weźmy pod uwagę, jak Chopin rozdziela diatonikę i chromatykę między kontrastujące ze sobą części tego samego utworu, albo jak lubi urozmaicać partję czysto diatoniczną

---

[1]) p. np. w Rondo op. 1, t. 31—45 i t. 7—10 od k. Pierwsza część Sonaty op. 4 obraca się w kole motywów chromatycznych, przypominających motywy „Trystana i Izoldy" Wagnera (p. Jachimecki, „Chopin", wyd. pol., str. 113).

[2]) p. uwagi powyżej podane o Mazurku 49 i Sonacie wiolonczelowej.

[3]) Stwierdzić to można zwłaszcza w tych pieśniach, które się oddalają od charakteru ludowego: im większe jest to oddalenie, tem większe zastosowanie znajduje chromatyka, albo też naodwrót, im więcej w pieśni jest chromatyki, tem bardziej „artystyczny" jest jej charakter. Na związek ten zwraca uwagę dr. Barbag w swem „Studjum o pieśniach Chopina", np. na str. 25, 39, 40. Tutaj zwróćmy uwagę na omówione powyżej ustępy z „Mojej pieszczotki", na mistrzowską harmonizację drugiego refrenu w „Ślicznym chłopcu", i na środkową partję, jak również na zakończenie „Melodji".

[4]) por. mój artykuł w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 3, str. 270.

nagłym chromatycznym zwrotem lub „chłodzić żar swego chromatyzmu świeżością harmonij diatonicznych" [1]).

To alternowanie obu żywiołów najlepiej może daje się skonstatować i obserwować w Mazurkach. Ono też tłumaczy nam ten paradoksalny napozór fakt, że właśnie te utwory Chopina, które mają najwięcej tężyzny i prostolijności w sobie, należą równocześnie do najbardziej wyrafinowanych w jego dorobku twórczym. Zdawałoby się bowiem, że charakter ich powinien wykluczać stanowczo wybitniejsze użycie chromatyki. Tymczasem Mazurki, związane niezliczonemi nićmi z muzyką ludową, zawierają wiele ustępów, które zaliczyć należy do przykładów najpiękniejszej, najbogatszej i najmisterniejszej chromatyki w muzyce pierwszej połowy XIX-go wieku [2]).

„Muzyka Chopina zawsze była uważana za typowy przykład muzyki chromatycznej. Chromatyka uchodzi za znak, albo za objaw romantyzmu. Jest to pogląd zgoła nieuzasadniony. Inni romantycy, Schumann, Schubert, Berlioz, nie wykazują w swej muzyce nic podobnego; a nierównie mniej jeszcze romantycy włoscy... Ale z naszego punktu widzenia można względem muzyki Chopina znaleźć wypadek analogiczny, nie powiem w muzyce Wagnera, ale w jego „Trystanie"... Jeśli przyjmiemy, że atonalność muzyki Chopina jest wynikiem stanu jego nerwów i jego erotyzmu, zestawienie z trystanowskim Wagnerem stanie się szczególnie interesującem. Tylko że u pierwszego chromatyzm jest stanem zwyczajnym, u drugiego zaś wynikiem moralnego kryzysu. „Tetralogja", podjęta na nowo po ukończeniu „Trystana", oznacza powrót natychmiastowy do pierwotnej, silnie ugruntowanej tonalności".

Te twierdzenia d-ra Locarda (p. dr. Bordes, l. c., str. 46—47) wymagają poprawek i zastrzeżeń. Przedewszystkiem, jeśli chromatyka prowadzi do rozluźnienia węzłów tonalnych, do niejasności i niepewności tonalnej, to jeszcze nie jest równoznaczna z atonalnością. U Chopina chromatyzm idzie w parze raczej z rozszerzeniem tonalności i wzmocnieniem poczucia tonalnego, aniżeli z jego osłabieniem. Z drugiej strony Kurth wykazał, jak dalece „romantycznym" objawem jest chromatyka. Na rozwój chromatyzmu

---

[1]) cf. W. Landowska, „Chopin et l'ancienne musique française", w „La Revue Musicale", grudzień 1931, str. 103.

[2]) Należą tu, obok omówionych w tym rozdziale ustępów, przedewszystkiem sekwencje, zanalizowane w rozdziale XV-ym.

u Chopina wpłynęła więc i epoka, a nie sam tylko „stan jego nerwów“. Chopin wystąpił na widownię dziejową w momencie, który szczególnie sprzyjał rozwinięciu jego chromatyki. A wreszcie twierdzenie, jakoby chromatyka była zwykłą, stałą cechą muzyki Chopina, jest równie niesłusznem, jak i twierdzenie, że w muzyce Wagnera tylko „Trystan“ wykazuje w wysokim stopniu element chromatyczny. Wprawdzie rzeczywiście w „Trystanie“ Wagner doprowadził swój chromatyzm do szczytu, tak że Kurth mógł dzieło to uznać za „moment krytyczny, przełomowy“ w rozwoju harmoniki romantycznej. Ale w całokształcie twórczości Wagnera chromatyka, jeszcze więcej zresztą rozwinięta od chopinowskiej, odgrywa równie wielką rolę, jak w ogólnym obrazie muzyki Chopina, nie będąc, z drugiej strony, ani u jednego, ani u drugiego, elementem wszystko przenikającym i wszędzie obecnym.

ROZDZIAŁ XVIII.

Enharmonika.

W żywem dziele sztuki wszystkie środki techniczne i właściwości stylistyczne pozostają w ścisłej łączności i w organicznem zespoleniu. Przy rozpatrywaniu jednych z nich musi się ustawicznie natrafiać na inne. To też w ciągu naszych poprzednich analiz, zwłaszcza w rozdziałach o trójdźwięku zwiększonym, o progresjach, pedałach i chromatycznych postępach akordów, niejednokrotnie już spotykaliśmy zjawiska enharmonicznej natury. Obecnie wypada nam zająć się niemi szczegółowo.

1. Enharmoniczna zamiana akordu VII-go stopnia ze zmniejszoną septymą na takiż akord w innej tonacji.

Wydatniejsze użycie akordu VII^7 z enharmoniczną zamianą w celach modulacyjnych spotykamy u Chopina przedewszystkiem w ustępach tonalnie niestałych, o charakterze przeróbki lub improwizacji.

Zacznijmy od jednego z najwcześniejszych utworów. Druga, modulująca część *(Poco più mosso)* introdukcji do Warjacyj op. 2 przedstawia się jak następuje. Po dwu taktach w b-moll zjawia się akord zmn. sept., który pojmujemy jako VII^7 w es-moll; ale zamiast

do *es*$^-$, przez zamianę *ces* na *h*, akord ten, przeszedłszy w g^7 rozwiązuje się do c^+ z dodaną septymą. Po 4 taktach c^7 rozwiązuje się do f^7. Dwa takty dalej, po f^7 następuje VII^7 w b-moll. Ten ostatni akord ze zmienionem *ges* na *fis* rozwiązuje się do g^-. G-moll trwa przez dwa takty. Dalej zaś mamy progresję $S - D^7 - T$ w d-moll, a-moll, e-moll i h-moll. Następuje akord zmn. sept. *eis — gis — h — d*, który zamiast rozwiązać się do *fis*$^-$ lub do *fis*$^+$ (*D* w h-moll), enharmonicznie zmieniony prowadzi do Es-dur. W tym krótkim, zanalizowanym tu ustępie mamy więc aż trzy modulacje przy enharmonicznej zamianie akordu VII^7.[1])

Przeróbka w pierwszej części Tria g-moll ma na początku dwie modulacje tego rodzaju. Zaczyna się ona od powtórzenia pierwszej frazy głównego tematu w transpozycji z g-moll do d-moll. Fraza ta kończy się akordem VII^7, który z początkiem utworu przechodzi w V^7 (d^7), tutaj zaś zamiast przejść analogicznie do a^7 niespodzianie obniża *cis = des* na *c*, sprowadzając zwrot do F-dur. Po dwu taktach jednak ten sam akord, który teraz pojmujemy jako VII^7 w F-dur, powraca do swego pierwotnego znaczenia akordu VII^7 w d-moll, ulegając odwrotnej enharmonicznej zamianie (*des* na *cis*). Zatem jest tu tylko krótka interpolacja, epizodyczne zboczenie.

W przeróbce pierwszej części Sonaty h-moll, akord *fisis—ais—cis—e*, który ma charakter VII^7 w gis-moll (po V^7 i VII^7 tej tonacji w obu taktach poprzedzających) przez zamianę na *g—b—des—e* prowadzi do c^7. W t. 41 akord VII^7 w Es-dur, następujący po V^7 tej tonacji, przez zamianę *ces* na *h* staje się VII^7 w c-moll i przechodzi w g^7. Dwa takty dalej, akord *a—c—es—ges* rozwiązuje się raz do *b*$^-$, następnie zaś jako *his—(dis)—fis—a* do *cis*$^-$. Znowu kilka taktów dalej (t. 51—52), już w repryzie zresztą, akord *eis—gis—h—d* rozwiązuje się do *fis*$^+$, poczem ze zmianą *eis* na *f* do a^+ (w analogji do t. 31—32 ekspozycji tej części sonatowej).

Modulująca część 2-a w trio Poloneza 1 zaczyna się ustępem 4-otaktowym, opartym na akordzie VII^7 w Des-dur[2]). Ustęp ten powtarza się następnie o pół tonu niżej, w c-moll, ale akord VII^7

---

[1]) W zakończeniu interludjum między 4-tą a 5-tą warjacją akord VII^7 w g-moll przez zamianę *fis* na *ges* staje się VII^7 w b-moll. Akord w przedostatnim takcie tego interludjum jest uboczny.

[2]) Leichtentritt (I 94) uważa błędnie *ges*$^-$ (mollowa *S*) za harmonję tych taktów.

tej tonacji, interpretowany jako VII⁷ w Es-dur prowadzi do 4-otaktowego ustępu w tej nowej tonacji [1]).

W modulującej części Etjudy 23 akord, który po c^+ pojmuje się jako VII⁷ w d-moll lub F-dur, rozwiązuje się w t. 45 nagle do as^+. Również w modulującej części Preludjum-Etjudy 16 (w op. 28) akord VII⁷ w b-moll (cf. t. 8) przechodzi w t. 24 do as^7.

Modulacja zapomocą enharmonicznej zamiany akordu VII⁷ jako modulacja nagła rzadziej ustala u Chopina tonację dłuższego ustępu, jużto wprowadzając część nową, jużto przygotowując powrót części poprzedniej. Ale i w tym charakterze spotyka się ją dość często. Kilka przykładów widzieliśmy już powyżej, w rozdziale o pedałach „nieregularnych" i o chromatycznych postępach akordów zmn. sept. Tutaj podamy jeszcze kilka innych.

Epizod w es-moll, kończący środkową część Mazurka 15, pozostaje w zawieszeniu na akordzie VII⁷ tej tonacji. Przez zamianę enharmoniczną wspomniany akord staje się VII⁷ w a-moll i sprowadza repryzę części początkowej [2]).

Środkowa część Mazurka 37 kończy się na dominancie w f-moll. W t. 68 po akordzie c^+ (= V) następuje VII⁷ w f-moll; zamiana *e* na *fes* czyni z tego akordu VII⁷ w As-dur, który poprzez c^- jako akord przejściowy przechodzi do es^7 i dokonuje modulacji do tonacji części głównej [3]).

W trio Scherza 1 po 16 taktach tematu głównego następuje ustęp modulujący, znów 16-otaktowy, kończący się zwrotem w gis-moll, a mianowicie kilkakrotnie użytemi D^7 i S^6 tej tonacji. Ostatni akord V⁷ przechodzi w VII⁷, ten zaś, enharmonicznie zmieniony, jako VII⁷ w H-dur sprowadza powrót ustępu początkowego.

Modulacja z części środkowej do repryzy w Barkaroli polega również na zamianie enharmonicznej akordu zmn. sept., jak to zobaczymy w jednym z dalszych rozdziałów.

---

[1]) Powrót do tonacji głównej, t. j. do Des-dur, następuje przez kolejne użycie VII⁷ (wzgl. V⁹ za pierwszym razem) + V⁷ w Es-dur, As-dur i Des-dur, zatem w kole kwint.

[2]) Schreyera schematy na str. 203 jego „Harmonielehre" nie przedstawiają procesu dość prosto i jasno. Enharmoniczna zamiana następuje w przedostatnim takcie przed repryzą, a mianowicie przez zmianę akordu *ces—d—f—as* (który jako VII⁷ w es-moll następuje po *T* i S^6 tej tonacji) na *h—d—f—gis* = VII⁷ w a-moll, przechodzący w V⁷ w a-moll.

[3]) Z tem przejściem do repryzy por. analogiczną funkcję wypełniający ustęp t. 37—40 w Etjudzie 27, gdzie modulacja z f-moll do As-dur jest jeszcze bardziej nagła, gdyż po c^+ następuje bezpośrednio es^7.
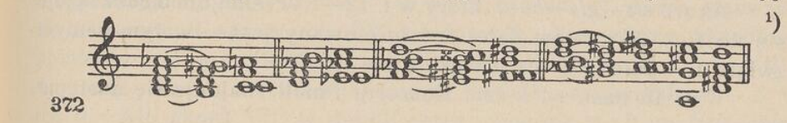
Najrzadsze, z natury rzeczy, są enharmoniczne zamiany akordu VII⁷ wewnątrz zwartych tematów. Ale i w nich się je czasem spotyka. Wskażmy na dwa wypadki tego rodzaju.

W Nokturnie 4 t. 12—13 wykazują ciekawe wahanie. Po f^+ (= *T*) w t. 12 następuje przez chromatyczne przesunięcie akord a^7, po którym oczekujemy d^- (cf. t. 4); w t. 13 wszakże a^7 przechodzi w VII⁷ w d-moll, ten zaś akord, zmieniwszy *cis* na *des*, jako VII⁷ w F-dur przechodzi w c^7.

Pieśń „Smutna rzeka" ma w t. 34 po tonice *fis*⁻ taktu poprzedniego gis^7 jako dominantę dominanty, w takcie następnym zaś dominantę w formie VII⁷. Ten ostatni akord, zmieniając *eis* na *f*, jako VII⁷ w A-dur przechodzi w e^7, poczem następuje a^+. To samo powtarza się w t. 39—42 [1]).

2. Enharmoniczna zamiana akordu VII⁷ ze zmniejszoną septymą na alterowany akord subdominantowy, i naodwrót.

Każdy akord zmniejszonej septymy, interpretowany jako alterowana *S*, może sprowadzić modulację do ośmiu różnych tonacyj: [1])



c: VII⁷ *c:* VII⁷ *c:* VII⁷ *c:* VII⁷

F: $S^{6<}_{1<}$ T^6_4 *As:* $S^{6<}_{1<}$ T^6_4 *H:* $S^{6<}_{1<}$ T^6_4 *D:* $S^{6<}_{1<}$ T^6_4 D^7 *T*



c: VII⁷ *c:* VII⁷ *c:* VII⁷ *c:* VII⁷

f: $S^{7<}_{3<}$ T^6_4 *as:* $S^{7<}_{3<}$ T^6_4 *h:* $S^{7<}_{3<}$ T^6_4 *d:* $S^{7<}_{3<}$ T^6_4 D^7 *T*

---

[1]) Enharmoniczna zamiana w akordzie VII⁷ nie jest tu zaznaczona, jak i w wielu innych wypadkach, gdzie jej wyrażenie zbytnio komplikowałoby notację. Tem bardziej zbyteczną jest zaznaczona w t. 34 i 40 zamiana *his* na *c*. Barbag (l. c., str. 41) mówi o „chromatycznym postępie całych akordów kwintsekstowych" w t. 34—35 i 40—41. Jest to widoczna pomyłka.

[2]) Każdy z tych schematów należy uzupełnić kadencją $D^7 + T$, tak jak w ostatnim schemacie.

Jak widzimy w tem zestawieniu, w dwóch wypadkach zmiana funkcji odbywa się bez enharmonicznej zamiany. Zacznijmy od przykładów tego rodzaju modulacyj u Chopina. Nie należą one wprawdzie do tego rozdziału, uwzględniamy je jednak tutaj, aby przy sposobności wyczerpać przedmiot z innego punktu widzenia.
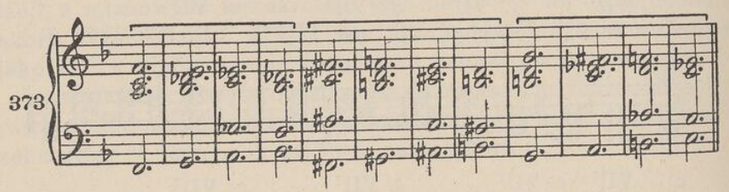
W introdukcji do Poloneza wiolonczelowego, op. 3, mamy w t. 28 nast. po f^- (z dodaną sekstą) VII^7 w f-moll, który to akord jako $S^{6\leq}_{1<}$ rozwiązuje się do des^+; po des^+ jako akordzie neapolitańskim następuje $S^6_{1<}$ w c-moll i $g^+ = V$. Tutaj nie można mówić o modulacji, lecz co najwyżej o zamianie pobocznej D w formie VII^7 na poboczną S (przed IV^n). W gruncie rzeczy jednak des^+ zastępuje tu tylko f^-, do którego VII^7 powinien się był rozwiązać [1]).

W t. 18—19 Etjudy 16 po e^- następuje akord, który się pojmuje jako VII^7 w a-moll, przygotowujący powrót tonacji głównej. Akord ten jako $S^{6\leq}_{1<}$ sprowadza F-dur i rozpoczyna środkową, modulującą część Etjudy [2]).

W 1-ej części Sonaty c-moll, akord VII^7, który w t. 25—26 rozwiązuje się do c^-, dwa takty dalej jako $S^{6\leq}_{1<}$ prowadzi do as^+, tak samo jak w t. 39—40.

Akord *eis—gis—h—d*, który w t. 12—13 Preludjum 5 rozwiązuje się do fis^+, 16 taktów dalej interpretowany jest — w tym samym związku — jako $S^{6\leq}_{1<}$ i rozwiązuje się do d^+.

W t. 46 nast. od końca Koncertu f-moll znajduje się następujący ustęp:



Jest to progresja modulująca o wzorze, który, sprowadzony do najprostszej formy, przedstawia się jako $f^+ — c^7 — f^7 — b^-$. Zamiast c^7 i f^7 używa Chopin odpowiednich akordów zmniejszonej septymy. Ale co ważniejsza: zamiast rozwiązać drugi z nich do mollowej

[1]) Podobnie ma się rzecz w t. 16 Preludjum 18, z tą różnicą, że des^+ zastępuje tam f^- jako tonikę.

[2]) Ton *des* w basie na ostatniej ćwierci t. 18-go jest przejściowym, podobnie jak *dis* na 2-ej ćwierci tego taktu, a *as* w t. 19.

toniki — jak w naszym schemacie — rozwiązuje go zwodniczo tak, że ostatni akord szeregu jest identyczny z pierwszym akordem szeregu następnego przy powtórzeniu wzoru o pół tonu wyżej. Za trzecim razem jednak zamiast oczekiwanego c^- wzgl. as^+ mamy po VII^7 w c moll szereg akordów zmn. sept., z których ostatni, identyczny z pierwszym, jako $S^{6\leq}_{1<}$ w F-dur prowadzi do tej tonacji, t. zn. z powrotem do punktu wyjścia. Tutaj zatem, jak i w przykładach, które teraz nastąpią, zachodzi już enharmoniczna zamiana [1]).

W Rondeau à la Mazur akord $f — gis — h — d$, który w głównym temacie wciąż się powtarza jako alterowana forma S^6, zresztą raczej jako akord zamienny, w t. 31 doznaje enharmonicznej zamiany *gis* na *as* i przechodzi w g^7, jako poboczna D przed c^+. Zamiana enharmoniczna jest tu zatem odwrotna, aniżeli w omówionym poprzednio ustępie Koncertu f-moll.

W Finale Tria g-moll, w t. 21 przed drugim kupletem (c-moll), akord, który po as^7 pojmujemy jako VII^7 w Des-dur, rozwiązuje się niespodzianie do a^+, przy zamianie z *ges—bb—c—es* na *fis—a—his—dis*.

Takty 17—18 w Etjudzie 6 mają takie akordy: b^+ (zrazu z opóźniającem *es*) $+ b^{-6} + f^-$ (z opóźniającem *g*), które stawszy się S w c-moll sprowadza VII^7 tej tonacji. Ten szereg akordów powtarza się w t. 19—20 o cały ton wyżej: $c^+ + c^{-6} + g^- + VII^7$ w d-moll. Teraz oczekiwalibyśmy w taktach następnych $d^+ — d^{-6}$ i t. d. Ale akord VII^7 w d-moll przez zamianę $g—b$ na *fisis—ais* prowadzi jako $S^{6\leq}_{1<}$ do e^+ (t. 21) [2]).
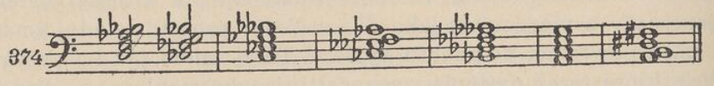
Etjuda 6 zawiera jeszcze inne modulacje zapomocą enharmonicznej zamiany. W t. 31—32 akord VII^7 w g-moll prowadzi jako VII^7 w b-moll do f^7. Jako VII^7 w g-moll pojmujemy go zrazu wskutek poprzedzającej progresji: $S^6 + VII^7 + V^7$ w es-moll i f-moll. Przy powtórzeniu wzoru w g-moll następuje wspomniana enharmoniczna zamiana. T. 33 nast. przynoszą szereg bardzo chopinow-

[1]) Inne wypadki, w których akord subdominantowy rozpoczynał szereg akordów zmn. sept., lub w których ostatni akord takiego szeregu interpretowany był jako akord subdominantowy, widzieliśmy już powyżej w rozdziale o chromatycznych postępach akordów zmn. sept.

[2]) W t. 22 mamy S^6 z opóźniającem zrazu *gis* w melodji, a z przejściowem *gis* w basie na 4-ej ósemce. W t. 23 następuje h^7 z opóźniającemi *cis* i *e* w pierwszej połowie taktu, a przejściowem *gis* na 4-ej ósemce. W t. 24 e^+ z przetrzymanemi *dis* i *fis*. Leichtentritt (II 114) błędnie tłumaczy akord 1 w t. 23 jako a^+ z antycypacją w basie, i analogicznie akord 1 w t. 24 jako h^+ z antycypacją w basie.

skich akordów, z których jeden przechodzi w drugi przez chromatyczne postępy w poszczególnych głosach (rodzaj szeroko omówiony w rozdziale o chromatyce). Fundamentem są tu akordy zmniejszonej septymy, które następują od b^7 do h^7 w kole kwint:

374
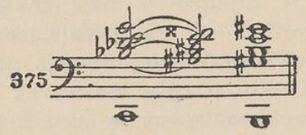


b^7 $=es^7$ $=as^7$ $=des^7$ $=ges\,(fis)^7$ h^7

Wszystkie inne akordy, jakie zawiera wersja oryginalna, są uboczne. Akord ostatni, t. zn. h^7, interpretowany jako $S^7_{1<}$ w es-moll sprowadza repryzę w tonacji głównej [1]).

W Polonezie-Fantazji przy zmianie 4 bemoli na 4 krzyżyki następuje zmiana akordu VII^7 w f-moll na $S^{6<}_{1<}$ w E-dur. Ponieważ w czasie całego trwania akordu VII^7 w f-moll przez 4 takty, poprzedzające ową zmianę znaków, ton *c* leży w basie (przynajmniej ideowo), zatem mamy tu interesującą zamianę akordu nonowego na alterowany akord subdominantowy:

375



Przy dalszej zamianie 2 bemoli na 2 krzyżyki mamy enharmoniczną zamianę akordu, który zamiast rozwiązać się jako $S^{7<}_{3<1<}$ do g^- (T^6_4) lub d^+ (D) rozwiązuje się jako VII^7 do h^-.

3. Enharmoniczna zamiana alterowanego akordu subdominantowego na takiż akord w tonacji innej.

Zanim przejdziemy do enharmonicznych zmian w akordach subdominantowych, zwróćmy uwagę na modulacje, jakie Chopin przeprowadza przez zamianę subdominanty jednej tonacji na subdominantę tonacji innej bez posługiwania się enharmoniką. Z reguły chodzi w takich wypadkach o modulacje do tonacji równoległej.
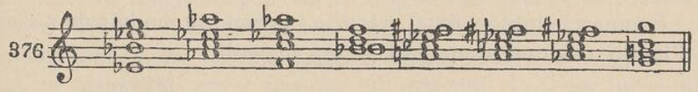
---

[1]) Weissmann, l. c., str. 174, niewłaściwie mówi w odniesieniu do tej Etjudy o „części środkowej w E-dur". Część środkowa przechodzi różne tonacje pokolei i w E-dur krótko tylko bawi; nadto nie zaczyna się wcale w E-dur: zmiana 6 bemoli na 4 krzyżyki nie oznacza początku tej części, ten bowiem przypada o 4 takty wcześniej.

W Bolero takt 13 pierwszego ustępu o 3 krzyżykach ma akord S^6 wzgl. II^7 w E-dur, po którym następuje h^7 i e^+ jako D^7 i T. W t. 15-ym ten sam akord prowadzi jako S^7 do cis-moll. Modulacja z części b-moll do powrotu części Des-dur w Mazurku 31 odbywa się przez zamianę akordu S^7 pierwszej tonacji na II^7 tonacji drugiej.

Akord, który jako *fis*$^{-6}$ sprowadza zwrot do cis-moll w t. 6—7 Mazurka 38, sześć taktów dalej prowadzi jako $S^7_{1<}$ do A-dur. Tutaj mamy zatem zmianę S^6 na alterowaną S^7 innej tonacji. Zamianę alterowanej S^6 ($S^{6<}_{1<}$) w F-dur na alterowaną S^7 ($S^{7<}_{3<1<}$) w d-moll spotykamy w t. 88—91 pierwszej części Sonaty wiolonczelowej. W t. 15 pierwszej części Koncertu f-moll zboczenie z f-moll do As-dur następuje przez zamianę akordu $S^{7<}_{3<1<}$ na $S^{6<}_{1<}$.

W Fantazji f-moll, w t. 10 przed końcowem Adagio z recitatiwem, po T, S, S^6 i D w As-dur pojawia się nagle i *forte* $S^{6<}_{3<1<}$ tej tonacji. Po 4 taktach wspomniany akord przechodzi w $S^{6<}_{1<}$, t. zn. zmienia *fes* na *f*. Ale przed samem Adagio powraca obniżona tercja i akord w pierwotnej formie rozwiązuje się do *as*$^+$. Tutaj oczywiście niema żadnej modulacji, jest tylko dłuższe wytrzymanie jednego akordu z użyciem dwu jego form na przemianę. Natomiast w analogicznym ustępie t. 142 nast. tegoż utworu akord $S^{6<}_{3<1<}$, pojawiający się po T, S, S^6 i D w Es-dur, staje się punktem zwrotnym w modulacji do równoległego moll; po dezalteracji tercji (por. poprzednio omówiony ustęp) następuje jeszcze dezalteracja prymy i w tej formie akord rozwiązuje się do D nowej tonacji:

376
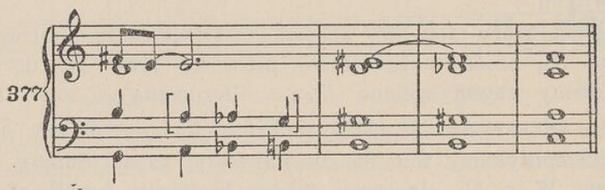


Es: T S S^6 D $S^{6<}_{3<1<}$ $S^{6<}_{1<}$ $S^{6<}$

c: $S^7_{1<}$ D

Jeszcze jeden podobny ustęp znajduje się w Fantazji f-moll, po epizodzie w H-dur *(Lento sostenuto)*. Po *fis*^{7}, na którem kończy się wspomniany epizod, następuje (po zmianie 5 krzyżyków na 4 bemole) przez 4 takty akord, który okazuje się zamiennym (w formie $S^{6<}_{1<}$ w Fis-dur), gdyż po nim *fis*^{7} wzgl. *ges*^{7} znowu powraca. Ale po 8 taktach *ges*^{7} jako $S^7_{1<}$ prowadzi do f^+ *(D)* i b^- *(T)*. Ta enharmoniczna zamiana należy wszakże już do następnego paragrafu tego rozdziału.
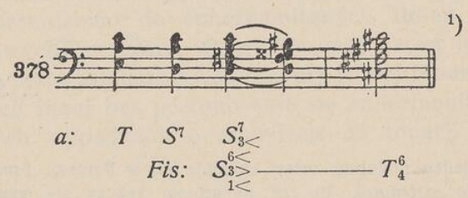
Obecnie przejdźmy do enharmonicznych zmian w alterowanych akordach subdominantowych.

Słynna modulacja do repryzy w Impromptu 2 polega właśnie na zamianie $S^{6<}_{1<}$ w D-dur na takiż akord w F-dur przy przejściu tonu *eis* w *f*. Oto jej schemat:



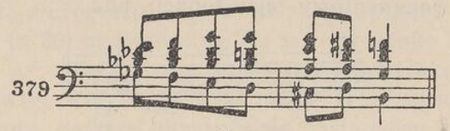
Huneker określa te takty jako „creaking on their hinges" („skrzypiące na swych zawiasach"). Charakterystyka może nawet trafna, jeżeli jej nie nadaje się ujemnego znaczenia. Słusznie bowiem podnosi Leichtentritt (I 188), że dysonujące tarcia w tych kilku taktach nie są bez wdzięku i pikanterji. Weissmann mówi tu o „tastende Takte" i o „ein vorübergehendes Halbirresein", i podejrzewa nawet, że wkradły się tu błędy kopisty. To jest jednak wykluczone: modulacja sama przez się jest zupełnie jasna, prosta i zrozumiała, jak to widać w schemacie powyższym. A użycie motywów, wprowadzających uboczne tony dysonujące, wykazuje taką logikę i tak pewne i świadome zdążanie do celu, bez żadnego „macania" i wahania się, że o błędach i pomyłkach mowy tu być nie może.

Dwanaście taktów dalej w temże Impromptu modulacja z a-moll do Fis-dur uskuteczniona jest w ten sposób:



[1]) Leichtentritt podaje tu, przez pomyłkę widocznie, za punkt wyjścia nie a-moll, lecz F-dur (I 189—190). Za rozwiązanie akordu enharmonicznie zmienionego uważa L. *cis*$^+$ (= V). Przeciw temu, w zasadzie możliwemu pojmowaniu przemawia analogja z pierwszym taktem repryzy (przy powyżej omówionej modulacji),

W ostatniej warjacji (polonez) na temat „Là ci darem la mano", t. 18—19 mają taki szereg akordów:

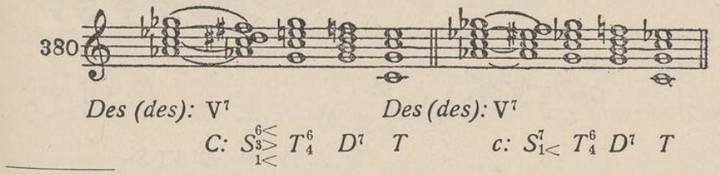


Jest to warjant omówionego na str. 235 nast. szeregu chromatycznego, który często występuje w związku z enharmoniczną zamianą akordów.

W t. 73 Allegra de Concert ostatni akord taktu, zamienny w stosunku do poprzedniego, interpretowany jako $S^{6<}_{1<}$ rozwiązuje się do *as*$^+$ ($^6_4$). W takcie następnym analogiczny akord zamiast rozwiązywać się w sekwencji do *fis*$^+$ jako *dis—fis—gisis—his*, prowadzi do *a*$^+$ jako *dis—fis—a—his*. Przy przejściu z taktu 72 do 73 akord $S^{6<}_{3> 1<}$ w A-dur ulega zamianie na *f*^{1}, przy końcu kadency zaś, która obejmuje t. 88—92, następuje zmiana odwrotna. Obie jednak należą do kategorji, którą zajmujemy się dopiero w następnym paragrafie.

4. Enharmoniczna zamiana akordu dominantowo-septymowego na alterowany akord subdominantowy i naodwrót.
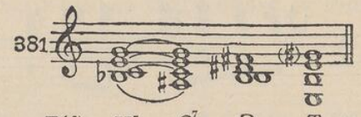
Obok enharmonicznej zamiany w akordach zmniejszonej septymy najzwyklejszą jest enharmoniczna zamiana, która z akordów dominantowo-septymowych czyni alterowane akordy subdominantowe z dodaną sekstą lub septymą. Uskutecznia ona modulację z jednej tonacji do tonacji drugiej, której tonika leży o pół tonu niżej od pierwszej, np. z Des-dur lub des-moll do C-dur lub c-moll:



który ma T^6_4 w pierwszej swej połowie, i z pierwotną formą tematu (jak zresztą i z taktem następującym po tym, którym się obecnie zajmujemy, gdzie przed *cis*^{1} jest *fis*$^+$), a także i prowadzenie melodji: *fis*^{1} odskakuje do *cis*^{11} dlatego, że ideowo znajduje się po zmianie akordu w innym głosie. (Por. też str. 265, o Nokturnie 4.)

Po akordzie subdominantowym może następować albo akord kwartsekstowy nowej tonacji, jak w powyższym przykładzie, albo odrazu akord dominantowy tejże tonacji, np.:

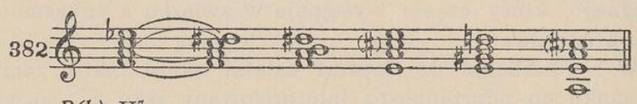
381



F(f): V^7 *e:* $S^7_{1<}$ *D* *T*

Akord alterowanej *S* z dodaną septymą może przed rozwiązaniem przejść w akord alterowanej *S* z dodaną sekstą:

382
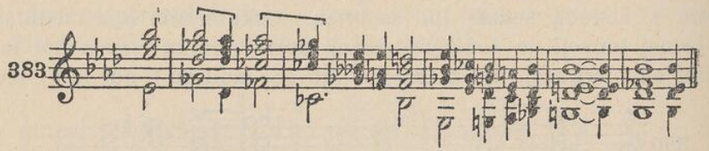


B(b): V^7

a: $S^7_{1<}$ $S^6_{1<}$ T^6_4 D^7 *T*

Użycie tego środka modulacyjnego możemy śledzić u Chopina niemal od najwcześniejszych jego dzieł.

W 5-ej warjacji op. 2 akord ges^7 w t. 4 od końca rozwiązuje się jako *ges—b—des—e* do b^-, sprowadzając powrót tonacji głównej. W Sonacie c-moll t. 6 przeróbki 1-ej części ma po g^7 akord h^+ $(^6_4)$. W takcie następnym powtarza się ten postęp w sekwencji: $fis^7 - b^+$. W dalszym ciągu tej części Sonaty repryza wprowadzona jest w ten sposób, że akord ges^7, który następuje w kole kwint po $f^7 - b^7 - es^7 - as^7 - des^7$, rozwiązuje się z zamianą *fes* na *e* do f^+ (=V) [1]). Po 8 taktach wstępuje repryza w b-moll. Larghetto Sonaty c-moll zawiera interesujący ustęp harmoniczny w t. 26—31:

383



As: V

Ges: I V *Fes:* I V V^7 *As:* VII^7 V^7

es: $S^7_{1<}$ $S^6_{1<}$ *D* *T* VI

b: IV IV^n $S^7_{3<}$ D^7 VI $S^7_{3<}$

[1]) Akord ges^7 kończy tu sekwencję, która jest interpolacją. Podobne wypadki zamiany enharmonicznej w akordach, kończących progresję, widzieliśmy w rozdziale XV.

(Dla uproszczenia opuszczono w schemacie akordy es^- i b^+ z końca t. 28-go.) W t. 28 ces^7 staje się $S^7_{1<}$ w es-moll, tutaj znowu kończąc krótką wkładkę z progresją, między es^+ i es^-. Akord *DD* w b-moll, w formie VII^7 (t. 30) zmienia *e* na *fes* w t. 31 i jako VII^7 w As-dur przechodzi w es^7. Cały ustęp przedstawia się jako interpolacja między es^+ (wzgl. es^7, bo ostatni ton w t. 26 sprawia wrażenie dodanej septymy, dopiero ukazanie się następnego ges^+ każe nam pojąć go jako ton wyprzedzający) w t. 26, a es^7 w t. 31.

W Finale Sonaty c-moll, w t. 9-ym przed drugim refrenem akord as^7 rozwiązuje się jako $S^7_{1<}$ do c^-. I tutaj także akord, ulegający enharmonicznej zamianie, kończy wkładkę (czterotaktową) z progresją, która zaczyna się w C-dur, a kończy wspomnianym właśnie zwrotem w c-moll.

W 1-ej części Tria g-moll, w t. 11 przed kodą, akord e^7 zamiast rozwiązać się do a^+, kontynuując dłuższą sekwencję o wzorze $D^7 + T$, skróconym zresztą w rytmie pod koniec sekwencji, rozwiązuje się do as^+ $(^6_4)$ jako $S^{6<}_{3>}$. W sekwencji następuje potem $es^7 - g^-$. Stu innych kompozytorów byłoby tu, nie zmieniając pierwszej sekwencji, kontynuowało ją w ten sposób: $es^7 — as^+ — d^7 — g^-$. Lecz Chopin jest właśnie tym „wybranym z tysiąca".

W Mazurku 14 modulacja z części Es-dur do powrotu tematu głównego odbywa się przez zamianę akordu es^7 na $S^7_{1<}$ w g-moll (t. 17 od k.). Druga część, Es-dur, w Mazurku 33 następuje po 1-ej w H-dur, w ten sposób, że h^7 pośredniczy między obiema, ulegając przetłumaczeniu na akord subdominantowy. Podobną modulację zawiera Mazurek 28 w t. 15. Repryza w Mazurku 38 rozpoczyna się na akordzie tonicznym fis^-, który ukazuje się jako rozwiązanie akordu d^7. [1])

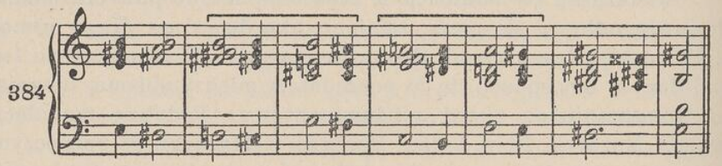
W Preludjach zwróćmy uwagę na rozwiązanie ges^7 (ostatni akord sekwencji, omówionej na str. 179) do b^+ w t. 8—9 N-ru 8; ten sam akord doznaje podobnej interpretacji na akord subdominantowy w t. 32 N-ru 21, ale przechodzi w $S^{6>}_{3>}$ i rozwiązuje się do $f^+ = V$ w B-dur. Analogicznie następują po b^7 $(= S^{7>}_{3>})$ $S^{6>}_{3>}$ i *D* w D-dur w t. 33—36 Etjudy 1. W Etjudzie 10 trzy razy spotykamy

[1]) I tutaj akord enharmonicznie zmieniony jest ostatnim w sekwencji, która łączy szereg akordów dominantowo-septymowych w kole kwint (p. str. 187), a wychodzi od $h^7 = S^7$ z podwyższoną tercją w fis-moll. Jest tu więc wkładka 8-otaktowa między fis^- i fis^-.

modulację zapomocą enharmonicznej zamiany akordu D^7: e^7 (= *S* w As-dur) + es^7 w t. 22—23, podobnie $a^7 + as^7$ w t. 34—35, fes^7 (= *S*, ostatni akord sekwencji, p. str. 210) + as^+ w t. 54 — 55. W Etjudzie 19 punkt kulminacyjny przypada właśnie na niespodziane rozwiązanie akordu h^7 (= *S*) do es^+. Podobny efekt sprawiają akordy $e^7 + as^+$ w t. 48—49 Nokturnu 7. Poza tem zanotujmy w Nokturnach: Nr. 4, t. 34-35 ($des^7 + c^7 = S + D$ w f-moll), Nr. 5, t. 21—22 ($h^7 + ais^+ = S + D$ w dis-moll), Nr. 9, t. 5 (podobnie), Nr. 15, t. 69—71 ($des^7 + c^+ = S + D$ w f-moll) i t. 83—84 (podobnie), Nr. 17, t. 76 (g^7 sprowadza powrót do H-dur po krótkiem zboczeniu, od t. 74 począwszy, z progresją), Nr. 18, t. 28—29 ($g^7 = S$ sprowadza również powrót do H-dur po krótkiem zboczeniu w sekwencji), t. 43 ($e^7 + dis^7 = S$ i *D* w gis-moll [1]).

W Polonezach rzadziej występuje zamiana D^7 na alterowaną *S*. Jeden z najwybitniejszych wypadków tego rodzaju znajdujemy w Polonezie 9, z wczesnej epoki Mistrza, a mianowicie w t. 10—11 części 2-ej tria, gdzie f^7 rozwiązuje się nagle do a^+. Zmianę f^7 na *S* w Polonezie 5 omówiliśmy na str. 226.

W Koncercie e-moll, pod koniec 1-go Solo znajduje się progresja, której ostatni akord ulega enharmonicznej zamianie z *D* na *S*:



E: I V^7 *fis:* $S^6\ D^7$ *h:* $S^6\ D^7$ *e:* $S^6\ D^7$ *a:* $S^6\ D^7$
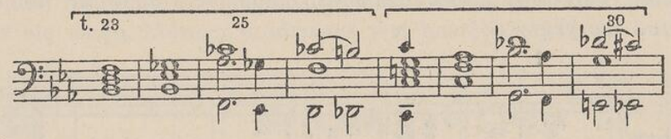
Gis: $S^{6<}_{3>\ 1<}\ T^4_6\ \ D^7 = VI$

Po e^7 zamiast S^6 i D^7 w d-moll pojawia się nagle T^6_4 i D^7 w Gis-dur. Ostatnio wymieniony akord rozwiązuje się zwodniczo do e^+ i w ten sposób powracamy do E-dur, które opuściliśmy chwilowo

[1]) p. też str. 87, odn. 1. W t. 47 — 48 występuje akord zamienny *ais—c—e—g* (alter. S^7 wzgl. $VII^7_{5>} = DD$) między h^7 i h^+ (podobnie jak *dis—f—a—c* między e^7 i e^+ w t. 56—57). Niema tu enharmonicznej zamiany, zatem pisownia przez *b* jest błędna, podobnie jak przy końcu Preludjum e-moll. Inaczej natomiast jest w pieśni „Melodja", gdzie w t. 9 — 11 od k. akord ten rozwiązuje się jako c^7 do f^-.

z początkiem sekwencji. W Rondzie Koncertu e-moll refren powraca nagle w Es dur po h^7 i przygotowaniu normalnego powrotu w E-dur [1]).
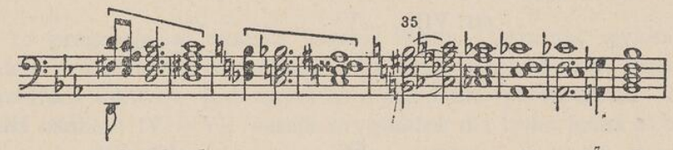
Rondo op. 16 ma w t. 23 nast. introdukcji takie harmonje, zasługujące na bliższe rozpatrzenie:



es: V I II VI VII^7

f: $S^{3<}_{1<}\ S^{1<}$ V I II VI VII^7

g: $S^{3<}_{1<}\ S^{1<}$



g: V S^6 V^7 V^7 *es:* IV^n *S* S^6 — $S^7_{1<}$ *D*

f: $S^{1<}$ V^7
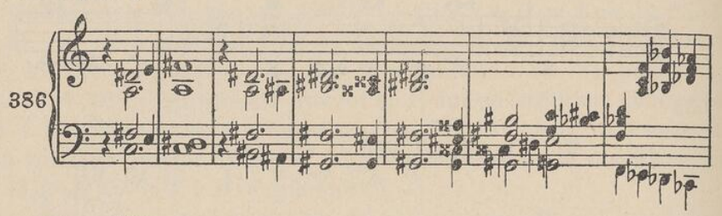
Fes(E): $S^{6<}_{3>\ 1<}\ T^6_4$

Takty 27—30 są powtórzeniem poprzednich w paralelizmie. Akordy t. 33 odpowiadają w sekwencji akordom t. 31-go (*S* i D^7 w g-moll i f-moll). Enharmoniczne zamiany mamy w t. 26 i 30 (zamiana VII^7 na *S*) i w t. 34 (zamiana D^7 na *S*). Cały ustęp zaczyna się dominantą w es-moll i na niej też się kończy. W t. 21—22 tej introdukcji możnaby dopatrywać się zamiany akordu ces^7 na $S^7_{1<}$ w es-moll; jednak dysonans przydany do akordu ces^+, który trwa od t. 13, pojmujemy raczej jako czyniący z niego *S* w es-moll, które opuściliśmy pozornie tylko w t. 12. To samo powiedzieć można o pierwszych akordach wstępu w Adagio Tria g-moll. I tutaj także nie pojmujemy akordu ces^+ z przydanym dysonansem w t. 3 jako ces^7 i nie odczuwamy tu enharmonicznej zamiany [2]).

[1]) p. mój artykuł o Rondach Chopina w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 12—13, str. 394, odn. 4. Powtórzenie głównego tematu w odległem Es-dur odbywa się tylko przez kilka taktów; nagła, chromatyczna modulacja $es^- + h^7$ sprowadza dalszy przebieg na normalne tory.

[2]) p. str. 150. Czy przydany do trójdźwięku durowego dysonans pojmujemy jako małą septymę czy też jako zwiększoną sekstę, to zależy od kontekstu, od

Sonata h-moll obfituje w enharmonikę. W pierwszej jej części zanotujmy następstwo $fis^7 - b^+$ w t. 16—17, a w części ostatniej $h^7 - es^+$ przy zmianie 2 krzyżyków na 3 bemole. Szczegółową analizę pragnąłbym poświęcić niektórym ustępom w Largo.[1]) Oto szereg akordów, sprowadzających modulację z E-dur do H-dur przed repryzą:
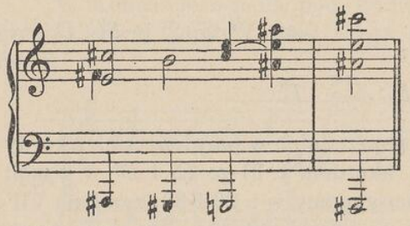


E: VII^7———

cis: VII^7 V^7———

C: $S^{6<}_{3>}$ T^6_4

B: $S^{6<}_{1<}$ T $D^7(=T)$

Ges: III V^7



Ges: [I]

H: V^7 S^6 $S^6_{3>}$ VII^7 V^7
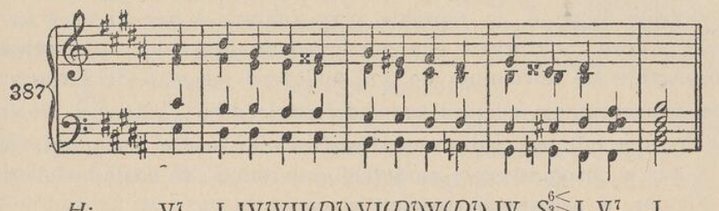
(Leichtentritt (II 262) oznacza pierwszy akord powyższego szeregu błędnie jako = IV w e-moll; jest to VII^7 (= V) w e-moll (E-dur).)

Wychodząc z E-dur, przez jak misterne meandry Chopin zmierza do tak bliskiego H-dur! A z jaką łatwością i swobodą przeprowadza słuchacza przez ten labirynt! Ale też całe Largo należy do najświetniejszych, pod względem harmonicznym najkunsztowniej cyzelowanych kreacyj Chopina.

---

okoliczności, w jakich dany akord występuje. Mogą być także wypadki wątpliwe, których interpretacja zależy mniej lub więcej od subjektywnego zapatrywania i odczuwania.

[1]) Względem wstępu, p. str. 151.

Omówiony tu ustęp, który przygotowuje repryzę części głównej, jest warjantem ostatniej partji tejże części[1]). Partja ta pojawia się i w repryzie, ale zmieniona i tym razem. Poddamy analizie jej ostatnie takty (t. 8—12 od końca utworu). Zrazu po e^+ (= *S* w H-dur) następuje h^- (zamiast $h^+ = T$) i cis^7 (*DD*). Teraz rozpoczyna się ustęp, którego fundament jest następujący:
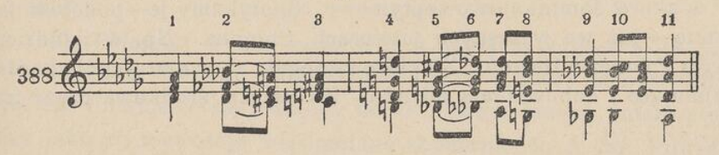


H: V^7 I IV^{7}VII(D^7) VI(D^7)V(D^7) IV $S^{6<}_{3>}$ I V^7 I

Jest to progresja w ramach tonacji H-dur. Oryginał wykazuje wszakże urozmaicenia w porównaniu z naszym schematem. Przedewszystkiem melodja jest zupełnie swobodnie prowadzona. Następnie zamiast IV^7 + VII wersja oryginalna ma tylko jeden akord, mianowicie II^7. Dla chromatycznego postępu w basie stopień VI ma podwyższoną tercję. A wreszcie zamiast h^7 w t. 3 schematu mamy VII^7 w E-dur; akord ten jako *S* prowadzi do c^+ (= IV^n w H-dur),[2]) wskutek czego akord 2 i 3 w t. 4 schematu tworzą sekwencję z obu poprzedniemi.

W obu omówionych tu ustępach podkreślić jeszcze należy przepyszny, stopniowo schodzący bas.

Podobny bas znajduje się także w trio Poloneza 1, t. 4—7, i dalej, t. 10—12, w takim ustępie:



Des: I [VI] $S^{6<}_{3>}$ T $S^{6<}_{1<}$ $S^6_{3>}$ D^7 T
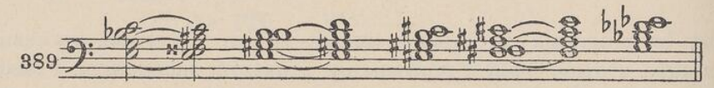
D: V (D^7) IV VII^7 V^7

---

[1]) Zwróćmy uwagę na fragment „szeregu chromatycznego“ w t. 3—4 przed częścią środkową, z następstwem $e^7 - gis^+$, które też należy do omawianych w tym rozdziale połączeń.

[2]) W t. 16 nast. od końca Finale tej Sonaty, mamy podobne następstwo VII^7 w E-dur + c^+ + g^7 (niekompletne, = *S*) + fis^+ (= *D*). Również w omówionym

Po *des*$^+$ (*T*) nagłe *bb*$^+$ (VI stopień w des-*moll*) $= a^+$ prowadzi jako V do d^+ z dodaną septymą, a to do g^+ [1]). Akord 5 tłumaczy się jako VII^7 w D-dur (po $g^+ = \text{IV}$), akord $6 = a^7$. Tu następuje zmiana enharmoniczna i powrót do tonacji głównej. Akord 10, as^7, pojawia się zrazu z tonem opóźniającym *bb*, t. zn. jako VII^7 [2]).

Zupełnie niezwykłą zamianę D^7 na akord subdominantowy wykazuje Walc 8, w repryzie przy zmianie 4 bemoli na 4 krzyżyki. Akord c^7, który w odpowiedniem miejscu 1-ej części utworu rozwiązuje się normalnie do f^-, podobnie jak w t. 8—9 repryzy, we wspomnianem miejscu prowadzi nagle do e^+, jako $S^{6<}_{3>\ 1<}$. Powrót do As-dur odbywa się przez Fis (Ges)-dur, które osiągnięte jest z E-dur w chromatycznej modulacji, tak samo jak następne As-dur z Fis-dur, w sekwencji zresztą:



f: V^7

E: $S^{6<}_{3>\ 1<}$ I *Fis:* V^7 I *As:* V^7

Omówiony więc nagły zwrot $c^7 - e^+$ zaczyna 8-otaktową parentezę.

* * *

Może równie częste jak modulacje, uskuteczniane zapomocą enharmonicznej zamiany akordu D^7 na alterowaną S^7 lub S^6, są modulacje typu przeciwnego, t. j. polegające na przemianie S^7 lub S^6 w akord dominantowo-septymowy. Spotykamy je—podobnie jak tamte — już we wczesnych utworach Chopina. Np. w młodzieńczym Polonezie Ges-dur. Niektóre szczegóły są w nim wogóle bardzo zajmujące i zapowiadają mistrza. Zwłaszcza środkowa część tria

poprzednio ustępie w Largo widzieliśmy akord c^+ po akordzie enharmonicznie zmienionym. Cf. też t. 3 z początkiem Larga, i t. 26—27 w Finale; p. też wyżej str. 78 i 82.

[1]) $d^7 + g^+$ zastępują $des^7 + ges^+$ — te same nuty z innemi znakami, por. str. 264 uwagi o Nokturnie 2.

[2]) Następujące po omówionym ustępie zakończenie tej części tria przedstawia się tak, że S^6 (t. 13) w Des-dur prowadzi jako S^7 w b-moll do f^+ i f^7; zamiast b^- następuje b^7 i dalej w kole kwint: es^7—as^7—des^+; wreszcie kadencja $S^6_{1<} + D^7$ (z opóźniającem *des* w t. 15) i *T*.

zasługuje na uwagę. W t. 27 tegoż tria jest ges^+; w takcie następnym nagłe d^+ ($eses^+$) sprowadza jako akord neapolitański zwrot do des-moll ($as^7 - des^-$). Dalej następują w sekwencji $es^7 - as^-$ i $b^7 - es^-$. Po es^- pojawia się $S^7_{1<}$ w es-moll; ale akord ten zmieniony na h^7 prowadzi do e^+. Teraz zaczyna się (ze zmianą 6 bemoli na 4 krzyżyki) dłuższy epizod, który trwa 19 taktów i kończy się kadencją $S^7_{1<} + T^6_4 + D^7$ w es-moll. Z rozwiązaniem b^7 do es^- wstępuje powtórzenie 1-ej części tria. Zatem ów epizod 19-otaktowy jest harmoniczną interpolacją, zaczynającą się od $S^1_{7<}$ w es-moll, i kończącą się na tym akordzie [1]).

W Rondo op. 73 akord t. 63-go (nie licząc introdukcji) pojmujemy po gis^- (*S*) i dis^- (*T*) jako $S^7_{1<}$ i oczekujemy dalszego postępu do T^6_4 lub *D*. Tymczasem akord ten jako h^7 sprowadza E-dur, podobnie jak w poprzednio omówionym wypadku.

W zakończeniu Warjacyj op. 12 akord $S^{6<}_{1<}$ w B-dur, który w t. 20 od k. rozwiązuje się prawidłowo do b^+, powtarza się następnie cztery razy, naprzemian z wielką lub małą tercją, wciąż rozwiązując się do b^+. Ale za ostatnim razem rozwiązanie jest zawieszone, akord trwa przez dwa takty, poczem enharmonicznie zmieniony na ges^7 (fis^7) rozpoczyna interpolujący szereg 22 akordów dominantowo-septymowych, w kole kwint następujących po sobie. Ostatni z nich, es^7, pojawia się jednak odrazu z podwyższoną prymą i jako $S^{6<}_{1<}$ w B-dur rozwiązuje się do b^+.

Pierwsza część Preludjum 22 kończy się akordem $S^7_{1<}$ w c-moll (t. 16), po którym nagle, jako po as^7, pojawia się Des-dur.

Takty 17 — 18 w Nokturnie 16 mają następstwo $S^7_{1<} + T^6_4$ w f-moll. W t. 44 — 45 powtarza się ten sam akord subdominantowy, ale tym razem rozwiązuje się jako des^7 do ges^+ (= IV^n w f-moll).

Trio Poloneza 4 ma zaraz w t. 3 nagłą modulację z As-dur do A-dur, przez zamianę enharmoniczną akordu, który bezpośrednio przedtem rozwiązuje się jako $S^{6<}_{3>\ 1<}$ do as^+, potem jednak, interpretowany jako e^7, wywołuje wspomniane zboczenie do A-dur. Powrót do As-dur w t. 5 sprowadzony jest połączeniem $a^+ + es^7 + as^+ = \text{IV}^n + D^7 + T$. Przy powtórzeniu tematu Chopin wprowadza jego warjant, idąc jeszcze dalej w zastosowaniu tych samych środków

[1]) Przebieg tej wkładki jest następujący: z E-dur przechodzimy do cis-moll potem do H-dur. Po zamianie h^+ na h^- zaczyna się sekwencja chromatyczna (p. str. 266-7), która się kończy w es-moll.

i stopniując efekt wywołany. Bo oto w t. 11 przez dwukrotną zamianę $S^{6<}_{3>\ 1<}$ na D^7 uskutecznione jest przesunięcie z As-dur do A-dur, a stąd do B-dur. Powrót z B-dur do A-dur następuje o dwa takty dalej w zupełnie analogiczny sposób jak z A-dur do As-dur w t. 5. Innym jest natomiast proces, sprowadzający powrót z A-dur do As-dur w t. 14: mianowicie e^7 jako $S^{7>}_{3>\ 1<}$ w As-dur przechodzi w $S^6_{3>}$, lecz zamiast do es^7 prowadzi do c^7, a dopiero przez f^-, jako VI stopień w As-dur, do as^+.

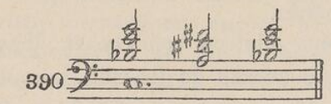
W t. 40—41 pierwszej części Sonaty wiolonczelowej mamy akordy $VII^7 + V^7 + I$ w c-moll. W t. 41—42 powtarza się to samo następstwo, ale zamiast c^- (= *S* w g-moll) pojawia się tym razem $S^7_{1<}$ w g-moll, które w t. 43 przechodzi w $S^6_{1<}$ w g-moll, poczem w t. 44—45 następuje d^+ (= *D*). W t. 46 wraca znowu $S^7_{1<}$, trwa przez t. 47, ale, enharmonicznie zmienione na es^7, rozwiązuje się w t. 48 do as^+.

W większości ostatnio przytoczonych tu przykładów alterowany akord subdominantowy staje się wstawioną dominantą przed akordem neapolitańskim, albo sprowadza dygresję do tonacji tegoż akordu. Tutaj zatem przypomnieć też należy cytowane w innym związku przykłady tej samej kategorji, na str. 79 nast. i 163.

5. Kilka wypadków szczególnych. Uwagi ogólne.

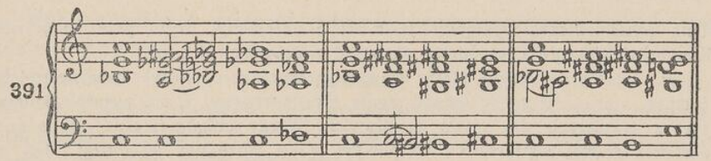
Różnego rodzaju enharmoniczne zamiany akordów zawiera modulująca, trzecia część Ballady 2. Oto jej analiza. Po 6 taktach w F-dur i 4 taktach w a-moll następuje powrót do F-dur: VII^7 (wstawiona $D, = d^7) + g^-$ (= II) $+ c^7 + f^+$. Ostatnie te akordy powtarzają się, ale tym razem po c^7 (z charakterystyczną „sekstą zamiast kwinty") następuje nie f^+, ale znowu akord VII^7 w g-moll. Ten akord jednak, enharmonicznie zmieniony, jako VII^7 w Des-dur przechodzi w as^7. Cztery takty dalej, po as^7 (as^9) następuje (zamiast des^7) VII^7 w Ges-dur, po niem zaś dopiero des^7. Znowu 4 takty dalej, po des^7 (des^9) zjawia się — analogicznie do poprzedniego połączenia —VII^7 w Ces-dur, po którym oczekiwalibyśmy w dalszej analogji akordu ges^7. Ale akord VII^7 trwa teraz trzy takty, poczem enharmonicznie zmieniony przechodzi w V (zamiast V^7) w As-dur, t. j. w es^+. Dalej sekwencja $I + VI + V + I$ w B-dur, g-moll i Es-dur (za trzecim razem VI w tym szeregu zastąpiony jest przez IV). Zamiast ostatniego es^+ jednak ukazuje się po b^+ (= V) nagle, w znanym nam z poprzednich analiz charakterystycznym zwrocie, alterowany akord subdominantowy, który przez zmianę na D^7 (h^7) rozwiązuje się do e^+. Przez e^- następuje zwrot do C-dur. Po 7 taktach w tej tonacji pojawia się po g^7 (g^9) znowu akord VII^7 — jak poprzednio po as^7 i des^7 — tym razem zastępujący c^7 i przechodzący następnie rzeczywiście w c^7. Po 6 taktach w F-dur zjawia się po c^7 (c^9) jeszcze raz akord VII^7, tutaj mający charakter VII^7 w B-dur; rozwiązuje się on wszakże ostatecznie poprzez V^7 (d^7) do g^-. Z g-moll przechodzimy do d-moll i w tej tonacji zaczyna się następne *Presto con fuoco*.

Na specjalną uwagę zasługuje w omówionym ustępie połączenie akordu „chopinowskiego" z VII^7 w g-moll. Te same akordy spotykamy także w trio Scherza 4, przy zmianie 1 bemola na 4 krzyżyki. Tutaj jednak drugi z nich ma charakter akordu zamiennego, po którym oczekiwalibyśmy powrotu akordu pierwszego:



Enharmonicznie zmieniony, staje się on VII^7 w cis-moll i do tej tonacji prowadzi. Analogiczne połączenie akordu „chopinowskiego" z akordem zmniejszonej septymy, ale o kwartę niżej, znajduje się w t. 28—29 Nokturnu 18. Tam zmiana enharmoniczna dokonuje się w akordzie pierwszym (p. str. 284). Oto dla porównania zestawienie trzech odnośnych ustępów, w schemacie:

Ballada 2 Scherzo 4 Nokturn 18 (w transp.)



F: V^7 *g:*VII^7 *F:* V^7 *zamienny F:* V^7

Des: VII^7 V^7 I *cis:* VII^7 V^7 I *e:* $S^7_{1<}$ VII^7 V^7 =I

Akordy zmniejszonej septymy, wskutek łatwości, z jaką zmieniać mogą swoje znaczenie, są często tak nieokreślone [1]) —

[1]) W przykładach tego rozdziału staraliśmy się unikać takich wieloznacznych akordów. Dlatego najchętniej cytowaliśmy takie ustępy, w których dany akord przed

zwłaszcza w ustępach niedość pewnych i jasnych pod względem tonalnym — że nieraz przy ich rozwiązaniu powstać może wątpliwość, czy akord nie ulega enharmonicznej zamianie [1]).

Za taką nieokreśloną harmonję uważam np. akord w t. 27 Scherza Sonaty b-moll. Następuje on po a^+ i d^{-6}, zatem najłatwiej byłoby odnieść go do A-dur lub a-moll, jako alterowany akord subdominantowy. Przy modulacyjnym charakterze danej partji mogłyby wszakże nastąpić i inne jego rozwiązania bez wywołania wrażenia jakiejś zmiany w jego interpretacji, np. do e^-, do g^-, do c^-, do c^+. Chopin interpretuje go jako VII^7 w G-dur, przy rozwiązaniu podwyższając nawet jego septymę; w ten sposób osiągnięte g^+ sprowadza dalej, jako akord neapolitański, zwrot do fis-moll (ges-moll). Czy należy uznać w tym wypadku enharmoniczną zamianę rzeczonego akordu? Zdaje mi się, że można pozostawić to jedynie subjektywnemu uznaniu.
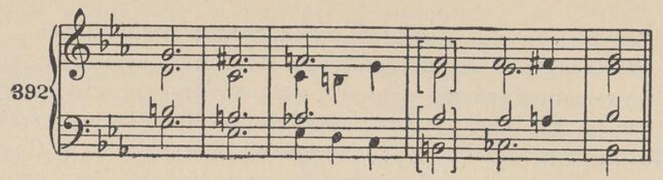
W analogicznem miejscu repryzy (t. 28 od końca) Chopin odnosi ten sam akord odrazu do fis-moll, jako $S^{7\,<}_{3\,1<}$, po którym następuje sama S (h^-)[2]), a następnie T (fis^-). Tutaj należy uznać enharmoniczną zamianę tego akordu, gdyż tym razem skłonni jesteśmy zrazu pojąć go, w analogji do odpowiedniego, omówionego miejsca w części 1-ej, jako VII^7 w g-moll—G-dur.

Do wyjątków należy u Chopina zamiana enharmoniczna w akordzie, który zawiera ton obcy. Wypadek tego rodzaju możnaby uznać w Mazurku 35, t. 44 nast. od końca:

---

zmianą enharmoniczną występuje jako ściśle określony, czyto przez poprzednie normalne rozwiązanie, czyto przez analogję, w sekwencji, i t. p.

[1]) Jeszcze co innego zdarza się wtedy, gdy akord, który rozmaicie pojętym być może, rozwiązuje się w sposób zgoła nieoczekiwany, t. zn. nieodpowiadający żadnej z przyjętych dla niego możliwości. Wtedy enharmoniczna zamiana nie pozostawia żadnej wątpliwości; wątpliwym tylko może być jej rodzaj. Tak np., wracając do omówionego na ostatniem miejscu ustępu z Ballady 2, zauważmy, że akord, który w t. 14 następuje po c^7, a który określiliśmy jako VII^7 w g-moll (dlatego, że podobny akord występuje tuż przedtem), można pojąć także jako zamienny, podobnie jak w przytoczonym pokrewnym ustępie ze Scherza 4. Z chwilą jednak, gdy akord ten przechodzi w as^7, czujemy, że uległ enharmonicznej zamianie, gdyż wyłamuje się z danego kompleksu tonalnego. Chodzi tylko o to, czy mamy uznać zamianę taką, jaką przyjęliśmy w naszym schemacie, czy też jeszcze rozszerzoną o zamianę *dis* na *es*.

[2]) Mamy tu zatem znowu, podobnie jak w powyżej omówionych taktach 28—29 części 3-ej w Balladzie 2, dość niezwykłe zastąpienie akordu dysonansowego przez odpowiedni akord konsonansowy.



c: V $S^{7\,<}_{3\,1<}$ S^7 VII^7 S^7 (VII^7)

Es: S^6_3 $S^{6\,<}_{3\,1<}$ T^6_4

Po g^+ jako D w c-moll następuje $VII^7 = DD$ ($= S^{7\,<}_{3\,1<}$). W t. 3-im schematu akord $VII^7 = D$ pojawia się zrazu z nutami opóźniającemi, tworzącemi z resztą tonów akord S^7. Te same nuty uboczne pojawiają się (w innych głosach) na trzeciej części taktu, tak że po tym ostatnim akordzie oczekujemy znowu akordu VII^7 w c-moll. Pojawia się on rzeczywiście, ale nie w swej normalnej formie (zaznaczonej w nawiasie na początku taktu), lecz z przetrzymanem *es*. I ten właśnie akord z nutą obcą ulega teraz enharmonicznej zamianie; staje się bowiem S^6_3 w Es-dur, przez zamianę *h* na *ces* w basie. Na trzeciej części taktu akord ten ma podwyższoną prymę i sekstę i w tej formie, jako $S^{6\,<}_{3\,1<}$, rozwiązuje się do es^+ ($^6_4$)[1]).

Interesujący wypadek enharmonicznej zmiany tonu akordowego, który staje się nutą obcą, w związku z modulacją widzimy w t. 6—7 Nokturnu 16. Tutaj po $c^- - es^{-6}$ zamiast b^+ pojawia się g^- z przetrzymanem $ges = fis$.

Enharmoniczne zmiany, któremi zajmowaliśmy się w tym rozdziale, odbywały się prawie zawsze tylko w pewnych składnikach akordów. Częste są jednak także u Chopina zamiany enharmoniczne całych akordów, dokonywane dla uproszczenia pisowni, a ułatwienia czytania, jeśli tok harmoniczny wkracza w regjony tonacyj o bardzo wielu znakach [2]).

---

[1]) Najprostsza interpretacja tego ustępu byłaby tego rodzaju, że zwrot modulacyjny dokonuje się przez zamianę S^7 w c-moll na S^6 (II^7) w Es-dur, na 3-ej części 3-go taktu schematu. Ale podana powyżej interpretacja odpowiada lepiej zasadzie psychologicznej „bezwładności", która każe nam uznać zmianę tonacji dopiero w tym punkcie, w którym dalsze utrzymanie pierwszej tonacji staje się niemożliwem. W naszym wypadku punkt ten przypada raczej dopiero na pierwszy akord t. 4-go.

[2]) Określenie, czy i o ile enharmoniczna zamiana tego rodzaju wywiera w każdym poszczególnym wypadku wpływ na dalszy rozwój harmoniczny, jest

Zacytujmy jeden wypadek wśród bardzo wielu innych.

W Mazurku 8, między częścią w Des-dur, a ostatniem powtórzeniem tematu głównego w As-dur, wtrącony jest epizod 4-otaktowy w A-dur (p. str. 153). A-dur następuje po Des-dur w przeskoku tonalnym, najzwyklejszym i najczęściej spotykanym u Chopina (p. rozdz. XIII); a^+, a właściwie bb^+, następuje po des^+ jako VI. stopień równoimiennego des-moll. Enharmonizowana pisownia sprawia wrażenie, jakgdyby tu nastąpił jeszcze większy przeskok [1]). Modulacja powrotna z A-dur do As-dur odbywa się w sposób bardzo prosty, a mianowicie przez interpretację a^+ (bb^+) jako IV^n w As-dur, poczem następuje VII^7 i I w As-dur [2]).

* * *

Enharmonika jest jedną z form chopinowskiego *inganno*, i to może nawet najbardziej charakterystyczną. Służy ona Chopinowi do dokonywania połączeń harmonicznych, które należą do najpiękniejszych, najbardziej niespodzianych i najwięcej efektownych (zawsze w dodatniem znaczeniu tego wyrazu) w jego muzyce.

Enharmonika występuje w ścisłym związku z chromatyką i alteracją, jako fenomen, który tamtym towarzyszy, wywołując je i będąc nawzajem przez nie wywoływanym. Wszystkie zaś razem odgrywają bardzo ważną rolę w harmonice Chopina, jak to staraliśmy się wykazać.

Enharmoniczne zamiany uskuteczniają modulacje, które prowadzą przeważnie do odległych tonacyj. Akordy, w których Chopin dokonuje zmian tego rodzaju, są to prawie wyłącznie D w formie V^7 i VII^7 i alterowane S^6 i S^7 (które z reguły uważać można za DD w formie czystych lub alterowanych VII^7). Akord enharmonicznie zmieniony przyjmuje w nowej interpretacji znaczenie akordu także jednej z powyższych kategoryj. Akord zmieniony enharmonicznie na D^7 staje się często dominantą wtrąconą przed akordem neapolitańskim.

---

rzeczą trudną. Z tego, że po zmianie enharmonicznej następuje coraz znaczniejsze oddalanie się od pierwotnej sfery tonalnej, nie wynika jeszcze, że jest to następstwem, skutkiem samej zmiany enharmonicznej (por. Schenker, Harm., str. 443—444).

[1]) W transpozycji o pół tonu niżej cały proces wydawałby się mniej frapujący.

[2]) Interpretacja tego ustępu jest u Leichtentritta (I 213) zbyt skomplikowana. Nadto zrozumienie jej jest utrudnione przez pomyłki w tekście.

Jak widzieliśmy w powyżej przeprowadzonym przeglądzie, modulacje zapomocą enharmonicznej zamiany mogą mieć różne znaczenie i różne stanowisko. Używa ich Chopin chętnie w ustępach o „płynnej“ tonalności, t. zn. znajdujących się w ustawicznym ruchu modulacyjnym. Nierzadko wprowadzają one w nagłym zwrocie nową część utworu, albo repryzę [1]). Najczęściej jednak służą do dokonania chwilowego, przelotnego nawet zboczenia, lub też przeciwnie do przywrócenia tonacji głównej po dłuższej lub krótszej dywersji do tonacji innej. Wtedy enharmoniczne zamiany występują narówni z innemi środkami nagłych modulacyj (zwodnicze kadencje, przeskoki tonalne, modulacje chromatyczne, i t. p.) jako wzajemnie znoszące się + i —. Powstają w granicach takich przeciwnych sobie modulacyj interpolacje, które często zewnętrznie nawet rzucają się w oczy wskutek zmiany znaków przykluczowych, jakiej wymaga uproszczenie pisowni.

Jeszcze dwa momenty godne są podniesienia: oto bardzo często Chopin podkreśla akord, mający ulec enharmonicznej zamianie, przez to, że celowo opóźnia jego rozwiązanie, wytrzymując go dłuższy, przynajmniej względnie dłuższy, czas, jakby z namysłu nad dalszym tokiem, albo jakby dla przygotowania nieoczekiwanego zwrotu. Dalszą zaś właściwością enharmonicznych modulacyj jest wzmocnienie wrażenia, jakie one wywołują, przez dynamiczne odcienie: często nieoczekiwany akord, stanowiący rozwiązanie akordu enharmonicznie zmienionego, występuje opatrzony specjalnym znakiem *forte* lub *piano* [2]).

H. Riemann [3]) podaje w wątpliwość estetyczną wartość enharmonicznej zamiany jako środka modulacyjnego, opierając się na

---

[1]) Widzieliśmy, że w Etjudzie 10 i Mazurku 38 repryza zaczyna się na akordzie kwart-sekstowym po zamianie poprzedniego akordu z D^7 na funkcję subdominantową. Chopin jest z pewnością jednym z pierwszych, jeśli nie pierwszym wogóle (p. Hoesick, „Chopin“, I 401), który repryzę wprowadza w tak śmiały i „czarowny“ sposób. Co do innych repryz na akordzie $\frac{6}{4}$ lub pedale dominantowym, p. wyżej str. 223 nast.

[2]) Co się tyczy pisowni, to jest ona dosyć dowolna. Zmiana enharmoniczna jest stosunkowo rzadko zaznaczona; najczęściej spotykamy ją wtedy, gdy akord trwa przez czas dłuższy lub kilkakrotnie się powtarza. Poza tem Chopin unika komplikacyj w zaznaczeniu enharmonicznej zamiany tam zwłaszcza, gdzie akordy szybko następują po sobie. Akord, podlegający enharmonicznej zamianie, notuje Chopin jużto w formie, jaką on ma w swem pierwszem znaczeniu, jużto w formie, odpowiadającej interpretacji nowej, zmienionej. Pisownia mieszana także często się spotyka.

[3]) Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, 10 wyd., str. 121 i 131.

tem, że polega on na oszukiwaniu naszego poczucia tonalnego, na pewnym podstępie i wywiedzeniu słuchacza w pole. Przyznając, że czasem modulacje zapomocą enharmonicznej zamiany mogą być stosowane z dodatnim efektem, podnosi Riemann, że modulacje przez użycie wspólnych akordów, bez zmiany ich charakteru lub postaci, przewyższają tamte logiką i jasnością.

Gdybyśmy z tych zasad Riemanna zechcieli wyciągnąć wszystkie konsekwencje, łatwo moglibyśmy popaść w ciasny pedantyzm, przesadny purytanizm i „burżuazyjną uczciwość". Muzyka nie ma na celu przeprowadzania dowodów *more geometrico*. *Mundus vult decipi* — maksyma ta nigdzie więcej nie jest prawdziwą, jak w dziedzinie sztuki.

Zresztą modulacje enharmoniczne nie są wcale pozbawione logiki — tylko mają logikę własną i odrębną. I na tem właśnie polega ich urok, który romantyzm tak świetnie wyczuć i wyzyskać potrafił. Łatwość, z jaką romantyczni twórcy przerzucają się z jednego nastroju w drugi, ich zamiłowanie w kontrastach, w zmianie barw i oświetlenia, ich dążność do wprowadzania nowych środków, niespodzianych zwrotów, frapujących zestawień— wszystko to musiało sprowadzić w muzyce romantycznej wydatne użycie nagłych modulacyj, a między temi w pierwszym rzędzie modulacyj enharmonicznych. To też romantyzm rozwinął enharmonikę od zarania swego. Jej obfite zastosowanie jest przejawem najgłębszych prądów, nurtujących ducha romantycznego [1]). Nic więc dziwnego, że enharmonika była jednym z elementów rozkwitu harmoniki Chopina. Stała się ona dla niego naturalnym środkiem wyrazu i przybrała takie znaczenie w jego muzyce, że Chopin wraz z Schubertem i Spohrem należy i na tem polu do najważniejszych, najwybitniejszych poprzedników Wagnera [2]).

---

[1]) cf. Kurth, Rom. Harm., str. 67 — 70 i 211 — 219. Kurth jednak zupełnie pominął Chopina w historji enharmoniki.

[2]) Schubert używa enharmoniki często w sposób więcej jaskrawy od Chopina, co jest w związku z ogólnym charakterem, bardziej „wiosennym" i samorzutnym jego sztuki. Mimo to, częste nagłe modulacje (chromatyczne i enharmoniczne) Schuberta nie pozostały zapewne bez wpływu na muzykę Chopina.

ROZDZIAŁ XIX.

Ruchliwość modulacyjna.

W poprzednich rozdziałach poznaliśmy już środki i sposoby modulacyjne Chopina. Obecnie przypatrzymy się zakresowi ilościowemu i jakościowemu modulacyj [1]) w jego utworach. Ponieważ plan tonalny pozostaje w ścisłym związku z modulacjami, więc rozdział niniejszy jest też pewnego rodzaju uzupełnieniem rozdziału III-go tej pracy.

Nawet między krótkiemi utworami Chopina rzadkie są takie, w których tonacja zasadnicza choćby na chwilę nie była opuszczoną. Różne są czynniki, które wpływają na to częste przełamywanie ram ścisłej tonalności i przerzucanie się z jednej tonacji w drugą. Jedne z nich są wyrazem ducha romantycznego, który przenika całą twórczość Chopina. Należy tu przedewszystkiem zamiłowanie w barwności, objawiające się w wprowadzaniu odcieni barwnych (chromatyka) i w zestawianiu *con amore* dźwiękowych plam i płaszczyzn różnobarwnych obok siebie. Z drugiej strony bujny romantyczny indywidualizm objawia się w muzyce Chopina w dążności do usamodzielniania poszczególnych akordów przez ich tonikalizację.

Inne czynniki, o których mowa, są odbiciem psychiki Chopina wogóle, zarówno indywidualnej, jak i rasowej, narodowej. Ogromna wrażliwość, bardzo silna uczuciowość, wybujała fantazja, niestałość ustroju psychicznego, wyrażająca się w szybkiej zmianie usposobienia i nastroju — wszystko to musiało znaleźć swój ekwiwalent w muzyce Chopina w dziedzinie tonalności [2]).

Ruchliwość modulacyjna jest w ścisłym związku z charakterem utworu, który z jednej strony ją warunkowuje, z drugiej sam od niej zależy. Że zaś utwory Chopina przedstawiają ogromną rozmaitość pod względem charakteru, nastrojów, stanów duszy i uczuć,

---

[1]) Biorę termin „modulacje" w zakresie najobszerniejszym, zaliczając do nich także „zboczenia". Jak słusznie zauważa M. Zulauf (l. c., str. 37), pojęcia modulacji i zboczenia nie dadzą się ściśle rozgraniczyć. Każdą modulację możemy uważać za zboczenie, jeżeli w naszem subjektywnem poczuciu tonalnem nie zatracimy związku z tonacją główną mimo oddalenia się od niej. Naogół jednak, mówiąc o „zboczeniach", mamy na myśli chwilowe opuszczenie danej tonacji z szybko następującym powrotem do niej. Tonikalizacja, powstająca przez użycie wstawionej *D* (lub *S* wzgl. S^6), jest najprostszą formą zboczenia modulacyjnego.

[2]) por. dr. Bordes, l. c., str. 48.

których są wyrazem, zatem i pod względem modulacyjnym tworzą bardzo różne typy.

Zakres i częstość modulacyj zależy także od rozmiarów i zasadniczej formy utworu. Jasną jest rzeczą, że inaczej będzie wyglądał pod względem modulacyjnym krótki utwór, jednolicie się rozwijający, inaczej utwór złożony z kilku mniejszych części, inaczej utwór, rozwijający się w formie sonaty lub ronda, i t. d.

Dlatego, jeżeli zechcemy zbadać ewolucję, jaką styl Chopina odbył w dziedzinie modulacji, trzeba porównać ze sobą z tego punktu widzenia utwory jednego rodzaju.

Weźmy zatem np. Nokturny i przypatrzmy się ich modulacyjnemu ukształtowaniu.

Nokturn 1 przedstawia się pod względem tonalnym w sposób bardzo prosty. Część pierwsza (i trzecia) ma obok akordów głównej tonacji b-moll wstawione dominanty w t. 13, 14 i 17. Poza tem akcentuje zlekka równoległą tonację durową w t. 5—7. Środkowa część, w tem samem równoległem dur, ma znowu silnie ugruntowaną tonację główną, ale zawiera owe bardzo żywo występujące plamy barwne, jakie tworzy częsty zwrot do D-dur, tonacji akordu neapolitańskiego, szybko zresztą opuszczanej z powrotem do Des-dur. W porównaniu z częścią pierwszą, ta część druga jest w każdym razie bogatsza i barwniejsza, tworząc z nią i pod tym względem pewien kontrast. Wogóle w Nokturnach i pokrewnych z niemi w formie utworach Chopina stwierdzić można, że po częściach tonalnie stalszych następują części ruchliwsze w zakresie modulacyjnym. Dotyczy to zarówno elementarnych części konstrukcyjnych, jak i złożonych, a więc np. w trzyczęściowej formie pieśni, małej (*aba*), lub wielkiej (*ABA*), część środkowa zazwyczaj moduluje silniej od obu zewnętrznych. W ten sposób modulacje stają się środkiem ożywienia, wzbogacenia, urozmaicenia i kontrastu.

Najpiękniejsza partja Nokturnu 1, przejście od środkowej części do repryzy, zdaje się prowadzić do tonacji subdominanty, Ges-dur; nasyciwszy nas jednak przepięknem brzmieniem akordu des^7, nie rozwiązuje go do ges^+, lecz ścieśniwszy go do des^+ prowadzi poprzez trójdźwięk zwiększony do b^-, z którem rozpoczyna się repryza (p. wyżej str. 128 i 215). Wspomnieliśmy już na str. 148, że Chopin bardzo chętnie zawiesza tok harmoniczny na dominancie, poczem nagle zwraca się do tonacji innej (względnie powraca do poprzednio opuszczonej). Bardzo szczególny wypadek tego rodzaju znajdujemy właśnie w Nokturnie, o którym mowa.

Nokturn 2 jest harmonicznie, a zatem i modulacyjnie najskromniejszy z wszystkich. Ale i on wykazuje większy ruch i ożywienie w części drugiej (t. 9—12; tonacja dominanty), która zaczyna się sekwencją modulującą (w możliwie najskromniejszym coprawda zakresie), a kończy się szeregiem modulujących akordów o znaczeniu ornamentalnem (interpolacja, omówiona na str. 264). Z kilku użytych w tym utworze dominant wstawionych niektóre (w t. 3 i t. p.) mają charakter akordów przejściowych w zwodniczej kadencji (p. str. 159).

O wiele bardziej rozwinięty od poprzednich, Nokturn 3—najdłuższy z wszystkich — nierównie też więcej moduluje. Pod tym względem znowu temat drugi (t. 41—56) kontrastuje z pierwszym, a część środkowa z częścią główną. We wspomnianych taktach 41—56 mamy w sekwencji modulującej zwrot od tonacji dominanty (Fis-dur) do jej równoległej mollowej (dis-moll). Ustęp ten kończy się na dominancie, poczem nagle w omówiony już, tak charakterystyczny dla Chopina sposób powraca w H-dur temat główny. W części środkowej ustęp główny, w h-moll, ma epizod w tonacji akordu neapolitańskiego, C-dur; ustęp środkowy zaś (t. 106—119) moduluje ustawicznie: fis-moll — cis-moll — d-moll — Gis-dur, a dalej w symetrji modulacyjnej gis-moll — dis-moll — e-moll, ale potem zamiast Ais-dur (B-dur), któregoby w ścisłej analogji oczekiwać należało, następuje Fis-dur, poczem powrót do h-moll.

W Nokturnie 4 zasługuje na uwagę zakończenie poprzednika w okresie w tonacji górnej medjanty (a-moll w stosunku do głównej tonacji F-dur) i to znowu na dominancie, poczem nagle powraca tonacja zasadnicza (t. 8). Część środkowa, jeszcze więcej wzburzona od *Agitato* w Nokturnie 3, moduluje niemal na całej przestrzeni (f-moll — b-moll — Ges-dur; f-moll — b-moll — Des-dur — es-moll — Des-dur — b-moll), przyczem sekwencje i paralelizm odgrywają wielką rolę.

Również w Nokturnie 5 część środkowa silnie kontrastuje z obu zewnętrznemi. Harmonicznie jest to jeden z najśmielszych, najnowszych i najgenjalniejszych ustępów u Chopina. Równocześnie zaś jest to jeden z najbardziej namiętnych wybuchów, jakie spotykamy w literaturze fortepianowej. Napięcie emocjonalne dochodzi do szczytu. Wzburzenie wyraża się nietylko w przyśpieszonem tempie (Doppio movimento), w niespokojnej figuracji, w synkopach akompanjamentu, w punktowanych rytmach melodji, ale także w harmonji. Przez 14 pierwszych taktów część ta przedstawia się tonalnie zupełnie niejasno i niepewnie. Zrazu w t. 1—

8 z cis^7 i cis^+ (= *D*) jako akordem głównym — obok niego występują jeszcze akordy zamienne — wahamy się między Fis-dur (*ais* w melodji), a fis-moll (*a* w głosach środkowych, t. 4). W t. 8 akord *fisis-ais-cis-e* [1]) prowadzi do akordu, mającego formę e^7. Czy zdążamy do A-dur, czy też do gis-moll (przy zmianie *d* na *cisis*)? Akord uboczny w formie d^7 w t. 11 i uboczne *c* w takcie następnym jeszcze bardziej dezorjentują. Dopiero po powrocie akordu e^7 do cis^7 okazuje się, że w pierwszym z nich tony *d* i *e* (*disis*) są tylko opóźnieniami przed *cis* i *eis*.[2]) I wreszcie z ukazaniem się cis^7 w t. 15 stajemy na gruncie stałym: tu dopiero następuje wyładowanie napięcia i punkt kulminacyjny całej gradacji. Odtąd fis-moll występuje pewnie i niedwuznacznie, ale tonika pojawia się po raz pierwszy w położeniu zasadniczem dopiero 6 taktów dalej, i to tylko w drugiej połowie taktu. Jest to jedno z najpotężniejszych stopniowań, jakie wykazuje muzyka na tak krótkiej przestrzeni: w kilkunastu taktach zdołał Chopin z nieubłaganą logiką i przekonywującą konsekwencją przygotować wybuch żywiołowego napięcia emocjonalnego [3]). A z jakiem mistrzostwem i z jak trafną psychologją przygotowuje Chopin powrót Tempo I! Wracając jednak do naszego przedmiotu, podkreślmy jeszcze dwa momenty w Nokturnie 5: przeniesienie pierwszej frazy jego głównego tematu z tonacji zasadniczej do tonacji II-go stopnia (Fis-dur — gis-moll) i zawieszenie jednej części utworu na dominancie, a rozpoczęcie następnej przeskokiem tonalnym, a mianowicie przy przejściu do *Doppio movimento*, gdzie akord ais^+ zdaje się przygotowywać wejście części środkowej w tonacji równoległej mollowej [4]). Znowu przykład chopinowskiego *inganno*.

Nokturn 6 zaczyna się w g-moll, zwraca się dość szybko do równoległego dur, w którem pozostaje epizodycznie przez 8 taktów, wraca do g-moll, przenosi się do tonacji mollowej dominanty (d-moll) i w tej też tonacji kończy swą część pierwszą. Część druga moduluje z d-moll do G-dur (p. str. 131), a stąd do odległego Fis-dur. Dłuższy pedał dominantowy (p. str. 221) zdaje się przygotowywać następną część w fis-moll, ale przez jeszcze jeden z tych znanych nam już dobrze nagłych zwrotów chopinowskich dostajemy się do odległego F-dur—d-moll (p. str. 67). Niespodziany zwrot do g-moll na samym końcu utworu dąży widocznie do zaokrąglenia utworu pod względem tonalnym. W grupie Nokturnów Nr. 6 reprezentuje zatem typ specjalny, zarówno architektonicznie, jak i tonalnie.

W Nokturnie 7 część środkowa przedstawia się pod względem modulacyjnym bogato, barwnie i kontrastowo w porównaniu z częścią pierwszą, a to znowu w związku z niespokojnym charakterem i wielkiem stopniowaniem dynamicznem i agogicznem. Godnem jest podkreślenia, że w szeregu następujących po sobie tonacyj cis-moll — fis-moll — E-dur — As-dur — Des-dur — C-dur — cis-moll punkty kulminacyjne przypadają na ukazanie się tonacyj As-dur (t. 49 nast.) i Des-dur (Cis-dur; t. 65 nast.), t. j. tonacyj dominanty i równoimiennego dur względem zasadniczego cis-moll. W części głównej utworu znajdujemy zwrot do równoległego dur (t. 6 — 7), który znajdowaliśmy już w mollowych tematach Nokturnów 1 i 6. Bardziej interesującem jest zboczenie do tonacji subdominanty zaraz z początkiem utworu, i to przez zamianę mollowej toniki na dominantę wstawioną. Już Bach rozpoczyna w podobny sposób wiele swoich utworów, ale tylko w durowych tonacjach [1]). U Chopina spotykamy tego rodzaju zboczenia zarówno w dur, jak i w moll, p. Mazurki 4 ($es^- — es^7$) i 37 ($as^+ — as^7$), Nokturn 14 ($fis^- — fis^7$; utwór ma jednak wstęp, który ustala tonację), Barkarola ($fis^+ — fis^7$, w temacie głównym, po wstępie, jak w poprzednim wypadku), Cantabile B-dur ($b^+ — b^7$), i t. p. [2]). Pokrewne są zwroty, w których — na początku tematu — tonika staje się dominantą wstawioną przed *S*, następując po *D*, np. w Mazurku 29, t. 1 — 2 ($as^+ — es^7 — as^7$), w Nokturnie 17, t. 4 — 5 ($h^+ — fis^7 — h^7$), w Preludjum 17, t. 3 — 4 ($es^7 — as^7$), w Polonezie 1, t. 5 ($gis^7 — cis^7$) — przyczem podnieść należy, że trzy ostatnio

---

[1]) Jest to akord uboczny, po którym jako po zamiennym oczekiwalibyśmy znowu cis^7 (por. str. 291), który jednak jako apodżjaturowy prowadzi do e^7.

[2]) Leichtentritt (I 15) tłumaczy akord e^7 jako = S^6 w fis-moll, t. j. *d—e—gis—h* zamiast *d—fis—gis—h*. Ta interpretacja nie trafia do przekonania.

[3]) Ale już ostatnie 8 taktów pierwszej części zapowiadają zmianę nastroju i mają na celu stanowić przejście do burzliwej części następnej.

[4]) por. omówione powyżej t. 56—57 w Nokturnie 3, z tym samym zwrotem $ais^+ — cis^7$. Leichtentritt (I 15) oznacza akordy w t. 22—24 mylnie jako *T* i *D* w Ais-dur; są to *D* i *S* w dis-moll.

[1]) cf. Zulauf, l. c., str. 38—41. Fr. Couperin zaczyna Sarabandę c-moll z 3-ej Suity akordami $c^- — c^7 — f^+$ (durowa *S!*), zatem mollowa tonika przechodzi w akord dominantowo-septymowy podobnie jak w Nokturnie 7 Chopina (p. Riemann, Musikgesch. in Beisp., wyd. 3, nr. 126).

[2]) *Lento con gran espressione* Chopina, w cis-moll podobnie jak Nokturn 7, ma szybki zwrot do tonacji subdominanty, ale opatrzone jest wstępem, a w temacie ma przed połączeniem $cis^- — cis^7$ jeszcze $cis^- + fis^{-6}$. Nokturn 7 jest więcej postępowy.

cytowane utwory mają wstępy. Raz jedyny rozpoczął Chopin utwór odrazu dominantą wstawioną przed *S*, a to Largo w Sonacie wiolonczelowej, które należy do ostatniego okresu twórczości Chopina i nosi wybitne znamiona stylu tej epoki [1]).

W Nokturnie 8, o formie ronda $AB^1\ AB^2\ AB^3\ (A)$ *Koda*, refren jest tonalnie jednolity (z wyjątkiem trzeciego *A*, które w drugiej połowie zwraca się pozornie z Des-dur do Ges-dur, ale następnie w chromatycznej modulacji przygotowuje es-moll dla części B^3), natomiast kuplety łączą kolejno po dwie tonacje. Utwór przedstawia się zatem bardzo barwnie pod względem tonalnym: *Des | b-es | Des | A-cis | Des-(Ges)-es | es-Des*. Harmonicznie najbogatsze są ustępy, stanowiące rozszerzenie części B^1 i B^2 i przygotowujące następne refreny. Nie mają one jednak modulacyjnego znaczenia. Wogóle podnieść należy, że najbardziej pomysłowe i najbarwniejsze pod względem harmonicznym ustępy w utworach Chopina są często tylko interpolacjami lub wzbogaceniem bardzo prostych postępów.

Nokturn 9, co do konstrukcji najkunsztowniejszy z wszystkich, jest w pierwszej części bardzo stały tonalnie (H-dur ze zboczeniem do tonacji III-go stopnia, t. j. dis-moll, w t. 5—6). W drugiej zaś (t. 20—40 i 41—61) przechodzi z Fis-dur do dis-moll, stąd do ais-moll, dalej do gis-moll, a kończy się w H-dur. Koda sprowadza zakończenie w h-moll.

Część główna Nokturnu 10 ma parentezy w równoległem moll i w tonacji drugiego stopnia. Część środkowa zaś utrzymuje się zrazu w tonacji f-moll ze zboczeniem do równoległego dur, (t. j. do zasadniczej tonacji utworu), następnie jednak moduluje w sekwencji, omówionej na str. 195. Osobliwością tej części jest powtórzenie jej nie w tej samej pozycji, ale o pół tonu wyżej, wskutek czego zabarwienie jej zmienia się radykalnie. Tego rodzaju urozmaicenie w repetycji zastosował Chopin jeszcze w kilku innych utworach. Tu należy środkowa część Nokturnu 18, w której ustęp t. 40—48 powtarza się w transpozycji o małą tercję wyżej (ze zmianą w ostatnich taktach, dla połączenia z repryzą, podobnie zresztą, jak i w Nokturnie 10) i środkowa część (trio mazurkowe) w Polonezie 5, która powtarza się w drugiej połowie o kwartę

[1]) Beethoven zaczyna Symfonję I, coprawda chodzi tu o introdukcję, odrazu dominantą wstawioną przed *S*. Również i w jego Sonacie fortepianowej op. 28 pierwszy akord jest *(D)* przed *S*; ale przed jego pojawieniem się w t. 2 tonika, reprezentowana przez sam ton podstawowy, domyślna jest w t. 1.

niżej. W zasadzie podobnie rozwija się i środkowa część w Etjudzie 10, ale w niej powtórzenie pierwszych 12 taktów w transpozycji o kwartę wyżej (ze zmianą ostatnich dwóch taktów) przechodzi następnie w dłuższy ustęp, przygotowujący repryzę. Nawet i w głównych częściach utworów Chopina spotykamy repetycje w transpozycjach. I tak w Preludjum 24 pierwsze 18 taktów powtarzają się o kwartę niżej; w Etjudzie 23, t. 5—22 powtarzają się również o kwartę niżej, ze zmianą w ostatnich taktach sprowadzającą zakończenie w C-dur, jak za pierwszym razem. Etjuda 15 jest nawet w całości oparta na podobnej zasadzie: jej t. 1—28 (wzgl. nawet t. 1—36) powtarzają się, z opuszczeniem repetycji pierwszego ośmiotaktu, o tritonus niżej (od t. 29 począwszy), powracając na końcu do tonacji pierwotnej [1]). Do rzędu pokrewnych zjawisk zaliczyć też można przejęte z praktyki muzyki ludowej powtarzania tematów w transpozycjach, jakie widzimy w Mazurku 9, w pierwszej części Mazurka 23, albo w kupletach (części Es-dur i G-dur) Mazurka 33.

Nokturn 11 ma podobnie jak i Nr. 6 g-moll jako tonację główną, zwrot do B-dur już w t. 4 i zboczenie do d-moll. Modulacje jego części środkowej omówiliśmy w rozdz. VI.

Nokturn 12 należy do tonalnie najmniej stałych utworów Chopina. Jedność tonalna jest o tyle tylko zachowana, że w tej kompozycji o formie ronda *ABABA* temat refrenu zachowuje w początkowej swej partji tonację G-dur [2]), w której też kończy się cały utwór. Poza tem jest to ciągła płynność. Już zresztą nawet w początkowej partji refrenu konstatujemy zboczenie do tonacji II-go stopnia z powtórzeniem głównej frazy, podobnie jak to podnieśliśmy w Nokturnie 5. Potem następują kadencje w G-dur, B-dur, Des-dur, es-moll, Des-dur, b-moll, a-moll, G-dur, f-moll. Zupełnie ścisłej, a zwłaszcza zamierzonej symetrji w tym szeregu modulacyj dopatrzyć się trudno [3]). Ale przenoszenie się w coraz wyższe regjony, po którem następuje spadanie w coraz niższe, nie może być przypadkowe. O ile następstwo tonacyj w pierwszym refrenie daje się wyrazić schematem $<>$, o tyle w drugim należałoby je przedstawić linją stale wznoszącą się. Gdyż po powtórzeniu początkowej partji pierwszego refrenu, z tonacjami *G—a—G—B—Des—es*, następują jeszcze *Ges—A* i *h*; dopiero przy końcu następ-

[1]) Cf. interesujące uwagi Leichtentritta, II 165 nast.
[2]) Ale p. niżej uwagi o trzecim refrenie.
[3]) cf. Leichtentritt, I 35. Schemat tamże wymaga poprawek.

puje spadek przez zwrot do A-dur (z powrotem) i przyłączenie szeregu w misternej chromatyce schodzących akordów modulujących, które prowadzą do kupletu, analogicznie jak i przy końcu pierwszego refrenu, a które omówiliśmy już na str. 129. Ostatni refren jest niezmiernie interesujący przez to, że jego pierwsze dwa takty nie znajdują się w G-dur, ale, w ścisłem połączeniu z kupletem poprzedzającym, modulują z H-dur do E-dur, a stąd dopiero do G-dur, przy ogromnie zręcznem użyciu motywów i postępów harmonicznych taktów 7—8 pierwszego refrenu, w ten sposób, że początkowe trzy takty refrenu trzeciego są transpozycją taktów 7—9 refrenu pierwszego, umożliwiając kontynuację wiernego już w dalszym ciągu powtórzenia wskutek identyczności taktu trzeciego w obu refrenach. Wspomniane powtórzenie dokonywa się przez pięć taktów, poczem po osiągnięciu Des-dur szereg akordów następujących w kole kwint, a ujętych w sekwencję, kontynuuje się w ten sposób, że wyszedłszy z G-dur do G-dur powraca (t. 9—11 od końca).

Wobec tak silnie modulującego charakteru refrenów możnaby przypuścić, że kuplety będą stalsze w tonalności swojej. I one jednak mienią się różnobarwnością tonacyj. Oba są identyczne w budowie i rozwoju, tylko kuplet drugi jest transpozycją pierwszego o małą sekstę niżej (wzgl. wielką tercję wyżej). Każdy z nich ma formę *aba*. Zarówno *a* jak i *b* modulują, co najciekawsze zaś, to fakt, że drugie *a* jest powtórzeniem pierwszego o cały ton niżej [1]), wskutek czego barwność tonalna jeszcze jest intensywniejsza. Pierwszy kuplet reprezentuje następstwo tonacyj: *C-E-fis-as-B-D* (i *G*). I tutaj mamy gradacyjny szereg wznoszący się (przyczem godnem uwagi jest wznoszenie się coraz o cały ton wyżej).

Leichtentritt (I 35) mówi w odniesieniu do Nokturnu 12 o „nowoczesnem, impresjonistycznem wrażeniu wielu tonacyj, zestawionych obok siebie w kontraście, jak jaśniejsze i ciemniejsze powierzchnie barwne". A dalej pisze o tym Nokturnie (I 37): „Ze 140 taktów tego utworu w G-dur, tylko 20 znajduje się rzeczywiście w G-dur, pozostałe 6/7 utworu przechodzi przez tak wielką ilość tonacyj, jakiej przed Chopinem nie można znaleźć w utworze o jednakowych rozmiarach. To rozszerzenie pojęcia tonalności ukazuje Chopin jeszcze w kilku innych dziełach, jak np. w Preludjum cis-moll, op. 45. Ale dopiero kompozytorzy okresu około

[1]) Mamy tu więc zjawisko typu pokrewnego z transpozycjami w repetycjach, o których była powyżej mowa.

1900 roku umieli wyzyskać te chopinowskie podniety w dziedzinie gry barw tonalnych".

Nokturn 13 jest o wiele stalszy i spokojniejszy pod względem tonalnym od swego poprzednika, ale i on zawiera dość liczne odchylenia od tonacji głównej, zwłaszcza w obu częściach zewnętrznych (równoległe dur w t. 5—6, tonacja mollowej *D* w t. 7—8, tonacja akordu neapolitańskiego w t. 9—10).

W Nokturnie 14 konstatujemy w części głównej same znane nam już zjawiska: zwrot subdominantowy na samym początku, jak w Nokturnie 7, zboczenie do równoległego dur (t. 7—9), zakończenie odcinka w tonacji mollowej *D* (t. 9—11), a wreszcie repetycję pierwszych 8 taktów w transpozycji o kwintę wyżej (z rozszerzonem zakończeniem i zmianą końcowego gis-moll na Gis-dur). Tonacje następują w ten sposób, że tworzą stopniowy postęp coraz o tercję wyżej: *fis-A-cis* | *cis-E-gis* (i *Gis*). Cała ta część powtarza się dosłownie, nawet ze wstępem. Jest to może nieco nużące, zwłaszcza rytm ostinatowy w akompanjamencie staje się monotonny. Również i część środkowa jest trochę jednostajna przez częste powtarzanie jednej dwutaktowej frazy (z warjantami oczywiście). Modulacja jest w niej dość ożywiona: *Des-As-Ges-b-f* [1]); są to zboczenia przy użyciu sekwencyj i wstawionych dominant. Szesnaście tych pierwszych taktów powtarza się dokładnie z jedną tylko, ale bardzo charakterystyczną, zwłaszcza dla „późniejszego" Chopina, zmianą: w t. 3—4 zamiast $des^{+} + ges^{+}$ mamy teraz (w sekwencji do poprzedniego $des^{+} + as^{7}$) $e^{+} + h^{7}$; to zupełnie przelotne zresztą wprowadzenie odległej tonacji wywołuje bardzo piękny i niespodziany efekt. Repryza [2]) powtarza wiernie zaledwie cztery pierwsze takty części pierwszej, poczem zachowując jej motywy, rozprowadza je inaczej i inny ma też podkład harmoniczny (w t. 5—7 zwrot do *durowej S*). Wkładkę z przepięknym szeregiem akordów omawia Leichtentritt, I 42.

[1]) Akord c^{+} pojmujemy jako *D* w f-moll, gdyż *h—d—f—as*, które go poprzedza, sprawia po b^{-} wrażenie $S\,{}^{7}_{3<}\,{}_{1<}$ (t. 70).

[2]) Na uwydatnienie zasługuje wprowadzenie repryzy. Po as^{7} w przedostatnim takcie środkowej części mógłby Chopin za pośrednictwem cis^{7} (w kole kwint, po $as^{7} = gis^{7}$) przejść do fis-moll i rozpocząć repryzę zupełnie wiernie. Chopin jednak rozwiązuje gis^{7} zwodniczo do fis^{-} (p. wyżej str. 114), a repryzę samą rozpoczyna na akordzie fis^{7}, który w części pierwszej pojawia się dopiero w drugiej połowie taktu. Opisany postęp jest oczywiście o wiele pomysłowszy.

Nokturn 15 ma w części głównej tylko zwroty do równoległego dur (zaraz drugi akord jest wstawioną *D* przed as^+) i do tonacji mollowej dominanty (t. 18—19). Część środkowa moduluje zrazu w kole kwart (f-moll — c-moll — g-moll), potem z f-moll do b-moll i Ges-dur, wreszcie powraca do f-moll. Stanowiący interpolację, szereg modulujących akordów w ostatnich dwóch taktach przed repryzą—najkunsztowniejszy ustęp w utworze—omówiliśmy na str. 142. Repryza jest skrócona i zmodyfikowana, a w tonacji jeszcze stalsza od części pierwszej.

Nokturn 16 jest jednym z modulacyjnie najruchliwszych utworów Chopina. Jego część główna (t. 1—12) z Es-dur zwraca się do równoległego c-moll (t. 5—6), kończy pierwszy odcinek w tonacji mollowej dominanty względem c-moll, poczem nagłym zwrotem powraca do Es-dur. Część druga (t. 13—26) zaczyna się w As-dur, przechodzi do B-dur, stąd do c-moll, g-moll, znów c-moll, i powraca do Es-dur. Część trzecia (t. 27—34) ma znowu c-moll, potem sekwencję z G-dur, F-dur i Es dur. Dalsze części są powtórzeniem poprzednich ze skróceniami i pewnemi modyfikacjami (zwłaszcza w t. 44—46 z Ges-dur i f-moll w sekwencji). Koda jest ściśle tonalna.

Wybitnie modulacyjny charakter na całej niemal przestrzeni utworu stanowi o „nowoczesności“ i postępowości tego Nokturnu. Jego niestałość tonalna pozostaje w ścisłym związku z charakterem melodji „nieskończonej“, której ten Nokturn dostarcza jednego z najwybitniejszych przykładów u Chopina [1]). Następstwem przedstawionego stanu rzeczy jest fakt, że Nokturn 16 ze wszystkich utworów Chopina robi stosunkowo najwybitniejszy użytek z akordów dominantowo-septymowych [2]).

Trudno jednak uważać ten Nokturn za „kompozycję, pełną harmonicznych nawskroś nowoczesnych, ba, modernistycznych modulacyj, bardzo uczoną i kunsztowną“ (Hoesick, „Chopin“, II 755). Kunsztowną ona jest, bez wątpienia: tak jak linje melodyj głosu

---

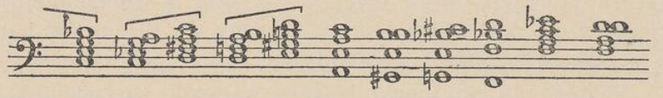
Daje też możność przygotowania repryzy tym uroczystym, poważnym akordem sekstowym, który Chopin kilkakrotnie zastosował w podobnych okolicznościach, np. w przejściu z tria do repryzy w Polonezie 2 i w Nokturnie 11 w analogicznem miejscu. Te akordy mają w sobie coś dziwnie tajemniczego, mistycznego, patetycznego, czasem nawet tragicznego; p. wyżej str. 65 i 83.

[1]) Ten sam związek widzimy i w Preludjum 25 o równie wybitnie nieskończonej melodji. Tonalnie destruktywne działanie melodji nieskończonej wykazuje Kurth, Rom. Harm., str. 314 i 447 nast.

[2]) Warto zestawić ilość akordów D^7, zawartych w tych 67 taktach. Idąc w kole kwint mamy: d^7—3; g^7—8; c^7—4; f^7—9; b^7—19; es^7—7; as^7—3; des^7—2.

górnego i akompanjamentu przewijają się i prześlizgują ze zwinnością węża, tak też i harmonje wiążą się ze sobą i przechodzą jedna w drugą z nieporównaną gładkością i gibkością. Ale środki modulacyjne nie mają same w sobie nic rewolucyjnego: modulacje odbywają się przeważnie zapomocą trójdźwięków wspólnych albo przez całkiem pospolite przesunięcia chromatyczne. Bardziej niezwykłem jest tylko zastosowanie „szeregu chromatycznego“ w t. 17—19 między b^7 a g^7 (p. str. 239), jakoteż powtórzenie w progresji o cały ton niżej wzoru $II^n + V^7 + I$ w t. 31—33 (p. Leichtentritt, I 49—50). W wielu innych utworach Chopina spotykamy wszakże jeszcze bardziej „uczone“ modulacje i bardziej „kunsztowne“ szeregi modulujących akordów.

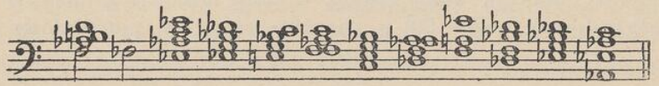
Nokturn 17 ma w pierwszych 10 taktach H-dur, z charakterystyczną wstawioną *D* przed *S* (ze zwodniczem rozwiązaniem) zaraz na początku tematu. Dalsza partja (t. 11—28) zaczyna się w równoległem gis-moll, poczem przechodzi do Fis-dur; dalej następują w kole kwart cis-moll, gis-moll i dis-moll. Ta ostatnia tonacja ustala się na dłuższy czas (t. 21—28). Wogóle obserwować możemy u Chopina pewną predylekcję do mniej lub więcej silnego akcentowania medjanty górnej i jej tonacji w utworach o zasadniczej tonacji H-dur [1]). Część środkowa w 8 taktach początkowych utrzymuje się w As-dur, następnie jednak moduluje nieustannie. Partja ta należy do najciekawszych i najbarwniejszych w Nokturnach. Oto jej schemat (t. 45—58):



396

f: D^7 *g*: S^6 D^7 *a*: S^6 D^7 *T* *D* (*d*: VII^7)

B: $S^{6\leq}_{1\leq}$ T^6_4 D^7 III



As: $S^{6\leq}_{1\leq}$ T^6_4 D^7 (D^7) VI (D^7) IV[VI] (D^7) II V^7 I

f: V^7 I V^7 VI [=I]

Razem: 55. Im dalej od b^7, które z natury rzeczy pojawia się najczęściej, tem rzadziej powtarzają się akordy, z wyjątkiem g^7, akordu dominantowo-septymowego w c-moll, które obok Es-dur największą rolę odgrywa w utworze.

[1]) p. wyżej uwagi do Nokturnu 3.

Na szczególne podkreślenie zasługuje w tym ustępie chromatyka w postępach i modulacjach, wielka ilość akordów dysonansowych i fakt, że t. 53—56 są powtórzeniem taktów początkowych tej części środkowej z odmienną harmonizacją. Dłuższy pedał dominantowy kończy tę część. Repryza powtarza tylko główny temat części pierwszej, ale go znacznie rozszerza, przechodząc w rodzaj kadency z nadzwyczaj barwnem następstwem akordów. Koda (t. 81 nast.) ma zwroty subdominantowe.

Nokturn 18. Część główna ma formę *aa'ba''c*. Pierwsze *a* ma zboczenie do fis-moll, drugie do gis-moll; oprócz tego w obu częste są wstawione dominanty. Część *b* moduluje, jak zwykle, przy użyciu symetrji modulacyjnej i sekwencyj; tonacje są kolejno następujące: fis-moll, gis-moll, fis-moll, e-moll. Trzecie *a* jest w porównaniu z pierwszem jeszcze bardziej zmienionem od drugiego. Jego początkowa dwutaktowa fraza w E-dur powtarza się w transpozycji do C-dur, co bardzo piękny i nieoczekiwany sprawia efekt[1]). Część *c* (t. 32—39) stanowi pewnego rodzaju kodę, przygotowując jednak w swej końcowej partji wejście części środkowej[2]), przez zwrot do cis-moll. W tej tonacji zaczyna się bowiem ta część, która ustawicznie moduluje: cis-moll—E-dur—gis-moll—fis-moll—e-moll. Następnie, jak to już wyżej podnieśliśmy, cały ten ustęp powtarza się w transpozycji, ze zmianą w ostatnich taktach. Centralnej tonacji w całej tej części środkowej dopatrzyć się trudno. Repryza powtarza tylko ustęp *a* i *c*, oba w zmienionej formie, zwłaszcza ustęp *a*, który jest rozszerzony do 12 taktów i pojawia się w jeszcze bogatszej i barwniejszej szacie, jak poprzednie *a*.

Nokturn 19 po pięciu taktach w e-moll ma odcinek, zaczynający się w tonacji mollowej *D* (h-moll), a kończący się w równoimiennej durowej tonacji (H-dur). Po powtórzeniu pierwszego odcinka następuje odcinek czwarty, modulujący: zrazu C-dur (tonacja medjanty dolnej), dalej d-moll, e-moll, h-moll i H-dur. W H-dur dłuższy ustęp (t. 23—30) o charakterze kody, powtórzony też na

[1]) Por. t. 74 — 76 w Nokturnie 14. W obu wypadkach tonacja odległa zapożyczoną została z regjonów tonacji mollowej równoimiennej względem tonacji zasadniczej.

[2]) Leichtentritt (I 55) zalicza ustęp *c* do części środkowej, co nie jest uzasadnionem. Wspomniany ustęp należy do części głównej tak samo, jak t. 17 — 24 w Nokturnie 5, które stanowią przejście do części środkowej, i jak t. 21 — 28 w Nokturnie 17, które — w zmienionej formie — powtarzają się na końcu utworu jako koda, podobnie jak ustęp *c* w Nokturnie 18.

końcu całego utworu w tonacji głównej. Następują trzy pierwsze odcinki utworu, z których ostatni jest rozszerzony i kończy się w równoimiennem dur (E-dur).

Jeżeli teraz porównamy Nokturn 19, który chronologicznie jest zapewne najwcześniejszy, z ostatniemi Nokturnami, zdamy sobie łatwo sprawę, jak wielką różnicę przedstawia harmonika Chopina z pierwszego okresu jego twórczości w porównaniu z okresem ostatnim. Ewolucja idzie w kierunku coraz większego wzbogacenia i urozmaicenia i coraz większej barwności harmoniki. Te zaś cechy pozostają w ścisłym związku z coraz większą ruchliwością modulacyjną. W ustępach zwartych pod względem tonalnym ramy ścisłej tonalności przełamywane są coraz częściej przez użycie wstawionych dominant i kadencyj. W partjach o charakterze zasadniczo modulującym tonacje zmieniają się po sobie coraz szybciej, zakres modulacyjny wzrasta, wprowadzanie odległych tonacyj staje się coraz częstsze.

* * *

Te same spostrzeżenia zrobić możemy w odniesieniu do Mazurków. Najbliższe ostatnim Nokturnom, co do czasu powstania, Mazurki op. 56, oznaczają wraz z op. 59 szczyt twórczości Chopina w tej dziedzinie, pod względem barwności i bogactwa modulacyj. Mazurek op. 56 nr. 3, w c-moll, przedstawia się zaś z tego punktu widzenia jako najbardziej interesujący i najświetniejszy z wszystkich wogóle[1]). Jego część główna kończy pierwszy ośmiotakt w tonacji mollowej *D*, drugi zaś w tonacji mollowej *DD*, w której pozostaje dalszy, trzeci ośmiotakt. Jest to dość niezwykły plan tonalny. Długa część środkowa odznacza się wielką różnorodnością i szybką zmianą tonacyj. Jej początkowy ustęp (t. 49—72) można uważać nawet za łącznik modulujący. Następują w nim kolejno tonacje As-dur—B-dur—H-dur—B-dur. W tej ostatniej tonacji pojawia się nowy temat mazurka, zaczynający jego właściwą część środkową. Ta zaś rozpada się na cztery krótkie ustępy: pierwszy wspomniany w B-dur, drugi modulujący w kole kwart, zaczynając od odległego as-moll, przez es-moll i b-moll do f-moll,

[1]) Mazurek ten, pełen pierwszorzędnych piękności, jest ze wszystkich poematów Chopina w formie tańca może najbardziej uduchowiony i najgłębszy. Niepojętem jest, dlaczego wśród komentatorów i wykonawców Chopina tak mało znalazł dotąd sympatji i zrozumienia.

trzeci w rodzaju interludjum [1]), w b-moll, które przygotowuje powrót ustępu w B-dur. Repryza zmienia koniec części głównej, znów bardzo barwnie zestawiając obok siebie tym razem tonacje Es-dur, d-moll i Des-dur. Koda w mollowem C-dur ma kilkakrotnie tonikalizację subdominanty. Wśród mniejszych rozmiarami utworów Chopina Mazurek 35 jest jednym z modulacyjnie najruchliwszych. Porównanie jego z wcześniejszemi Mazurkami ilustruje wymownie ewolucję, jaką odbyła harmonika chopinowska.

Takie porównanie pozwala też śledzić, jak ścisły związek zachodzi między harmonją, a konstrukcją. Wcześniejsze Mazurki składają się przeważnie z krótkich, zwartych, zamkniętych w sobie części, zestawianych obok siebie w tej samej tonacji lub w tonacjach, w bliskiem pokrewieństwie z sobą zostających. Coraz większe bogactwo harmoniczne, idące w parze z coraz większem ożywieniem modulacyjnem, powoduje rozrastanie się poszczególnych części, ich ściślejsze zespalanie się ze sobą, powstawanie dłuższych łączników o charakterze modulacyjnym, i t. p. Powoli budowa, którą możnaby nazwać „zwrotkową“ (zazwyczaj złożoną), przechodzi w „przekomponowaną“, której najtypowszemi okazami są właśnie Mazurki najbogatsze pod względem harmonicznym.

Nie znaczy to jednak, jakoby Chopin nie wracał w późniejszej epoce swojej twórczości do form typowych dla epok wcześniejszych. Np. w tem samem op. 56, które zawiera jako Nr. 3 powyżej omówiony Mazurek c-moll, a jako Nr. 1 szeroko rozwinięty i harmonicznie bardzo barwny Mazurek H-dur — przypomnijmy tu omówione wyżej na str. 30 zboczenie do odległego G-dur na początku utworu — Nr. 2, w C-dur, reprezentuje typ dawniejszych Mazurków, i to znowu zarówno w budowie, jak i w harmonice. To samo powiedzieć można o Mazurkach z op. 63, które coprawda nie stoją wogóle na wysokości poprzednich dwóch zbiorów.

Kilka uwag poświęcić należy Mazurkom op. 59. W pierwszym z nich 12-taktowy temat główny jest typowy dla „późniejszego“ Chopina: z a-moll następuje w nim zwrot do C-dur, potem do E-dur, a przez d-moll powrót do a-moll. Dalszy ustęp przechodzi w progresji z E-dur do Es-dur i D-dur. W tej ostatniej tonacji zatrzymuje się nieco dłużej, poczem powraca temat pierwszy.

[1]) Podobne w charakterze interludjum ma także Mazurek 13 w części 1-ej (t. 37—44). Również t. 33—64 w Mazurku 21 można uważać za pewnego rodzaju interludjum lub postludjum.

Środkowa część ma jeden ustęp w A-dur ze zboczeniem do fis-moll i h-moll (powrót do A-dur w kole kwint: $cis^1 — fis^1 — h^1 — e^1$), a z zakończeniem w tonacji dominanty, i drugi w h-moll ze zboczeniem do G-dur i z zakończeniem w H-dur. Repryza powtarza temat główny w transpozycji z a-moll do gis-moll, wskutek czego wspomniany temat staje w zupełnie innem świetle. Dopiero z początkiem drugiego odcinka następuje w sposób bardzo zręczny powrót do pierwotnego położenia.

W następnym Mazurku 37 zasługują na podniesienie, oprócz wzmiankowanego już zwrotu subdominantowego na samym wstępie, zakończenie głównego tematu w tonacji górnej medjanty, a zwłaszcza „bajecznie kolorowa“ sekwencja w repryzie [1]). Podobną progresję pod koniec utworu zawiera i Mazurek 38, który barwność swą wogóle zawdzięcza głównie sekwencjom, podobnie jak i Mazurek 49. Ta ostatnia kompozycja Chopina odbija od wydanych równocześnie z nią młodzieńczych Mazurków Chopina mniej więcej w taki sposób, jak ostatnie Nokturny w porównaniu z wydanym pośmiertnie Nrem 19 [2]).

Poza już stwierdzonemi ogólnemi cechami Mazurków ze względu na ich modulacyjność, należałoby wymienić jeszcze następujące. Widzieliśmy w Nokturnach częste zwroty do durowych tonacyj w tematach mollowych, a do mollowych tonacyj w tematach durowych. W Mazurkach podobne zjawiska są tem częstsze, że charakter samego tańca jest pełen kontrastów: nagła i częsta zmiana dur i moll, moll i dur, jest jedną z wybitnych jego cech. Już wewnątrz poszczególnych części następują zmiany trybu, chwilowe, przelotne, lub silniej zaakcentowane, a uskutecznione w sekwencjach, transpozycjach, zapomocą zboczeń lub modulacyj szerzej rozprowadzonych, i t. p. Zacytujmy tu np. część pierwszą w Mazurkach 1, 21, 36, 47, 50, i t. d. (p. też wyżej str. 37). Naogół jednak kontrasty między dur i moll i między moll i dur osiągane są w Mazurkach raczej przez zestawianie obok siebie całych części

[1]) Omówiliśmy ją szczegółowo w rozdziale o sekwencjach, podobnie jak i inne pokrewne jej charakterem, znaczeniem i „stanowiskiem“, a bardzo dla późniejszego okresu twórczości Chopina znamienne progresje w Mazurkach. Pierwszą tego rodzaju progresję spotykamy w Mazurku 32, który można uważać za „przełomowy“ co do stylu w grupie Mazurków.

[2]) Do tonalnie najbarwniejszych między wcześniejszemi Mazurkami należą Nr. 20, 25, 26 i 28. W tym ostatnim obok zasadniczego H-dur występują na stosunkowo niewielkiej przestrzeni tonacje Es-dur, D-dur, G-dur, e-moll i h-moll, zatem przeważnie tonacje odległe w stosunku do H-dur.

w przeciwnych trybach. Poszczególne zaś tematy pozostają przeważnie w jednym trybie. Stąd pochodzą też częste zwroty w odcinkach mollowych do mollowej dominanty, transpozycje początkowej frazy mollowej do tonacji mollowej *D* i modulacje do tej tonacji [1]). Oprócz przykładów podanych już na str. 38 należą tu: Nr. 6, pierwszy temat, Nr. 7, t. 14—15, Nr. 25, t. 1—10, Nr. 38, t. 1—8, i t. d.

Dalej zasługuje na podniesienie dość częste w Mazurkach zakończenie jednej części na dominancie, a rozpoczęcie następnej od dominanty tonacji innej [2]); czasem są to nawet dwa różne dominantowo-septymowe akordy. Przykłady: Nr. 11, cz. 2, t. 7—9; Nr. 14, t. 16—17; Nr. 16, cz. 2 przy repryzie; Nr. 25, cz. H-dur, t. 8; Nr. 48, t. 24—25; i t. p. (p. też rozdz. nast.).

Zwracają również uwagę w Mazurkach zwroty modulacyjne do tonacji górnej medjanty (czasem alterowanej), np. z A-dur do cis-moll lub Cis-dur (Nr. 45, część w A-dur; Nr. 47, cz. *Poco più mosso*; Nr. 50, cz. środk.; Nr. 51, cz. środk.), z H-dur i h-moll do Dis (Es)-dur i dis-moll (Nr. 21, cz. *Stretto*; Nr. 27, cz. H-dur; Nr. 28, t. 13 nast.; Nr. 33, część druga w porównaniu z pierwszą) [3]), z As-dur do c-moll i C-dur (Nr. 29, t. 22-24 i t. p.; Nr. 37, p. wyżej str. 311; Nr. 40, cz. 2-a, t. 6—8) i t. p.

Naogół przedstawiają się Mazurki bardzo barwnie pod względem tonalnym, głównie dzięki użyciu owych modulujących, przepojonych chromatyką progresyj, które omówiliśmy w rozdziale XV, a które należą do najbardziej charakterystycznych elementów chopinowskiej harmoniki.

Wreszcie zaznaczyć należy, że jak w Nokturnach, tak i w Mazurkach spostrzec się daje kontrastowość pomiędzy poszczególnemi częściami pod względem ruchliwości modulacyjnej: ustępy stalsze w tonalności występują naprzemian z innemi, mniej lub więcej modulującemi.

* * *

[1]) Inna rzecz, że ostatecznie taka tonikalizowana mollowa dominanta przybiera zwykle wielką tercję, przygotowując powrót tonacji zasadniczej.

[2]) Por. omówione powyżej przejścia do części środkowej w Nokturnach 5 i 6. Podobne połączenia znajdujemy i w innych utworach Chopina. W Mazurkach są one jednak szczególnie liczne z powodu charakterystycznego rozpoczynania tematów na dominancie.

[3]) Por. uwagi do Nokturnu 9 na str. 302 i do Nokturnu 17 na str. 307. Dalej por. też Finale Sonaty h-moll z refrenem w Es-dur przy zasadniczem h-moll (por. też str. 15); Polonez 2, trio, t. 3—4, 16—17 nast., i t. p. P. też wyżej str. 70.

Walce, które w harmonice rozwijają się nierównie skromniej i mniej zajmująco od Mazurków, są także o wiele mniej ruchliwe i bogate pod względem modulacyjnym [1]). Niektóre z nich utrzymują się w granicach jednej lub dwu tylko tonacyj. Najbardziej typowym w tym względzie jest Nr. 5, który mimo swoich znacznych rozmiarów opanowany jest w całości przez As-dur. Nawet jego część *Sostenuto e poco più lento*, choć zaczyna swój temat główny w c-moll [2]), w gruncie rzeczy też As-dur ma za główną tonację. Jest to jeden z tonalnie najjednolitszych utworów Chopina. Walc 3 utrzymuje się cały czas w a-moll i równoimiennem dur; jedynie z początkiem 2-ej i przedostatniej części pojawia się równoległa tonacja durowa. To samo *mutatis mutandis* powiedzieć można o Walcu 10. Nr. 6 ma nawet środkową część w zasadniczej tonacji utworu. Bardzo mało urozmaicony jest też z naszego punktu widzenia Walc 7.

Zato jednak Walc 8, ostatni z wydanych przez samego kompozytora, wykazuje znowu wszystkie cechy „ostatniego“ Chopina i odbija zarówno od poprzedników swoich (nawet bezpośrednich) [3]), jak i od Walców wydanych pośmiertnie. Jego pierwszy temat pojawia się zaraz w transpozycji do f-moll, ale po 4 taktach rozwija się inaczej i przez Es-dur powraca do As-dur. Cała ta część się powtarza. Następnie zaś pierwszy odcinek występuje w transpozycji do b-moll, a dalej jeszcze raz, ale w Ges-dur. Następna część stanowi przejście do części środkowej i przygotowuje ją; zaczyna się w Es-dur, a kończy w c-moll. Część środkowa ma C-dur, d-moll, f-moll i as-moll, zatem jest bardzo barwna i ruchliwa. W repryzie nagły zwrot z As-dur do E-dur i powrót do As-dur poprzez Ges (Fis)-dur jest zupełnie w stylu późniejszego

[1]) Dlaczego Poirée („Chopin“, p. 101) nazywa Walce „plus raffinées encore que les mazurkas“—trudno byłoby wytłumaczyć. Chyba ma wspomniany autor na myśli ogólny, „arystokratyczny“ charakter Walców w porównaniu z ludowością Mazurków. Ale właśnie nadzwyczajne i jedyne w swoim rodzaju wyrafinowanie Mazurków polega na tem, że łączą elementy folkloru z najwykwintniejszą, „salonową“ formą.

[2]) Po es^7, na którem kończy się część poprzednia, modulacja do c-moll następuje przez dodanie do as^+ tonu *fis*, wskutek czego otrzymujemy $S^7_{1<}$ w c-moll; można tu zresztą odczuwać zrazu as^7, a następnie enharmoniczną zamianę. Akordy dominantowo-septymowe w kole kwint $(f^7 — b^7 — es^7)$ sprowadzają powrót do As-dur.

[3]) Walce 6 i 7, stanowiące oba pierwsze numery w op. 64, są pod względem tonalnym o wiele bliższe Mazurkom op. 63, aniżeli wydanemu równocześnie Walcowi 8, trzeciemu w op. 64. Ale wszystkie trzy te Walce różnią się od poprzednich tem, że są mniej świetne, mniej błyskotliwe i „światowe“, a więcej poważne i skupione.

Chopina. Częste są w tym Walcu zwodnicze kadencje i chromatyczne modulacje.

W Walcu 12 pierwszy ośmiotakt kończy się na dominancie głównej tonacji f-moll, przeskakuje do równoległego As-dur, ale zaraz potem moduluje do Es-dur, w którem dłuższy czas pozostaje, poczem nagle powraca do f-moll. Część druga, w As-dur, ma charakterystyczny zwrot do tonacji górnej medjanty (p. str. 312).

W Walcu 14 na uwagę zasługuje środkowy ustęp części E-dur (2-a część tria), który zaczyna się w równoległem cis-moll, ale na dominancie gis^{+},[1]) następnie zaś przechodzi do gis-moll i w tej tonacji się kończy.

* * *

Wśród Polonezów również ostatni wydany przez Chopina przedstawia największe bogactwo modulacyjne, będąc wogóle jednem z najbardziej postępowych i oryginalnych dzieł Chopina. Bogactwo, wyrafinowanie, wysubtelnienie harmoniki przyczyniło się w znacznym stopniu do tego, że element taneczny zredukowany jest do minimum i ogranicza się tylko do pewnych nieodzownych rezyduów w rytmach i kadencjach melodycznych. Dla tego też, jak i dla bardzo swobodnej konstrukcji, na którą zresztą wspomniane właściwości harmoniczne nie pozostały także bez wpływu, Chopin określił ten utwór jako Polonez-Fantazja[2]).

Jego wstępem zajmowaliśmy się już w poprzednich rozdziałach. Temat główny (t. 24 nast.) zaczyna się w As-dur, ale po czterech taktach frazę początkową powtarza w b-moll[3]). Dalej

[1]) Leichtentritt, I 84, mylnie uważa gis^{+} za tonikę.

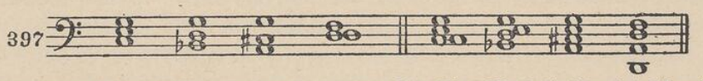
[2]) Omówione powyżej wielkie Mazurki 32—38 i ostatni Walc Nr. 8 zasługują także na przydanie im w tytule nazwy „Fantazji", bo i w nich charakter taneczny w znacznym stopniu jest zatarty. Żaden wszakże z tych utworów nie idzie w tym kierunku tak daleko, jak Polonez-Fantazja.

[3]) Zwracaliśmy już uwagę na dość częste u Chopina podobne przenoszenie frazy początkowej na II stopień. Schumann uznał widocznie rys ten, jak również i szybką modulację („Herausmodulieren" na samym początku utworu, p. wyżej str. 30), za szczególnie charakterystyczne dla Chopina, skoro w „Karnawale" ustęp „Chopin" zaczyna w zupełnie podobny sposób. (Wogóle cały wspomniany „portret" Chopina jest i pod względem traktowania tonalności świetnem odbiciem muzyki pierwowzoru, z jej ciągłą oscylacją modulacyjną przy zachowaniu stałego centrum.) Harmonje są nawet identyczne z użytemi przez Chopina w Polonezie-Fantazji — jak zresztą i w głównym temacie Poloneza 6: $as^{+} — es^{-} — f^{7} — b^{-}$.
Analogiczne modulacje o schemacie:

mamy z As-dur zboczenie do c-moll (t. 34—35), poczem zdecydowany zwrot do f-moll (t. 38—41). Znów powrót do As-dur i powtórzenie tematu głównego na nucie organowej *es.* T. 44—66 omówiliśmy już na str. 267 nast. As-dur występuje znowu w t. 66—70. Dalsze takty przynoszą zwrot do f-moll, ale w t. 80 pojawia się nagle E-dur, poczem w chromatycznej modulacji przechodzimy do fis-moll, w sekwencji do gis-moll (as-moll!). Po $S^{7}_{1<}$ i $S^{7}_{\substack{3<\\1<}}$ w gis(as)-moll taktów 88—91 następuje niespodzianie b^{7}, poczem w kole kwint es^{7}, as^{7} i des^{7} (po odpowiednim VII^{7}). Des^{7} przechodzi w des^{-6} (t. 105) i sprowadza as-moll. W tej tonacji powtarza się temat główny, przenosząc się normalnie do b-moll, jak z początkiem utworu, ale z ostatecznem rozwiązaniem do B-dur. W t. 125 nast. g-moll, a potem h-moll.

Ustęp *Poco più lento* (t. 148 nast.) przynosi nowy temat. Kilkotaktowy wstęp, przygotowujący jego wejście, sprawia wrażenie, jakoby teraz wreszcie, po tak długiem żeglowaniu między różnemi lądami tonalnemi z krótkiemi przystankami, nastąpić miało uspokojenie i dłuższy postój w zacisznej przystani jednej tonacji. Wszelako już po pięciu taktach w H-dur temat zwraca się przez dis^{-} i dis^{-6} do odległego Ais-dur, w którem zostaje 7 taktów. Następuje powrót do H-dur (p. str. 130) i powtórzenie tematu; w 6-ym i 7-ym takcie tym razem zwrot do subdominantowej tonacji, potem $S + D^{7}$ w mollowem Fis-dur i H-dur; ale fis^{7} rozpoczyna szereg akordów, które ostatecznie sprowadzają gis-moll (p. str. 237). Po dłuższem wahaniu się między gis-moll i H-dur, ta druga tonacja ustala się w zakończeniu tej partji utworu.

Połączenie odległych trójdźwięków w reminiscencji z introdukcji stanowi przejście do części następnej, która zaczyna się w f-moll i poprzez powtórzenia w symetrji modulacyjnej i w sekwencjach modulujących dochodzi do As-dur. W tej też tonacji występuje teraz w możliwie najwspanialszej szacie główny temat utworu, bardzo wzbogacony harmonicznie, ale po 7 taktach następuje zwrot z b-moll do H-dur — jakby przypomnienie tonacji części środkowej — dalej G-dur, szereg niesłychanie barwnych progresyj



znajdujemy w Mazurku 52 (kilka razy), Scherzo 2, t. 71 — 73, Balladzie 4, t. 15 — 16, Etjudzie 11, t. 17 — 19, Etjudzie 14, t. 37 — 39, w młodzieńczym Polonezie Ges-dur, pod koniec pierwszej części, i t. p.

(o wzorze $V^7 + I$ i $[V^7] + V^7$) i znowu powrót do As-dur z przelotnem akcentowaniem bliskich tonacyj.

Wśród podobnych mu rozmiarami utworów Chopina, Polonez fantastyczny jest z pewnością tym, który najbardziej moduluje. Jaką „polichromję" pod względem tonalnym przedstawia to dzieło, o tem pojęcie dać może powyższa analiza. Utwór sprawia wrażenie jednej, szerokiej rozmiarami improwizacji. Należy jednak podkreślić, że nawet i tutaj tonacje grupują się około pewnych punktów centralnych, a temi są: As-dur, as(gis)-moll i — równoległe do gis-moll — H-dur. Od tych tonacyj wychodzą w promieniu wszystkie dygresje i interpolacje tonalne, i do nich też powracają. Innym charakterystycznym rysem modulacyj tego utworu jest ich chromatyka i enharmonika. One to sprawiają, że harmonika Poloneza-Fantazji zbliża się często do harmoniki wagnerowskiej.

Zasadnicza forma poloneza chopinowskiego jest następująca: *aba* | trio: *cdc* | *aba*. Podczas gdy pierwszy ustęp zarówno w części głównej (a więc *a*), jak i w trio (*c*) jest stalszy pod względem tonalnym, ustęp drugi (*b* i *d*) jest zazwyczaj modulacyjnie ruchliwszy (por. wyżej str. 298). Zauważyć też można w tych środkowych ustępach dość częste umieszczanie pedałów dominantowych i harmonicznych interpolacyj na dominancie wzgl. w tonacji dominanty [1]). W Polonezie 1 część druga (*sotto voce*) ma 7 taktów opartych na dominantowej nucie organowej i kończy się w tonacji dominanty, poczem następuje bardzo piękna 7-taktowa wkładka na akordzie h^7, jakby zwrot do E-dur (równoległa tonacja względem zasadniczego cis-moll); wreszcie przez nagłą chromatyczną modulację następuje powrót do cis-moll i powtórzenie tematu głównego. W Polonezie 4 część druga ma od t. 4-go na leżącem w basie *g* zrazu szereg akordów zmniejszonej septymy, a potem interpolację w tonacji dominanty, która wypełnia tę część do końca. Polonez 8 ma w drugiej swej części po 5 taktach na pedale dominantowym sześciotaktowy ustęp w tonacji dominanty, poczem znowu sześciotaktowy pedał dominantowy, przygotowujący powrót pierwszego tematu. W trio tegoż Poloneza część druga, w h-moll, jako tonacji zasadniczej, zawiera interpolację dominantową (w Fis-dur zatem), opartą na leżącem *fis* w basie. Następna partja wciąż moduluje (w sekwencjach coraz o tercję wyżej: fis-moll, A-dur, cis-moll, E-dur, gis-moll, H-dur) i kończy się półkadencją w H-dur, t. j.

[1]) Z reguły w epizodach takich mieniają się z sobą tylko akordy *T* i *D*.

znowu na fis^+. Nagły akord a^7 sprowadza powrót zasadniczej tonacji tria (D-dur) i jego pierwszego tematu. Polonez b-moll („pożegnalny") zaczyna część drugą 6-otaktowym pedałem dominantowym, poczem następuje epizod w równoległem dur i powrót do tonacji głównej. W Polonezie wiolonczelowym część druga (t. 19 nast., licząc od wejścia *Allegro con spirito*) zaczyna się modulacyjnie (d-moll—F-dur—a-moll); następuje interpolacja w E-dur (tonacji dominanty w stosunku do ostatnio osiągniętego a-moll) i pedał dominantowy, przygotowujący jakoby powrót a-moll. Nagły, bardzo efektowny zwrot sprowadza powrót tematu głównego w C-dur. W Polonezie op. 22 druga część (t. 17 w Solo po Tutti, pośredniczącem między *Andante spianato*, a samym polonezem) zaczyna się w f-moll, powraca do Es-dur, w t. 23 zwraca się do B-dur i w tej tonacji (dominantowej) przynosi 7 (8)-taktową parentezę, z leżącem w basie *b*, poczem przez 8 dalszych taktów przygotowuje powrót tematu głównego. Polonez op. 22 różni się od innych Polonezów Chopina tem, że zamiast tria ma dłuższą część zbliżoną charakterem i stanowiskiem do przeróbki, jednak bez „opracowywania tematów". W części tej można rozróżnić trzy ustępy. Pierwszy przechodzi z Es-dur do f-moll, stąd do g-moll, dalej do As-dur, zatrzymuje się nieco dłużej w G-dur, poczem przygotowuje c-moll. Drugi utrzymuje się w c-moll, ma zboczenie do Des-dur i kończy się, ustalając B-dur. W tej też tonacji pozostaje ustęp trzeci, który po zboczeniu do Ges-dur, a stąd do es-moll, przygotowuje repryzę w Es-dur. Jak więc widzimy, w tej środkowej części najwybitniej występują c-moll (równoległe moll względem głównej tonacji utworu) i B-dur (tonacja dominanty). Podkreślmy też porządek, w jakim następują po sobie tonacje modulującego ustępu pierwszego tej części: jest on zrazu rosnący, potem malejący, *es—f—g—as—g*, i odpowiada stopniowaniu w napięciu emocjonalnem. Podobny plan tonalny skonstatować możemy w wielu modulujących ustępach powyżej zanalizowanych; ustawicznie będziemy go też spotykać i nadal.

Dłuższy ustęp modulujący zawiera również Polonez 6: jest to przejście od tria do repryzy. W jego pierwszych czterech taktach (t. 3 nast. po powrocie 4 bemoli) mamy kolejno Des-dur, f-moll, c-moll i Es-dur, w następnych zaś czterech c-moll (z wstawioną *D* przed $f^- = S$). Dalszy ośmiotakt ma G-dur i g-moll; po 6 taktach w b-moll przechodzimy do f-moll, w którem zostajemy przez 8 taktów. Czterotaktowy biegnik unisonowy dokonuje modulacji do

As-dur i prowadzi do repryzy (p. niżej). Ten łącznik modulujący [1]) między trio, a repryzą, wyróżnia Polonez 6 od wszystkich innych Polonezów chopinowskich. Poza tą partją ma Polonez As-dur modulacje w swej drugiej części, co już jest rysem wspólnym z innemi Polonezami. W części tej odcinek pierwszy zaczyna się w f-moll, a kończy w C-dur, następny zaś ma w symetrji modulacyjnej as-moll i Es-dur; następnie powraca f-moll. W części głównej zauważamy zwroty do tonacji II-go i VI-go stopnia. Trio w E-dur ze zboczeniem do Dis (Es)-dur należy do tonalnie najstalszych ustępów w dziełach Chopina, co jest wynikiem zastosowania basu *ostinato*. Wspomniany w nim zwrot z E-dur do odległego Es-dur zasługuje na uwagę nietylko dla silnego kontrastu, jaki ta zmiana barwy i natężenia świetlnego sprowadza ze sobą, ale i dlatego, że Es-dur, bliskie zasadniczej tonacji utworu, As-dur, występuje jako pewnego rodzaju łącznik, wywołuje niejako powrót w pierwotne regjony tonalne (por. str. 14, odn. 2, i str. 15).

Jako całość, najwspanialszy okaz epiki chopinowskiej, Polonez As-dur, różni się w porównaniu z Polonezem-Fantazją, najbardziej subjektywnym i lirycznym z Polonezów (który przecie ma również As-dur jako tonację zasadniczą), w tym samym stopniu w harmonice, jak i w charakterze.

Dość częste są w Polonezach przeskoki tonalne i zestawienia odległych trójdźwięków. Nadają one Polonezom świetności barw i jaskrawości kontrastów w związku z pompatycznością, właściwą tego rodzaju utworom. Wskazywaliśmy na nie w rozdziale XIII. Wreszcie podnieśmy szczególną barwność tonalną tria Poloneza 4.

* * *

Preludja op. 28 przedstawiają bardzo wielką rozmaitość pod względem ruchliwości i bogactwa w modulacjach. Jest to wynikiem wielkiej różnicy, jaką poszczególne te utwory wykazują w charakterze, jak również w rozmiarach. Układ cyklu jest tego rodzaju, że następujące po sobie Preludja tworzą przeważnie wybitne kontrasty w każdej parze.

---

[1]) Z harmonicznego punktu widzenia partja ta jest zbędna, gdyż po es^+, na jakiem kończy się trio, repryza tematu głównego mogłaby nastąpić bezpośrednio.

I tak Nr. 1 należy do tonalnie najstalszych i najjednolitszych,[1]) Nr. 2 zaś do tonalnie najbardziej nieokreślonych utworów Chopina.[2]) Podobnie po bardzo stałem tonalnie Preludjum 3 następuje Nr. 4, który, choć tonacji swej nie opuszcza, jednak wszystko możliwe zdaje się czynić, aby ją zatrzeć (p. str. 261). Modulacyjnie bardzo ruchliwe Preludjum 5 (p. str. 52) idzie w parze z Preludjum 6, w którem tylko zwrot do tonacji akordu neapolitańskiego przerywa ścisłe h-moll. Nr. 7, nadzwyczaj prosty pod względem harmonicznym (ma tylko *D* przed II-im stopniem w t. 12), stanowi znowu wielki kontrast z odpowiadającym mu Nr. 8, bardzo niespokojnym w charakterze, a więc i w modulacjach. Obok zasadniczego fis-moll najsilniej występują w nim tonacje odległe B-dur (t. 9 — 11), Ces-dur (t. 13 — 14) i es-moll (t. 15 — 18). Nr. 9 ze wszystkich 24 Preludjów może najsilniej zapowiada późniejszego Chopina przez swoje niespodziane zwroty, zboczenia do odległych tonacyj i łączenie odległych trójdźwięków ze sobą.[3]) Jego odpowiednik mollowy zaś, Nr. 10, porusza się tylko w kręgu tonacyj mollowej *T*, *D* i *S*. Nr. 11 ma tylko dwie dominanty wstawione (t. 10 i 23), poza tem nie wychodzi z ram tonacji H-dur. Za to jego towarzysz, Nr. 12, moduluje dość wiele, co jest w związku z jego charakterem i formą etjudy. Nr. 13 pierwszy odcinek kończy w tonacji dominanty, w drugim zwraca się do tonacji subdominanty i przez tonację stopnia II-go wraca do głównej. W części środkowej ma w progresji kadencję S (II) + D^7 + T w Cis-dur i H-dur. Więcej ożywionym modulacyjnie jest Nr. 14, który zanalizujemy dokładnie w rozdziale następnym. Preludjum 15 jest mało ruchliwe pod względem modulacyjnym, a to z powodu ostinatowo powtarzanego *as* (*gis*). Ale w ustępie, w którym to powtarzanie ustaje (t. 9 — 19), ruch modulacyjny jest żywszy — albo naodwrót: tam, gdzie ten ruch staje się żywszy, powtarzanie ustać musi. Preludjum 16 ma progresje modulujące w t. 10 — 13 i 27 — 29 i ustęp w des-moll-Des-dur w t. 22 — 27.[4]) Nr. 17 jest jednem z najbarwniejszych Preludjów. W t. 19 — 26 naprzód sekwencja wznosząca się (A-dur — cis-moll — E-dur), potem opadająca Gis-dur — Fis-dur — E-dur). W t. 43 — 53 podobne stopniowanie: zrazu w symetrji modulacyjnej E-dur i Fis-dur, dalej zaś w sekwencji E-dur — Es-dur — D-dur, poczem ustala się Es-dur aż do powrotu tematu głównego w t. 65 nast. O wiele skromniej przedstawia się mollowy odpowiednik, Nr. 18, który pierwszy czterotaktowy odcinek przenosi z f-moll do
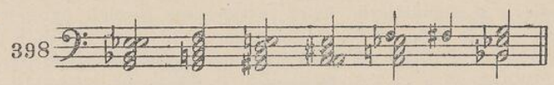
---

[1]) Ma tylko dwie dominanty wstawione: *DD* w t. 6 i *D* przed *S* w t. 14. Nie można tu zatem mówić o „zmiennej modulacji“ (p. Hoesick, „Chopin“, II 686)— o ile wogóle można posługiwać się takiem określeniem.

[2]) Por. wyżej str. 29. Jest to może jeszcze jeden moment, który przemawiałby za późniejszem powstaniem tego Preludjum, por. mój artykuł w Księdze Pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Ad. Chybińskiego.

[3]) Mimo swych szczupłych rozmiarów utwór ten mieni się wielkiem bogactwem barw. Jego t. 5 — 8 zanalizowane są na str. 240 nast. W ostatnich 4 taktach następują po sobie E-dur, F-dur, g-moll (stopniowanie!) i znów E-dur. Wskutek ciągłego przebywania w niskim registrze barwy są nadzwyczaj soczyste.

[4]) Akord w t. 22 — 23 pojmujemy najłatwiej jako VII^7 w b-moll albo w Des-dur. Chopin wszakże interpretuje go jako VII^7 w des-moll, używając w melodji tonu *fes*, który działa przejmująco i zjawia się niespodzianie. Dopiero w t. 24 *fes* ustępuje miejsca tonowi *f*, w tym takcie i w następnym mamy Des-dur; jest to niejako błysk przelotny: w dwu taktach następnych des-moll powraca. (Nb. wydanie oksfordzkie ma *fes* tylko w t. 22.)

b-moll, w dalszym zaś ciągu ma kilka wstawionych dominant. Nr. 19 kończy swą część pierwszą w tonacji dominanty, B-dur, ma następnie epizod w odległem Ges-dur, powraca do B-dur, powtarza ustęp w Ges-dur i zapomocą szeregu akordów zmniejszonej septymy powraca do zasadniczego Es-dur. Na uwagę zasługują dwa szczegóły, należące do subtelniejszych w zbiorze Preludjów, a to t. 13 — 14, w których akord $S^{6<}_{3>}$ w Es-dur, interpretowany jako VII^{r} z obniżoną kwintą sprowadza zboczenie do g-moll, i t. 61 — 64 z takiemi akordami:



Typowo chopinowska chromatyka! Nr. 20 powtarza pierwszą frazę w transpozycji z c-moll do As-dur, poza tem ma kilka pobocznych dominant.[1]) Nr. 21 ma ściśle tonalną pierwszą część i epizod oparty na jednym tylko akordzie (*ges*$^{+}$ i *ges*^{7}); bardzo swobodna repryza zaczyna się progresją modulującą, która wprowadza ruch i ożywienie pod względem tonalnym. Nr. 22 zawiera sekwencje modulujące w t. 5—6 i 13 — 14, a część drugą (t. 17 nast.) zaczyna w As-dur, tonacji akordu neapolitańskiego. Nr. 23 powtarza pierwsze takty w transpozycji do tonacji dominanty, poczem ma tylko dominantę przed *S* i przed *D*. O wiele bogatszem jest następne i ostatnie Preludjum 24. Jego część 1-a przechodzi z d-moll do F-dur, a stąd do a-moll i powtarza się w transpozycji (a-moll — C-dur — e-moll). Następują jeszcze c-moll i Des-dur i powrót do d-moll.

Najruchliwszem modulacyjnie i najbogatszem harmonicznie ze wszystkich Preludjów Chopina jest jednak jego op. 45. Jakkolwiek wydane zaledwie o dwa lata później jak op. 28, zdaje się ono wskazywać ewolucję, jaką odbyła harmonika Chopina. Z wyjątkiem ostatniej partji (od t. 67 począwszy), przerwanej zresztą bardzo barwną kadencą z progresją modulującą, cały utwór jest jednym szeregiem modulacyj. Wstęp ma zboczenie do fis-moll (p. str. 58). Tonika *cis*$^{-}$ już w czwartym takcie głównego tematu prowadzi jako = II do H-dur. Cały ten pierwszy ustęp powtarza się następnie w transpozycji o cały ton niżej[2]), poczem następuje zwrot do fis-moll i interpolacja w D-dur. W fis-moll występuje teraz główna fraza, z odpowiedniem zakończeniem w E-dur, i analogicznie do początku powtarza się o cały ton niżej; ale tym razem przez zwodniczą kadencję kończy się nie w oczekiwanem D-dur, ale w B-dur. Stąd znowu zwodniczo dostajemy się do Ges-dur. Dalej następują Es-dur, As-dur, F-dur, A-dur (zamiast B-dur, oczekiwanego w symetrji modulacyjnej) i F-dur, znowu zwodniczo osiągnięte.

---

[1]) W wydaniu oxfordzkiem dzieł Chopina E. Ganche ustalił, że ostatni akord w t. 3 ma być c^{-}, a nie c^{+}.

[2]) por. początek Mazurka 33.

Tonika *cis*$^{-}$, którą opuściliśmy w t. 8, ukazuje się dopiero w t. 67. To Preludjum przedstawia się jako jedno z najwybitniejszych przykładów chopinowskiego *inganno* i jako jeden z modulacyjnie najpiękniejszych, ale i najswobodniejszych utworów Chopina, który sam nazwał je „dobrze modulowanem". Modulacje są przeważnie chromatyczne, enharmoniczne i zwodnicze. Naogół można powiedzieć, że podobnie jak ostatni Polonez, tak i ostatnie Preludjum ma charakter improwizacji.

* * *

Znaczna większość Etjud przedstawia w konstrukcji typ trzyczęściowy *A B A* (+koda)[1]). Część środkowa, *B*, ma z reguły charakter przeróbki, to znaczy, że moduluje, operując motywami części głównej.
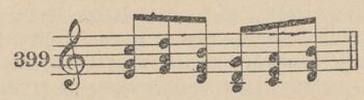
We wszystkich Etjudach op. 10 i 25 część pierwsza, główna, stanowi całość dla siebie, jest zaokrąglona i oddzielona wybitną cezurą od części następnej. Często nawet kończy się na tonice[2]).

Tonalnie przedstawiają się pierwsze części Etjud przeważnie w sposób zupełnie prosty, zawierając tylko wstawione dominanty przed *D* i *S* i zboczenia do tonacyj dominanty (ewentualnie mollowej) i subdominanty, jakoteż do tonacji równoległej. Na uwagę zasługują (oprócz już podniesionych) następujące szczegóły: Nr. 7 szczególnie obfituje w dominanty uboczne, co jest w związku z elementem chromatycznym, jaki przenika tę Etjudę[3]); Nr. 11

---

[1]) Tak zbudowane są wszystkie Etjudy op. 10. W op. 25 wyjątki są następujące: Nr. 17 i 22 mają części środkowe samodzielne, z nowym materjałem tematycznym; swoistą budowę ma Nr. 15 (p. str. 303). Względem Nr. 13, p. niżej.

[2]) Nr. 5 kończy swą część 1-szą w tonacji dominanty (t. 16); Nr. 7—kadencją na III-cim stopniu (t. 16); Nr. 12 — w B-dur (t. 28), przy tonacji zasadniczej c-moll; Nr. 13 — w tonacji dominanty równoległego moll (t. 16); Nr. 14 — w równoległem dur (t. 37); Nr. 16 — w tonacji mollowej *D* (t. 18); Nr. 19 — w równoległem dur (t. 20); względem Nr. 18, p. niżej, a względem Nr. 23, p. str. 303. Nr. 17 i 22 kończą część 1-szą półkadencją na dominancie.—Jak więc widzimy, w op. 25 rozmaitość jest tu większa, aniżeli w op. 10, podobnie jak i pod względem konstrukcji. Wyraża się w tem bez wątpienia późniejsza epoka powstawania opusu 25.

[3]) Bardzo charakterystycznem dla twórcy i epoki jest bogate wyposażenie akordów tej Etjudy w alteracje. Temat jej dałby się z łatwością ująć w ramy ściśle tonalne:



i t. p.

(por. temat ostatniej części Sonaty Beethovena op. 2 nr. 3).

powtarza pierwszy czterotakt w transpozycji z Es-dur do tonacji II-go stopnia (f-moll); Nr. 17 ma w części pierwszej dłuższe ustępy w równoległem dur; Nr. 22 omówimy obszernie w następnym rozdziale.

W repryzach — często skróconych i zmienionych — i w kodach spotykamy zwykłe zwroty subdominantowe. Nadto wzbogacone są te części nieraz modulującemi sekwencjami, z których najświetniejsze w kolorystyce znajdują się w Etjudach 7, 11 i 15.

Części środkowe, modulujące, operują w bardzo szerokim zakresie progresjami, które są w nich głównym czynnikiem modulacyj. Ciekawsze progresje omówiliśmy już w rozdziale XV. Modulacyjnie najskromniejsze są środkowe części w Etjudach 5, 21 i 24. Bardzo krótkie są modulacyjne części w Etjudach 7, 9, 11, 12, 14 i 20.

Etjuda 21 nie ma nawet wcale części modulującej. Odpowiadająca jej partja (t. 9 — 24) w pierwszej swej połowie pozostaje w tonacji dominanty (Des-dur), w drugiej zaś przygotowuje na nucie organowej *des* repryzę. Podobnie i w Etjudzie 5 część środkowa utrzymuje się w tonacji dominanty, t. j. w Des-dur; jest jednak wzbogacona użyciem „szeregu chromatycznego", omówionego na str. 237. Część środkowa w Etjudzie 24 po 8 taktach w As-dur zwraca się odrazu do zasadniczego c-moll i przygotowuje repryzę. Nr. 7 ma $V^7 + I$ w d-moll, C-dur i G-dur (wzgl. II, I i V w C-dur z odpowiedniemi dominantami wstawionemi), poczem pedał dominantowy i sekwencję modulującą, jako przygotowanie repryzy. Nr. 9 ma w t. 17 — 25 es-moll, Des-dur, Ges-dur i kończy się zwrotem do as-moll (albo des-moll).[1] Modulacje w Etjudzie 11 tworzą naprzód postęp wznoszący się, a potem opadający (Ces-dur, des-moll i es-moll — es-moll, Ces-dur i as-moll; w t. 25 zaczyna się przedrepryzowy pedał dominantowy). Naodwrót w Etjudzie 12: dis (es) moll i cis-moll— cis-moll, es-moll i f-moll. W repryzie nagły zwrot do Ges-dur (w enh. modul.) i powrót do Es-dur — c-moll w sekwencji poprzez Fes-dur. Tonacje w środkowej części Etjudy 14 wznoszą się: As-dur, b-moll i c-moll.[2]) W Etjudzie 20 część modulująca obejmuje tylko cztery takty (t. 9—12) i sprowadza postęp harmoniczny w coraz niż-

[1]) Zwrot od Des-dur do Ges-dur przypada na t. 20 — 21, gdzie po as^+ (= V w Des-dur) następuje niespodzianie ces^+, interpretowane dalej jako *S* w Ges-dur. Akord w t. 25 można pojmować jako VII^7 w as-moll (po $des^- = S$), albo jako $S\,{}^{7}_{3}\!<_{1}$ w des-moll. Ulega on następnie przeinterpretowaniu na VII^7 w f-moll i zaczyna w tej funkcji partję, która przygotowuje repryzę.

[2]) W tej Etjudzie występują obok zasadniczego f-moll tylko równoległe dur i tonacje dominanty i subdominanty. Jest to jeden z najmniej barwnych utworów Chopina. Tutaj delikatność i rozwój linij jest wszystkiem. Bardzo trafnie porównał Huneker utwór ten do rysunków, jakie mróz wyciska na szybach. Możnaby go też nazwać „Z szarej przędzy".

sze rejony: b-moll — Ges-dur — es-moll — Des-dur — As-dur.[1]) Natomiast repryza wzbogacona jest sekwencją modulującą (t. 23 — 25).

Środkowa część Etjudy 1 zaczyna się w a-mollI, moduluje następnie przeważnie w kole kwint i kończy się znowu w a-moll, poczem nagłym ruchem zwraca się do C-dur i do repryzy[2]). W Etjudzie 2 tonacje części modulującej wznoszą się: F-dur, g-moll i a-moll, poczem opadają: a-moll, g-moll i F-dur, i znowu wznoszą się: g-moll—a-moll. Jest to typ modulacyjny dość rzadki u Chopina. Nr. 3 ma w części środkowej te same tonacje, które akcentuje zlekka już i w części głównej (H-dur i h-moll, cis-moll i A-dur— a-moll). Najbardziej rozwinięte i najbarwniejsze części modulujące w Etjudach op. 10 wykazują Nr. 4, 6 i 10. Nr. 8 obraca się w swej środkowej części około równoległego d-moll i w tej tonacji (wzgl. w jej równoimiennej durowej) zdaje się przygotowywać repryzę, poczem dopiero zwraca się do zasadniczego F-dur (p. str. 219).

Część modulująca w Etjudzie 4 zaczyna się w gis-moll, przechodzi do b (ais)-moll, a stąd — za pośrednictwem As (Gis)-dur i H-dur — do e-moll, pozostaje dłuższy czas w tej odległej względem zasadniczego cis-moll tonacji, następnie zaś w stopniowaniu przynosi fis-moll, gis-moll i ais-moll. Modulacje Etjudy 6 obracają się zrazu w kole kwart: B-dur (b-moll) — f-moll — C-dur (c-moll) — g-moll; dalej przeskok do E-dur, ustęp w cis-moll i sekwencje, omówione na str. 277.[3]) W Etjudzie 10 część modulująca zaczyna się w E-dur (w przeskoku po As-dur, por. str. 326 i 329), wraca do As-dur, aby zaraz przejść do Des-dur. We wspomnianej już powyżej transpozycji następują teraz A-dur, Des-dur i Ges-dur. Po ustępie w Es-dur następuje w tej tonacji przygotowanie repryzy.[4])

Część środkowa w Etjudzie 13 przedstawia tę osobliwość, że jej druga połowa znajduje się już w tonacji zasadniczej utworu, As-dur. Jest to w związku z tą okolicznością, że Etjuda ta nie ma właściwej repryzy i kończy się już w t. 35: reszta jest tylko „dodatkiem", kodą. Część modulująca ma kolejno f-moll, As-dur,

[1]) Właściwie partja ta zawiera tylko stopnie tonacji Des-dur z pobocznemi dominantami.

[2]) Por. wyżej uwagi do Poloneza wiolonczelowego.

[3]) Etjuda 6 powstała zapewne po wyjeździe Chopina z kraju, kiedy pod wpływem tragicznych wypadków młody twórca dojrzewał w cierpieniu. Żaden utwór z wcześniejszej epoki twórczości Chopina nie ma tej głębi uczucia i tej siły wyrazu. Jest ona spokrewniona z Preludjum 2 w swym „uporze monomanji". Jej harmonja, przez swoją śmiałość i subtelność, zdaje się wskazywać również na to, że Etjuda ta powstała jako jedna z najpóźniejszych w zbiorze.

[4]) Co nadaje fizjognomję modulacyjnej części Etjudy 10, to przeskoki tonalne i modulacje enharmoniczne.

c-moll (C-dur), A-dur, Des-dur i As-dur, zatem tonacje blisko spokrewnione z As-dur [1]). Etjuda 15 moduluje przez zamianę c^+ (= D) na c^- (= S) z F-dur do B-dur, a stąd analogicznie do As-dur [2]), przechodzi do c-moll, i w sekwencji do h-moll [3]). W H-dur zaczyna się omówiona powyżej na str. 303 transpozycja. Etjuda 16 ma w części modulującej F-dur, Des-dur, es-moll, f-moll i c-moll, przygotowuje repryzę w f-moll, dopiero w ostatniej chwili zwraca się do a-moll. Podobnie jak w poprzedniej Etjudzie, odległe tonacje części środkowej podnoszą barwność utworu. Etjuda 18 w swej krótkiej części modulacyjnej [4]) zaznacza tylko dwie tonacje, ale odległe względem zasadniczego gis-moll (C-dur, B-dur); poczem bardzo barwny chromatyczny postęp akordów zmniejszonej septymy prowadzi do repryzy [5]). Nr. 19 ma w modulacyjnej części gis-moll, ais-moll, (dis-moll), E-dur, Es-dur, H-dur, E-dur (i e-moll), zatem jest bardzo urozmaicony i ożywiony. Nr. 23 zaczyna część modulacyjną akordem VII^7 w d-moll (tonacja mollowej S w stosunku do zasadniczego a-moll), który przez enharmoniczną zamianę prowadzi do ustępu w As-dur. W symetrji modulacyjnej następuje ustęp w E-dur. Dalej $e^7 + c^-$ i $as^7 + e^-$ (str. 144). Z e-moll w modulującej sekwencji dostajemy się do d-moll, a stąd do A-dur i a-moll. Takty 59—68 przygotowują repryzę [6]).

Nr. 25—27 „są to etjudy bynajmniej nie słabsze od poprzednich, tylko inne zupełnie, mianowicie bardziej subtelne i wyrafinowane, bardziej wyszukane, a pod względem zwięzłości i kunsztowności pokrewne preludjom, zwłaszcza niezrównanemu Preludjum cis-moll, z którem powstały prawie równocześnie“ [7]). Te trzy „dodatkowe“ Etjudy odbijają w sobie w porównaniu z op. 10 i 25 ewolucję

[1]) A-dur (t. 24 — 25) jest tonacją akordu neapolitańskiego w stosunku do As-dur. Połączenie tych dwóch tonacyj jest zresztą jednem z ulubionych przez Chopina i charakterystycznych dla niego połączeń.

[2]) por. początki Preludjum 25 i Mazurka 33.

[3]) Leichtentritt (II 164) widzi tu błędnie G-dur i Fis-dur.

[4]) Część ta zaczyna się w t. 19 (a nie 27, p. Leichtentritt, II 176), stanowiąc bezpośredni ciąg dalszy części pierwszej, czem się wyróżnia od wszystkich Etjud w op. 10 i 25 (p. wyżej str. 321). Osobliwością tej Etjudy jest też, że wszystkie jej cztery części zaczynają się w identyczny sposób.

[5]) T. 43 — 46 mają progresję tonalną; niema w nich modulacyj, jakie Leichtentritt notuje w schemacie na str. 176 II-go tomu.

[6]) Leichtentritt (II 197) liczy przygotowanie repryzy od t. 47, z ukazaniem się tonacji E-dur, która jakoby opanowywała całą następującą część aż do repryzy. Ale E-dur występuje w t. 47 — 48 tylko epizodycznie.

[7]) p. Hoesick, „Chopin“, II 709.

w kierunku niejednokrotnie już zaznaczonym u Chopina. Są one rzeczywiście „bardziej subtelne i wyrafinowane“ [1]). Od Preludjów op. 28 nawet może „kunsztowniejsze“, wykazują one istotnie pewne pokrewieństwo z Preludjum op. 45. Odnosi się to zwłaszcza do Etjudy f-moll i Des-dur, które z tem „dodatkowem“ Preludjum mają dużo cech wspólnych. Oba te utwory mają charakter fantazji, improwizacji i są bardzo swobodne w formie. Wprawdzie można w Etjudzie 25 wyróżnić zasadniczo trzy części, jak w poprzednich Etjudach [2]): część główną (t. 9—21, po 8 taktach wstępu), część modulującą (t. 22—40) i repryzę (z kodą od t. 58) [3]). Ale części te, zwłaszcza druga z trzecią, łączą się ściśle ze sobą, przechodzą jedna w drugą [4]). Sam główny temat, ze swą modulującą progresją ($c^7 + f^- | es^7 + as^+ | g^7 + c^+$) wykazuje strukturę spotykaną raczej w Mazurkach Chopina. Część modulująca przechodzi z f-moll do c-moll, stąd do Des-dur i kończy się zwrotem do es-moll (zatem postęp wciąż o stopień wyżej). „Repryza“ zaczyna się w es-moll, poczem rozwija się w zasadniczem f-moll i ma zboczenie do tonacji subdominanty (t. 49—54), z niezwykłym akordem przejściowym (między $f^{9>}$ i b^-) w formie $g^{9>}$ na pedale f (t. 51—52).

Etjuda 26 (Des-dur) zespala poszczególne swe części jeszcze ściślej, niż poprzednia. Melodja stanowi w niej niemal nieprzerwaną, „nieskończoną“ linję, podobnie jak w Preludjum 25. Część pierwsza (t. 1—10) łączy się nawet harmonicznie ściśle z częścią następną modulującą (t. 11—32). Repryza zaś jest nietylko rozszerzona, ale przechodzi tak niepostrzeżenie w kodę, że trudno oznaczyć punkt ich rozgraniczenia: rozszerzony temat główny w repryzie kończy się właściwie w t. 45, tutaj bowiem oczekiwalibyśmy rozwiązania akordu dominantowo-septymowego do toniki des^+, koda zaś zaczyna się w t. 47. Ale Chopin łączy, względnie rozdziela obie części wkładką dwutaktową (t. 45—46 z akordami $S + D$ w b-moll) [5]).

[1]) Określenie „wyszukane“ niezupełnie jest tu na miejscu; i chyba tylko odnosić się może do Etjudy Des-dur, której pewne ustępy — według mego poczucia — są trochę sztuczne i „zrobione“.

[2]) Leichtentritt (II 202) uznaje tutaj przyjęcie formy *ABA* za wykluczone.

[3]) Repryza ta jest zresztą rodzajem parafrazy części głównej i zaczyna się w tonacji innej, niż zasadnicza. Ale podobne cechy spotykamy i w innych repryzach Chopina, jak to już widzieliśmy w ciągu tego rozdziału.

[4]) Por. wyżej uwagi do Etjudy 18 i poniekąd także do Etjudy 13.

[5]) Tak pojmuję tę Etjudę pod względem formalnym, w przeciwieństwie do Leichtentritta, który formę tego utworu określa jako dwuczęściową z granicą w t. 32—33, nazywając część drugą „eine geistvolle und wirksam variierte Wiederho-

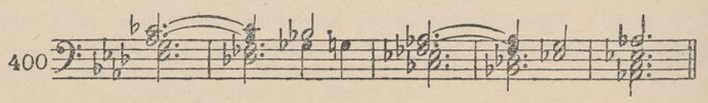
Modulacyjnie przedstawia się utwór, jak następuje. Temat główny rozpoczyna swą drugą frazę w symetrji modulacyjnej na II stopniu; kończy się na tonice. Część modulująca ma As-dur, b-moll, f-moll, i sekwencję modulującą [1]), dokonującą powrotu do As-dur. Pedał dominantowy przygotowuje repryzę, jak w wielu innych Etjudach Chopina. Repryza i koda mają tylko przelotne odchylenia od tonacji głównej.

W przeciwieństwie do dwu innych Etjud „dodatkowych", Etjuda As-dur ma konstrukcję nader wyraźną: trzyczęściowość występuje w niej jasno, jak w Etjudach z op. 10 i 25. Po 16-taktowej części pierwszej następuje część środkowa, modulująca, a po niej repryza. Temat główny ma zboczenie do tonacji subdominanty, w której powtarza pierwszą frazę utworu. Część modulująca należy do najciekawszych i najnowszych u Chopina wskutek niezwykle wielkiego użytku zrobionego z trójdźwięków zwiększonych i z połączeń odległych trójdźwięków. Przechodzi też tonacje, kontrastujące z sobą w barwach: E-dur (po As-dur części pierwszej) — C-dur — As-dur — A-dur — B-dur — H-dur — c-moll — (es-moll) — B-dur — a-moll — f-moll — c-moll — (es-moll) — b-moll. Repryza przygotowywana jest tak, jakby miała nastąpić w f-moll, wzgl. w F-dur, dopiero w ostatniej chwili nagły zwrot sprowadza tonację główną, jak to już w innych utworach Chopina widzieliśmy.

* * *

lung" części pierwszej. Szerokie rozmiary partji od t. 33 do końca nie przemawiają przeciw mojej interpretacji: analogicznie rozrośnięte repryzy i kody spotykamy w późniejszych utworach Chopina. Zresztą należy wziąć pod uwagę, że t. 55 nast. są rozszerzonem powtórzeniem taktów 47—54.

[1]) Oto schemat tej sekwencji (t. 19 — 23):



Ces: VI_3^4 [= I] II^7 V_3^4

as: VII_3^4 VI_3^4 [=I] II^7 V_3^4 = I

Ton *as* w t. 19, i analogicznie ton *fes* w t. 21, uważam nie za nutę obcą, ale za dodaną dysonującą sekstę do trójdźwięku toniki. Do uznania go za ton akordowy skłania mię fakt, że głos altowy, który wspomniany ton przynosi, zawiera w całym utworze ustawicznie tylko nuty akordowe, z wyjątkiem tych krótkich ustępów, w których rozwija się więcej melodyjnie, „solowo", wskutek przystanku w głosie sopranowym (t. 14, 24, 54, 65—66 (analogicznie do t. 1—2), 69—70, ale i t. 32, a częściowo i t. 42, w których alt idzie równolegle z sopranem). Leichtentritt uważa (II 208) wspomniane w t. 19 i 21 tony za nuty obce. Jego interpretacja t. 18 jest fałszywa: na początku taktu mamy des^+, a nie f^-.

Ballada 4 nosi na sobie wszystkie znamiona późniejszego Chopina i w porównaniu z poprzedniemi Balladami znowu wykazuje znaczne różnice. Sam temat główny nie przedstawia się jednolicie pod względem tonalnym. Pierwszy jego odcinek (t. 8—12) zaczyna się w f-moll, kończy zaś kadencją doskonałą w As-dur, drugi zaczyna się w As-dur, a kończy w b-moll, trzeci zaś najdłuższy (t. 17—22) cały utrzymany jest w b-moll. Zatem tonacja główna występuje tylko w trzech pierwszych taktach tematu! Druga część utworu (t. 38—57) zaczyna się 4-taktową frazą w Ges-dur, którą następnie powtarza w czarująco pięknem przesunięciu o stopień niżej (Fes-dur), dalej zaś, operując motywami głównego tematu zwraca się do es-moll, stąd do b-moll, i przygotowuje powrót 1-go tematu w f-moll, tym razem rozszerzonego (ustępem omówionym na str. 194), a kończącego się nie w b-moll, ale w B-dur. W tej tonacji pojawia się teraz nowy temat (t. 80—99), stanowiący tonalnie bardziej jednolity ustęp; ale i on ma zaraz na początku modulującą progresję, a dalej obfituje w uboczne, wstawione dominanty. Takty 100 — 135 mają wybitnie modulacyjny charakter: g-moll, a-moll, g-moll, f-moll, Des-dur—As-dur, des-moll. Po nagłym zwrocie do A-dur powtarza się w tej tonacji wstęp Ballady, przygotowując repryzę w d-moll [1]). Po dwukrotnem powtórzeniu głównego tematu pojawia się w dalszym ciągu Ballady odrazu temat drugi, obecnie w Des-dur, tym razem jeszcze stalszy w tonacji, ale rozszerzony w potężnej gradacji modulującej. Na uwagę zasługuje w niej ustęp oscylujący między Des-dur i f-moll (t. 186 nast.), a kończący się wspaniałym szeregiem akordów (t. 198 nast.) z bardzo chopinowską dygresją do H-dur i Fis-dur i powrotem do f-moll. Koda należy do najbardziej ponurych, niespokojnych i wzburzonych ustępów w dziełach Chopina. Na to wrażenie składają się wijące się w kontorsjach linje melodji górnego głosu, a jeszcze bardziej figuracji basowej, ciężkość układu wskutek dodanych głosów ubocznych, jużto samodzielniej się rozwijających, jużto w tercjach

[1]) W d-moll występuje pierwszy odcinek tematu głównego, z warjantem w pierwszym motywie, z imitacją w dolnym głosie i zmienioną harmonizacją, ale z tym samym zwrotem do równoległej tonacji durowej. Następny odcinek jest dokładną transpozycją poprzedniego o małą tercję wyżej, a równocześnie odpowiada co do tonacji i położenia pierwszemu odcinkowi tematu głównego, jak go widzimy na początku utworu; dlatego ze stanowiska harmonji tutaj dopiero zaczyna się właściwa repryza. W dalszym ciągu repryza jest już dokładna, z tą tylko różnicą, że imitacje zachowane są i nadal, powodując pewne zmiany w harmonice. Wszystkie czynniki skoordynowane są z genjalną zręcznością.

wzbogacających głos górny, i śpiesznie, nerwowo następujące po sobie akordy (zwłaszcza w t. 219—223). Utrzymana w f-moll, koda ta ma jednak także dość wiele dygresyj tonalnych.

W porównaniu z Balladą 4 Ballada 1 jest nierównie stalszą pod względem tonalnym. W niej poszczególne części tworzą szerokie płaszczyzny tonalne: t. 1—61 — g-moll; t. 68—90 — Es-dur; t. 94—105 — a-moll; t. 106—117 — A-dur; t. 126—189 — Es-dur; t. 190 do końca — g-moll [1]). Oczywiście wstawione dominanty i przelotne zboczenia (np. do równoległego dur w pierwszej partji utworu) są na porządku dziennym i w tym utworze, ale niema w nim dłuższych ustępów modulacyjnych, ani dłuższych wycieczek w obce rejony tonalne [2]).

Ballada 2 jest znacznie ruchliwsza pod względem modulacyjnym. Już część pierwsza, F-dur, ma dłuższe epizody w tonacjach innych (a-moll i C-dur). Część druga przechodzi przez następujące tonacje: a-moll, g-moll, d-moll, f-moll i as-moll; w tej ostatniej, odległej względem zasadniczego F-dur, pozostaje najdłużej. Jeszcze barwniejszą jest część trzecia, o charakterze przeróbki: F-dur, Des-dur, Ges-dur, B-dur — g-moll — Es-dur, E-dur, C-dur, F-dur, g-moll następują na przestrzeni 50-ciu kilku taktów. Dopiero część czwarta i koda są stalsze tonalnie, ale koda mieni się chromatyką szeregów akordów sekstowych i progresyj modulujących, które omówiliśmy w rozdz. XV i XVII, 6.

W porównaniu z Balladą 2 ruchliwość modulacyjna Ballady 3 jest mniejszą. W części pierwszej (t. 1—52) zaznaczają się obok tonacji głównej (As-dur) b-moll i C-dur w t. 25—36, dalej zaś modulująca progresja w t. 41—45. Część druga (t. 52—115) ma F-dur — f-moll jako tonację główną i zboczenia do As-dur i Des-dur. Część trzecia (t. 116—144) jest modulacyjnie nieco więcej ożywiona od poprzednich, ale stoi wciąż na gruncie tonacji As-dur. Część następna jest przez dłuższy czas transpozycją (ze zmianą w układzie i z warjantami) części drugiej [3]); dopiero od t. 179 dalszy rozwój

[1]) Sam plan tonalny jest niezmiernie charakterystyczny: tonacja zasadnicza występuje tylko na początku i na końcu utworu, długie zaś ustępy środkowej partji znajdują się w odległem a-moll i A-dur.

[2]) Najwięcej plam barwnych wykazuje ustęp t. 146 — 157, z sekwencjami modulującemi i zboczeniem do odległego fis-moll, i koda (p. str. 236).

[3]) Leichtentritt nie spostrzegł zapewne, że transpozycja części *B* sięga aż do t. 179. Inaczej nie twierdziłby może, że ustęp, nazwany przez niego przeróbką (II 19 i 27), zaczyna się już ze zmianą 4 bemoli na 4 krzyżyki.

jest samodzielny: następuje ustęp, stanowiący jedną z najpotężniejszych gradacyj chopinowskich, zrazu sekwencja, omówiona na str. 194, potem pedały dominantowe na *H, C, D* i *Es*, w tonacjach E-dur, F-dur, g-moll i As-dur. Końcowa partja utworu, obejmująca jego ostatnie 29 taktów, ma As-dur z efektownem zboczeniem do E-dur (t. 16—17 od końca). W porównaniu z Balladą 1 Ballada 3 jest tonalnie więcej jednolita jako całość; mniej natomiast w swych poszczególnych częściach.

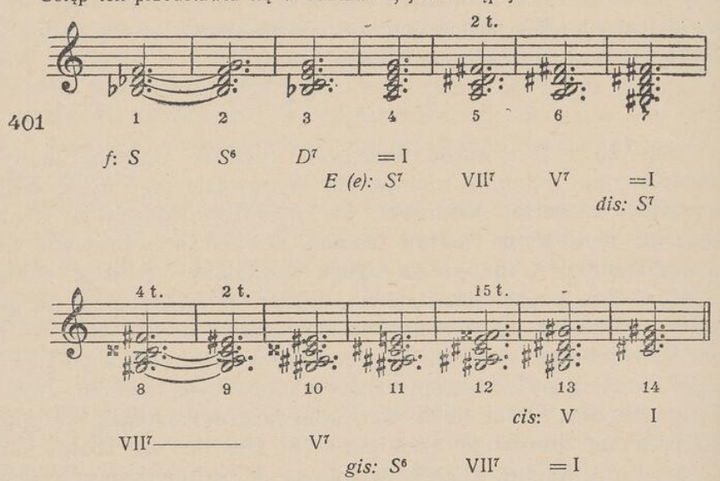
* * *

Scherzo 1 jest wśród dłuższych utworów Chopina jednym z modulacyjnie najmniej ruchliwych. Wprawdzie jego część druga ma nawet charakter przeróbki, ale modulacje obejmują w niej tylko 16 pierwszych taktów (jedna sekwencja wznosząca się, D-dur, fis-moll i A-dur, potem druga opadająca — cis-moll, c-moll, h-moll), dalsza część pozostaje w Fis-dur (ze zboczeniem do gis-moll) [1]). Trio ma stałe H-dur ze zboczeniem do gis-moll. Koda jest ściśle tonalna. Scherzo 2 jest nierównie bogatsze od pierwszego. Zaczyna się w b-moll, zaraz w pierwszym odcinku zwraca się do Des-dur, wraca do b-moll, kończy drugi odcinek w f-moll, następnie zaś pozostaje zasadniczo w Des-dur ze zboczeniami do Ges-dur i As-dur. Część środkowa w A-dur kończy pierwszy odcinek półkadencją w równoległem fis-moll, drugi zaś w cis-moll, przechodzi potem z cis-moll do fis-moll, stąd zpowrotem do cis-moll, a w ostatniej swej partji pozostaje w E-dur, t.j. w tonacji dominanty względem zasadniczego A-dur. Długi ustęp, który można uważać za łącznik między częścią środkową, a repryzą, moduluje bezustanku (fis-moll — Fis-dur, g-moll, c-moll, as-moll, E-dur, fis-moll, gis(as)-moll i b-moll). Jest to bodaj najdłuższy ustęp tego rodzaju w kategorji utworów Chopina, których plan konstrukcyjny takich ustępów zasadniczo nie włącza, czy nie wymaga. Przy przejściu od repryzy do kody nagły zwrot od Des-dur do odległego A-dur. Scherzo 3 ma znowu szersze płaszczyzny tonalne. Jego część główna utrzymuje się w cis-moll z krótkiemi dygresjami do E-dur i fis-moll i z sekwencją modulującą, która się kończy w gis-moll. Część chorałowa ma Des-dur ze zboczeniem do Ges-dur. Następujący po niej epizod modulujący przynosi kolejno As-dur,

[1]) Akord h^{-} w t. 99 zastępuje akord gis^{-} (= II, por. t. 91), wzgl. niekompletne gis^{-1}.

as-moll, Ges-dur, poczem w progresji modulującej powraca do Des-dur. W tej tonacji następuje powtórzenie chorału, ale tym razem ze zwrotem do b-moll, po którym modulujący ustęp przygotowuje repryzę.
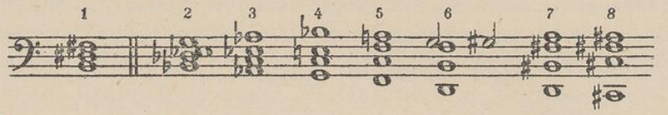
Ustęp ten przedstawia się w schemacie, jak następuje:



Po *S* i *D* w f-moll następuje durowa tonika z nutami przetrzymanemi *(e* i *g* zamiast *f* akord 4). W nieścisłej sekwencji takty następne zawierają VII⁷ i V⁷ w E-dur, z akordem 7, analogicznym do 4-go, t. zn. tutaj $= e^{+}$ z nutami przetrzymanemi *dis* i *fis*. Dalsze takty zdają się kontynuować harmonicznie sekwencję, z warjantami: VII⁷ (zrazu z przetrzymanem *fis)* i V⁷ w dis-moll, ale zamiast rozwiązania do dis^{-} lub dis^{+} następuje przesunięcie chromatyczne z akordem 11, który sprowadza zwrot do gis-moll. Tonika durowa (akord 13) prowadzi jako *D* do cis-moll. Leichtentritta schemat (II 65) jest niezrozumiały z powodu błędów drukarskich.

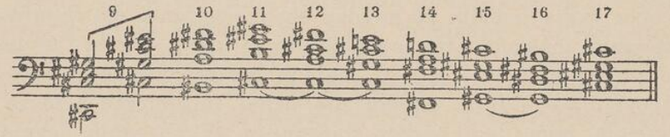
Część *A* powtarza się ze skróceniem i z zakończeniem w e-moll (przez przesunięcie wspomnianej modulującej sekwencji). Chorał pojawia się w transpozycji do E-dur, następnie moduluje z e-moll przez G-dur do fis-moll, poczem dłuższy ustęp w Cis-dur. Koda zachowuje stałe cis-moll. Scherzo 4, jako najpóźniejsze czasem powstania, moduluje oczywiście najwięcej. Jego część pierwsza, oprócz wtrąconych dominant i kadencyj, ma ustęp w tonacji subdominanty (t. 45—61), a w drugiej swej połowie (t. 81—152) pozostaje w tonacji dominanty. Druga część (t. 153—272) moduluje przez cały czas łącznie z „opracowywaniem" tematów.

Schemat jej pierwszej połowy jest następujący:



402

H: I
as (gis): III V⁷ =I
f: III V⁷ =I $S^{6}_{3<1<}$ $S^{7}_{3<1<}$
fis: VII⁷ $S^{7}_{1<}$ $=I(^{6}_{4})$



fis: V——*(D)* V⁷ I V VI V *(D)* V
Cis: =I IV^{n} I^{6}_{4} V⁷ I

Z H-dur, w jakiem kończy się część pierwsza utworu, modulacja chromatyczna prowadzi do As-dur (zamiast gis (as)-moll), a stąd analogicznie dostajemy się do F-dur. Dalej enharmoniczno-chromatyczna modulacja sprowadza, z bardzo pięknym efektem, nieoczekiwane Fis-dur, które przechodzi następnie w fis-moll. Po kadencji w Cis-dur powtarza się szereg akordów 11 — 17 schematu o cały ton wyżej, zaczem stajemy na dis^{+} (es^{+}). Nagła modulacja chromatyczna $(es^{+} — h^{7} — e^{6};$ odcinek zaczyna się dominantą wstawioną przed $S^{6})$ sprowadza zpowrotem tonację H-dur, w której następuje przygotowanie repryzy.

Przepiękny i niezwykły szereg akordów, przygotowujących trio, omawiamy przy innej sposobności (rozdz. XXIII). Temat tria powtarza swą główną frazę w tonacji subdominanty, a kończy się w tonacji dominanty. Po jego powtórzeniu następuje ustęp modulujący z Gis-dur do Fis-dur, stąd do F-dur; nagły zwrot sprowadza cis-moll i powtórzenie głównej części tria, tym razem skróconej i modulującej w dalszym swym przebiegu przez G-dur, C-dur i F-dur do E-dur ($f^{+} =$ IV^{n} w E-dur). Przepyszny pedał, przygotowujący repryzę pierwszej części Scherza, omówiliśmy w rozdziale XVI. Przed kodą[1]) spada z górnych rejonów istna kaskada akordów, mieniących się kolorami tęczy, jak krople

[1]) Za kodę uważam ostatnie 42 taktów utworu. Leichtentritt (II 76 — 77) zaczyna ją wcześniej.
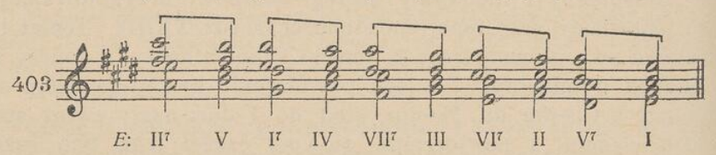
w promieniach słonecznych. Świetny ten szereg akordów[1]) jest znacznem rozszerzeniem szeregu akordów, zawartych w pierwszym temacie Scherza, a wzbogacających kadencję E-dur. Dygresje tego rodzaju, to typowy „późniejszy Chopin". Na analogiczne wskazywaliśmy powyżej w Nokturnie 17, Polonezie-Fantazji, Balladzie 4, i t. p. Zwykle pojawiają się one pod koniec utworu.

* * *

Wśród Impromptus bezsprzecznie najskromniejszym harmonicznie jest pośmiertnie wydany Nr. 4. Impromptu 1 stoi, z punktu widzenia harmonji, na o wiele wyższym poziomie. Łatwy stąd wniosek, że Impromptu cis-moll powstało wcześniej od tamtego[2]). Wobec faktu jednak, że między chronologicznie niewątpliwie późniejszemi dziełami Chopina niektóre są mniej bogate i kunsztowne od wcześniejszych — jak to niejednokrotnie mieliśmy sposobność skonstatować — jeśli Chopin nie uznał Impromptu 4-go za godne wydania, mimo jego bardzo starannego wykończenia, oryginalnych rysów i prawdziwie pięknych pomysłów, nie jest wykluczone, że utwór ten powstał w okresie późniejszym, kiedy Chopin, stanąwszy na wyższym stopniu mistrzostwa, mógł nie być zadowolonym ze zbyt skromnej—według jego pojęć i wymagań—szaty tego utworu[3]).

Impromptu 4 kończy pierwszy swój ośmiotakt (po wstępie) w tonacji mollowej dominanty, następny zaś odcinek utrzymuje dłuższy czas w równoległem dur. Część środkowa ma przelotną dygresję do równoległego b-moll (t. 7 — 8; przyczem *b*

[1]) Te akordy tworzą w gruncie rzeczy warjant następującej sekwencji tonalnej:



Por. podobne szeregi akordów w Sonacie Beethovena op. 2 nr. 3, cz. 3-a, pod sam koniec, i uwerturę „Oberon" Webera. Chopinowskie są nierównie więcej barwne i bogate.

[2]) Fontana podaje r. 1834 jako datę powstania Impromptu 4-go. Impromptu 1-e zaś wydane jest w r. 1838.

[3]) Na jego harmonicznie prostsze opracowanie wpłynąć mogła częściowo komplikacja rytmów w głównym temacie; por. powyżej uwagi do Etjudy 14. W porównaniu z innemi Impromptus, Nr. 4 nie ma żadnych specjalnych rysów, któreby usprawiedliwiały przydane mu w tytule — zapewne przez wydawców — określenie „Fantazji".

przez podwyższenie tercji, a następnie jeszcze dodanie septymy staje się wstawioną *D* przed *S* w b-moll) i ustęp w As-dur. Impromptu 1 kończy swój pierwszy ośmiotakt w tonacji dominanty, zaczyna następny odcinek w b-moll, a wzbogaca trzeci (t. 19 nast.) licznemi dominantami pobocznemi. W części środkowej postęp harmoniczny naprzód wznosi się w sekwencji (f-moll, As-dur, c-moll), a potem opada (b-moll, f-moll), zaczyna po raz drugi wspomnianą sekwencję, lecz zamiast c-moll pojawia się nagle a-moll, skąd następnie dostajemy się do C-dur. Dalsza część zawiera tylko zwrot do równoległego dur.

Impromptu 2 operuje szerszemi płaszczyznami barwnemi, które zestawione są w żywych kontrastach: Fis-dur, D-dur, F-dur i Fis-dur. W pierwszej partji (Fis-dur, t. 1—38) zasługuje na podniesienie zwrot do ais-moll. Najruchliwsze modulacyjnie jest znowu najpóźniejsze czasem powstania Impromptu, Nr. 3. Temat główny już w trzecim takcie zaznacza równoległą tonację mollową, 4 takty dalej tonację III-go stopnia, a potem dominanty. Druga część (t. 19 – 26) ma as-moll, fis-moll, D-dur i Des-dur. Część środkowa, w es-moll, w swych dwu pierwszych czterotaktowych frazach tonikalizuje *S*, *D* i IV^{n} użyciem wstawionych dominant, trzecią zaczyna w Ges-dur, a kontynuuje w as-moll[1]), czwartą zaś kształtuje podobnie jak drugą, ale w b-moll, poczem powtarza dwie pierwsze.

* * *

Barkarola, op. 60, jeden z ostatnich wydanych przez Chopina utworów, uwydatnia ruchliwość modulacyjną ostatniego okresu jego twórczości w sposób bardzo charakterystyczny. Temat główny po czterech taktach w Fis-dur (w t. 2-im tonika z dodaną septymą staje się wstawioną dominantą przed *S*) rozwija się przez dwa takty w równoległem dis-moll, a przez pięć dalszych w tonacji dominanty, Cis-dur. Dalej następują trzy takty w H-dur, a cztery w dis-moll. Po zakończeniu na dominancie *ais*$^{+}$ nagle powraca Fis-dur i powtórzenie głównej frazy tematu. Po czterech taktach znów modulacje: H-dur, Cis-dur, gis-moll. W Fis-dur kończy się część pierwsza utworu. Część środkowa ma A-dur jako tonację zasadniczą. Ale już w czwartym takcie znajdujemy się w Gis-dur, po trzech dalszych taktach przechodzimy do Fis-dur, poczem przez fis-moll wracamy do A-dur. Po powtórzeniu całego ustępu

[1]) Jest tu sekwencja o wzorze $T+S+D$, ale za pierwszym razem, w Ges-dur, *S* przyjmuje formę *DD*, za drugim zaś, w as-moll, S^{6}. Leichtentritt podaje jako tonacje tego ustępu Des-dur i As-dur (I 191).

następuje ustęp nowy, także zasadniczo w A-dur; ale i on zawiera na przestrzeni swych 9 taktów zboczenia do cis-moll i E-dur. Sześciotaktowy ustęp dalszy, stanowiący przejście modulujące, prowadzi do ustępu w Cis-dur, interpolacji, która przygotowuje repryzę.

Wspomniany ustęp modulujący należy do najkunsztowniejszych i najciekawszych u Chopina i jest typowym przykładem wyrafinowania jego harmoniki w ostatnim okresie twórczości. Sama modulacja jest zresztą nadzwyczaj prosta i polega na enharmonicznej zamianie akordu VII^r w A-dur (a-moll) na VII^r w fis-moll, poczem *fis*‾ jako mollowa *S* prowadzi do Cis-dur. Główną wartość tego ustępu stanowią z jednej strony akordy uboczne, wzbogacające i urozmaicające go w subtelny sposób, zwłaszcza w pierwszych 4 taktach z zasadniczym akordem e^9 (naprzemian z wielką i małą noną), z drugiej zaś, już po osiągnięciu Cis-dur, przepyszna chromatyka. Po pierwszej kadencji w Cis-dur mamy bowiem szereg następujący: *T*—*DD* (w formie VII^r) — D^r—*T*, a dalej *T*—*(D)* — IV^n — $VII^7_{5>}$ — *(D)* w formie VII^r — *S* — D^r—*T*.

W dalszej części następuje powtórzenie tematu głównego i ostatnio omówionego ustępu A-dur, obecnie w transpozycji do Fis-dur, a wreszcie pedał toniczny, szeroko zanalizowany w rozdziale XVI.

* * *

W dotychczas rozpatrywanych utworach—z wyjątkiem Etjud—ustępy modulujące nie wchodzą w skład zasadniczego planu konstrukcyjnego. Tem bardziej są interesujące i zasługują na uwagę. Obecnie przechodzimy do omówienia takich utworów Chopina, w których partje modulujące są charakterystycznem znamieniem ustalonej i zgóry przyjętej formy.

Zacznijmy od Rond. W nich poszczególne części łączone są z reguły ustępami modulującemi [1]), które co do rozmiarów wyrównują częściom głównym (refrenom i kupletom), jeśli ich nawet nie przewyższają. Ustępy te mają bowiem misję wyższego rodzaju do spełnienia. Przez swoją zmienność tonalną i barwność stanowić one mają kontrast z tonalnie więcej zwartemi i jednolitemi refrenami i kupletami. Z drugiej strony modulacyjna ruchliwość sprzyja w łącznikach rozwinięciu elementu wirtuozowskiego i ornamentalnego, który w typie ronda przyjętym i rozwiniętym przez Chopina wogóle wielką odgrywa rolę. Samo uskutecznienie modulującego przejścia od jednej części utworu do drugiej jest w łącz-

[1]) Por. mój artykuł o Rondach Chopina w zesz. 12 — 13 „Kwartalnika Muzycznego".

nikach, o których mowa, rzeczą drugorzędną. Co za tem idzie, ich plan modulacyjny jest zazwyczaj swobodny: modulacje zdają się być celem same w sobie. Zdarza się więc nierzadko, że tonacja części poprzedniej, już porzucona, znowu powraca, albo że tonacja, do której się zmierza, jest osiągnięta i znowu opuszczona. Płynność, charakteryzująca te ustępy, wyklucza naogół dłuższe przebywanie w jednej tonacji, zwłaszcza gdy modulacje już są w toku — bo początkowe partje łączników utrzymują się nieraz jeszcze w tonacji części poprzedniej, a końcowe rozwijają się często już w tonacji części następnej.

Weźmy Rondo op. 1. Jego refren pozostaje w c-moll z krótkim ustępem w równoległem dur. Pierwszy łącznik (t. 29 nast.) przez 22 taktów trwa dalej w c-moll, ruchliwość modulacyjna objawia się w nim zrazu tylko w barwnej sekwencji akordów sekstowych, poprzedzonych odpowiedniemi wstawionemi dominantami (w formie niekompletnych akordów zmn. s.). Właściwa część modulacyjna obejmuje dopiero drugą połowę łącznika (c-moll, as-moll, e-moll). Kuplet 16-taktowy ma stałe E-dur. Następny łącznik zaczyna się odrazu modulacyjnie: fis-moll, cis-moll, gis-moll, dis-moll, z powrotem gis-moll i cis-moll, i znowu gis-moll. W tej tonacji rozwija się teraz długi ustęp, który wykracza przeciw duchowi formy ronda, tamując ruch dalszy i wydłużając nieproporcjonalnie łącznik. W późniejszych rondach Chopina nie znajdziemy podobnych wypadków. Modulacja do c-moll następującego refrenu dokonana jest z As-(Gis)-dur bardzo zręcznie w modulującej sekwencji. Trzeci łącznik moduluje nieco silniej od pierwszego, którego materjałem motywicznym operuje (c-moll, Es-dur, b-moll, Des-dur). Następuje długa, samodzielna część, w Des-dur z przelotnemi zboczeniami do As-dur i Ges-dur, a dopiero po niej kuplet również w Des-dur. Czwarty łącznik jest transpozycją i skróceniem odpowiedniego drugiego łącznika.

W Rondzie op. 5 refren ma zwrot do tonacji III-go stopnia (t. 10 — 12) i powtórzenie głównej frazy w równoległem moll. Pierwszy łącznik (t. 37 nast.) pozostaje przez pewien czas w tonacji refrenu, potem moduluje (d-moll—B-dur), powraca do F-dur, przez f-moll moduluje do Des-dur, stąd do b-moll i tę tonację zdaje się ustalać dla kupletu, który jednak pojawia się w B-dur. Drugi kuplet, w C-dur, przygotowany jest tak, jakby miał nastąpić w a-moll. Na podobne mollowe przygotowania części durowych, stanowiące jedną z form chopinowskiego *inganno*, wskazywaliśmy już niejednokrotnie w ciągu naszych rozważań. Zresztą i w Rondzie

1-em widzieliśmy podobny wypadek, znajdziemy takież i w innych Rondach. Drugi łącznik ma w pierwszej swej partji B-dur (ze zboczeniem do tonacji II-go stopnia, podobnie jak sam poprzedzający go kuplet w swej środkowej części), moduluje zaś dopiero w drugiej, która operuje motywami refrenu. Łącznik czwarty, odpowiadający drugiemu, zaczyna modulację wcześniej od tamtego (przechodząc do równoimiennego moll, t. j. c-moll). Ostatni refren jest rozszerzony w końcowej swej partji, która rozprowadza szerzej tę modulującą sekwencję, jaką refren kończy się w swej zasadniczej formie. Jest to najbarwniejsza część utworu, który, jakkolwiek więcej moduluje niż Rondo 1, zestawia mniej silnych kontrastów w odcieniach barwnych, a zwłaszcza w szerszych płaszczyznach części tonalnie stalszych.

Refren i kuplet Ronda op. 16 mają w środkowych częściach sekwencje modulujące. Pierwszy łącznik szybko ustala as-moll i dopiero w ostatnich taktach zwraca się do As-dur, tonacji następnego kupletu. Drugi łącznik pozostaje dłuższy czas w As-dur, tworząc pewnego rodzaju postludjum po wspomnianym kuplecie. Trzeci łącznik jest odmianą pierwszego, czwarty jest samodzielny. Ostatni refren powtarza tylko główną część refrenów poprzednich, ale ją rozszerza na końcu sekwencją modulującą. Długa koda urozmaicona jest również progresjami modulującemi.

Rondo z orkiestrą op. 14: w refrenie powtórzenie głównej frazy w tonacji II-go stopnia, kuplet omówiony pod względem tonalności w rozdz. IV-ym. Drugi refren zmieniony jest w porównaniu z pierwszym w końcowej partji [1]).

Pierwszy łącznik po szeregu modulacyj ustala się w g-moll, pozostając w tej tonacji przez przeszło 30 taktów, poczem dopiero moduluje dalej. Jest tu więc pewne podobieństwo z drugim łącznikiem w Rondzie 1. Tam jednak wspomniany ustęp w gis-moll tworzy bardziej zamknięty epizod. Odpowiedni trzeci łącznik jest znacznie więcej interesujący, zwłaszcza w pierwszej części, zawierającej modulacje enharmoniczne. Po pierwszym kuplecie i krótkiem Tutti następuje ustęp, którego pierwsza połowa pozostaje w d-moll, druga w a-moll. Po nowem Tutti zaczyna się właściwy łącznik modulujący. Po drugim kuplecie modulacje następują odrazu (p. str. 257).

---

[1]) Występujący w nim bardzo barwny szereg akordów $(d^{-} + b^{-} + ges^{+} + g^{7} + e^{7} + a^{+} + c^{7} + f^{+})$ zwraca uwagę w dziele z wcześniejszej epoki twórczości Chopina.

Rondo na dwa fortepiany ma pewne rysy, które je wyróżniają od wszystkich dotychczas omówionych rond. Jego refren kończy się za pierwszym razem (t. 40, nie licząc wstępu) nagłym zwrotem do równoległego a-moll. W tej tonacji zaczyna się następnie pierwszy łącznik. Ponieważ kuplet występuje w dalszym ciągu także w a-moll, plan tonalny należy uznać za wadliwy. Tem bardziej, że wspomniany łącznik pozostaje dość długo w a-moll, rozwijając nawet myśl muzyczną o wybitniejszem tematycznem znaczeniu, i dopiero w dalszym przebiegu moduluje, ustalając się ostatecznie w E-dur, t. j. w tonacji dominanty względem tonacji następnego kupletu. Drugi refren ostatnią swą część przenosi nagle do Es-dur, rozpoczynając w ten sposób szereg modulacyj, które wskutek rozwijania głównego motywu refrenu nadają tej części łącznika charakter przeróbki. Dopiero jego druga połowa odpowiada pierwszemu łącznikowi, którego jest zrazu transpozycją, a później parafrazą, przy zachowaniu niemal identycznego postępu harmonicznego (modulacje w kole kwart, wychodzące z a-moll za pierwszym razem, z e-moll za drugim, zakończenie raz w E-dur, drugi raz w E-dur—e-moll). Refrenu trzeciego niema. Lecz koda osnuta jest na jego głównym motywie, który pojawia się—w tonacji zasadniczej — także pod koniec ostatniego łącznika, w bardzo coprawda dalekiej reminiscencji.

W Rondzie Koncertu e-moll refren jest bardzo szeroko rozprowadzony, nierównie szerzej, aniżeli w poprzednio omówionych rondach. Co za tem idzie, jest też bogatszy w zboczenia modulacyjne. Za drugim razem jednak refren jest mocno skrócony, za trzecim — nie pojawia się wcale. Tutti, które występuje po pierwszym refrenie jako postludjum lub interludjum, trwa i kończy się w głównej tonacji, E-dur. Po drugim refrenie analogiczne Tutti moduluje z E-dur do cis-moll i kończy się w tej tonacji. Łączniki następujące po obu wspomnianych Tutti, zaczynają się oba w cis-moll. Pierwszy z nich po dygresji do H-dur i dis-moll powraca do cis-moll, poczem w kadencji zwodniczej $gis^{7} — a^{+}$ osiąga A-dur, tonację kupletu. Podobnie jak refren, jest i kuplet modulacyjnie znacznie ruchliwszy od dotąd omówionych kupletów. Jego pierwszy odcinek zaczyna się w A-dur, a kończy w tonacji dominanty; odcinek drugi zaczyna się w tonacji II-go stopnia, a kończy w zasadniczej, trzeci zaczyna się w odległem F-dur, kończy zaś w zasadniczem A-dur, w którem już pozostaje ostatni, czwarty odcinek. Drugi łącznik przygotowuje w swej końcowej partji wejście refrenu w E-dur, ale refren pojawia się niespodzianie w Es-dur i dopiero

w dalszym przebiegu powraca do swego normalnego położenia. Trzeci łącznik należy do modulacyjnie najbardziej zajmujących w Rondach chopinowskich.

Po 18 taktach w cis-moll gis^+ (= as^+) prowadzi jako IV^n do G-dur, stąd zwracamy się do h-moll, ale znów przez zamianę dominanty na IV^n dostajemy się w symetrji modulacyjnej do F-dur i a-moll. W sekwencji modulującej przechodzimy do G-dur, stąd (przez zamianę d^+ z D na VI) do fis-moll. W symetrji modulacyjnej następują C-dur i h-moll. Reszta tej części pozostaje w h-moll i H-dur, w którem znajduje się drugi kuplet.

Ten drugi kuplet jest transpozycją pierwszego ze zmianą w trzecim odcinku tak przeprowadzoną, że ostatni odcinek występuje w E-dur, tonacji zasadniczej całego ronda. Koda następuje bezpośrednio. To znaczy, że niema nietylko trzeciego refrenu, jak to już wspomnieliśmy, ale i czwartego łącznika. Jest to zupełnie indywidualny rys tego Ronda.

Jeszcze bardziej skróconem wszakże jest rondo w Koncercie f-moll, w którem koda następuje odrazu po drugim refrenie. Niema w niem nawet drugiego kupletu: zamiast niego pojawia się tylko jego reminiscencja w drugim refrenie i w kodzie. Za to drugi łącznik jest bardzo szeroko rozbudowany, ma charakter przeróbki, używając jako materjału w bardzo szerokim zakresie głównych motywów kupletu.

Przeróbka ta wychodzi z As-dur, tonacji poprzedzającego ją kupletu, przechodzi w bardzo szybkiem tempie przez wiele tonacyj, *Es*, *Des*, *c*, *d*, *e*, *h*, *fis*, *gis*, *b*, *f*, stąd łańcuch akordów dominantowo-septymowych w kole kwint prowadzi do Ges-dur. Teraz dopiero następuje uspokojenie na czas pewien. Dalsza część, która właśnie operuje motywami kupletu, moduluje znowu: Ces-dur, es-moll i Des-dur. Przez zamianę des^+ na funkcję subdominantową w f-moll następuje zwrot do tej tonacji i przygotowanie powrotu refrenu.

W Finale Sonaty c-moll łączniki są bardzo długie i mają częściowo charakter przeróbek[1]). Częste są w nich modulacje w kole kwint i kwart[2]). Drugi kuplet przechodzi bezpośrednio w łącznik, zaczynając modulacje już w końcowej swej partji. Podobnie ostatni refren łączy się z kodą.

W Finale Tria g-moll łączniki są znacznie mniej ciężkie i monotonne, aniżeli we wspomnianej Sonacie. Są one też o wiele krótsze od tamtych.

---

[1]) p. cytowany artykuł o Rondach w „Kwartalniku Muzycznym".

[2]) Przypominam, że modulacją w kole kwart nazywam modulację dokonaną przez zamianę T jednej tonacji na S tonacji innej; gdy T jednej tonacji zmienia się na D tonacji innej, wtedy mamy modulację w kole kwint.

Prawie wszystkie Ronda Chopina pochodzą z wcześniejszej epoki jego twórczości. W późniejszej Chopin zaniechał zupełnie ronda jako formy samoistnej i wprowadził je tylko dwa razy jako Finale, a to w Sonacie op. 58 i w Sonacie wiolonczelowej, op. 65. Oba te ronda różnią się pod wielu względami od wszystkich rond poprzednich.

W Finale Sonaty h-moll już sam temat refrenu odbiega w stylu swoim znacznie od typu refrenów dotąd omówionych. W konstrukcji terasowej powtarza bowiem frazę główną na tonikalizowanym III-im, a potem V-ym stopniu, w zakończeniu zaś ma następstwa akordów o wyrafinowanej chromatyce. Kuplet następuje wprost po refrenie, t. zn. bez pośrednictwa łącznika modulującego. Zato jednak sam kuplet jest niestały tonalnie: z H-dur zwraca się do dis-moll, pozostaje w tej tonacji czas pewien (z progresją modulującą), poczem przechodzi do Fis-dur (zatem tercjowe następstwo tonacyj, jak w refrenie) i wraca do H-dur. Po 10-taktowym ustępie, przygotowującym powrót refrenu, tenże pojawia się tym razem w e-moll. Jest to jedyny wypadek tego rodzaju transpozycji w Rondach Chopina. W odmiennej tonacji refren w innem występuje świetle. Ale drugi kuplet jeszcze silniej zmienia barwy. Wstępuje w odległem Es-dur, dalej zaś rozwija się w g-moll, c-moll, znowu w Es-dur, i w As-dur — zatem nie w ścisłej transpozycji pierwszego kupletu. Chromatyczna modulacja typu, omówionego na str. 241, sprowadza h-moll i ostatni refren.

Refren w Finale Sonaty wiolonczelowej jest czystej wody „Chopinem z ostatniego okresu": po 8 pierwszych taktach w tonacji głównej, g-moll, ze zboczeniem do d-moll, kształtuje się dalej w sposób modulujący, przechodząc kolejno przez tonacje d-moll, F-dur, a-moll, g-moll i stając nagle w As-dur. Łącznik moduluje z As-dur przez b-moll (i f-moll) do c-moll. Kuplet w c-moll ma zboczenia do f-moll, Es-dur i g-moll; zatem i on jest modulacyjnie dość ruchliwy. Drugi łącznik zaczyna się w C-dur, moduluje do d-moll i E-dur, powraca do C-dur, w ostatniej zaś części pozostaje w H-dur. Nagła modulacja sprowadza g-moll. Następujący refren moduluje tym razem jeszcze silniej, jak za pierwszym razem (g-moll, B-dur, As-dur, des(cis)-moll, d-moll, C-dur—a-moll, e-moll, h-moll, a-moll, B-dur); można tu nawet mówić o „przeróbce"[1]).

---

[1]) To Finale ma wogóle wiele elementów formy sonatowej, p. cytowany artykuł o Rondach Chopina w „Kwartalniku Muzycznym".

Następne partje są powtórzeniem odpowiednich ustępów poprzednich w transpozycji o cały ton wyżej, z wyjątkiem ostatniego ustępu (przed refrenem), który zamiast w Des-dur, pojawia się w F-dur. Ostatni refren jest parafrazą refrenu pierwszego [1]) i zawiera nowe zwroty modulacyjne (As-dur, a-moll, B-dur). Koda w G-dur wzbogacona jest modulującą sekwencją w t. 9—10 i bardzo interesującym chromatycznym postępem akordów w t. 13—14 (p. wyżej str. 154).

Oba omówione właśnie ostatnie Ronda Chopina wykazują w porównaniu z poprzedniemi skrócenia, a nawet (w Rondzie Sonaty h-moll) usunięcie modulujących łączników. Natomiast znacznie większą jest ruchliwość modulacyjna ich głównych partyj.

* * *

Szczególne znaczenie przypada w tym rozdziale utworom Chopina, ujętym w formę sonatową.

Pierwsza część Sonaty op. 4 przedstawia się raczej jako swobodna improwizacja lub fantazja, aniżeli jako utwór, trzymający się planu sonatowej architektoniki. Można w niej wprawdzie wyróżnić jasno ekspozycję, przeróbkę i repryzę. W ekspozycji jednak trudno odnaleźć charakterystyczne rysy sonatowej formy [2]). Jej pierwsza połowa pozostaje ustawicznie w tonacji głównej c-moll [3]). Druga natomiast (t. 43 nast.) wciąż moduluje obracając się jednak także bezustanku około c-moll i pozostając w tej tonacji (i w równoimiennej durowej) w ostatnich swych 17 taktach. Część środkowa jest jednym nieprzerwanym ciągiem modulacyj, tworzących istną mozajkę w przeszło 80 taktach. Dopiero w ostatnich 8 taktach ruch ustaje, b-moll ustala się, przygotowując repryzę. Godnem jest uwagi, że o ile w ekspozycji c-moll wciąż występuje jako centrum, o tyle w przeróbce zdaje się być rozmyślnie i celowo unikanem. Najwięcej w niej akcentowane są B-dur, b-moll i es-moll.

---

[1]) Zatem każdy z trzech refrenów rozwija się swobodnie. Analogicznie modyfikowane repryzy konstatowaliśmy już w innych dziełach Chopina z ostatniego okresu.

[2]) To, co w niej jeszcze najtrafniej można nazwać „drugim tematem" (t. 17 — 30, z powtórzeniem w t. 31 — 43), ma raczej cechy rozwinięcia tematu głównego lub łącznika, operującego jednym z motywów tematu pierwszego.

[3]) Oczywiście i tu przelotne zboczenia do tonacyj innych są na porządku dziennym. Na uwagę zasługuje bardzo chopinowskie następstwo c-moll — D-dur — Es-dur w t. 9 — 11.

W repryzie temat pierwszy pojawia się w odległem b-moll, temat drugi w g-moll, dalsza zaś partja jest zrazu dokładnem, następnie modyfikowanem powtórzeniem odpowiedniej części ekspozycji.

Pierwsza część Tria op. 8 wykazuje w swej budowie i charakterze punkty styczne z pierwszą częścią Sonaty op. 4. Jej ekspozycja opanowana jest w całości przez tonację zasadniczą, co — mimo dość częstych zboczeń, zwłaszcza do B-dur i Es-dur — sprowadza harmoniczną jednostajność. Monotonja jest tu nawet jeszcze większa, niż w Sonacie c-moll. Brak wyrazistego, wybitnego drugiego tematu i tutaj odczuwać się daje. Ale przy równie wadliwej budowie wykazuje pierwsza część Tria tę wyższość nad pierwszą częścią Sonaty c-moll, że w jej części środkowej modulacje są mniej niespokojne i więcej wykazują planu. Przeróbka, o której mowa, rozpada się bowiem na dwie części, z których pierwsza ma d-moll za tonację centralną, druga zaś przechodzi w rejony odległych tonacyj As-dur, Des-dur, es-moll i f-moll, stopniowo zbliżając się do g-moll i repryzy.

W pierwszej części Koncertu e-moll temat główny znajduje się w e-moll, drugi zaś w E-dur. Cała ekspozycja obraca się więc ustawicznie w kole tych dwóch tak bliskich sobie tonacyj i wszelkie modulacje mają w niej tylko podrzędne znaczenie, występując w przelotnych zboczeniach, zwłaszcza w zastosowaniu częstych wstawionych dominant [1]). Przeróbka zaczyna się powtórzeniem głównej części pierwszego tematu, tym razem w C-dur (zmiana trybu w tym temacie wywołuje przepiękny efekt), następnie rozwija się dłuższy czas w a-moll, dalej zaś moduluje bardzo długo i wiele, przechodząc szybko z jednej tonacji do drugiej, powracając jednak wciąż do H-dur—h-moll i Fis-dur—fis-moll.
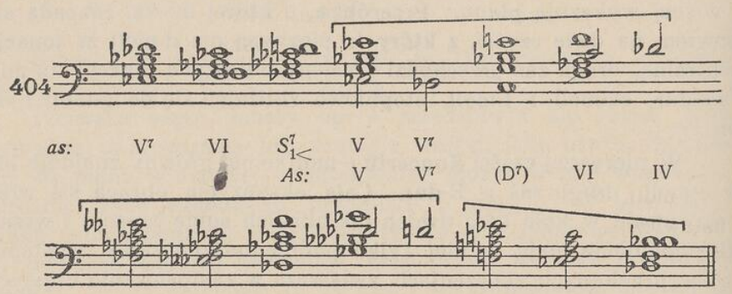
W pierwszej części Koncertu f-moll, op. 21, ekspozycja, w formie rozwiniętej, jaką przedstawia pierwsze Solo, rozpada się na trzy części: pierwsza obejmuje temat główny w f-moll i łącznik, który moduluje i kończy się w As-dur; druga (temat drugi) pozostaje w As-dur, ale kończy się w c-moll; trzecia zaś ma c-moll za centralną tonację (tonacja mollowej dominanty względem zasadniczego f-moll), moduluje jednak w początkowej części w kole kwart (*c, g, d, a, e*), w środkowej zaś ma interpolację w As-dur, poczem przez f-moll powraca do c-moll.

---

[1]) Najwybitniejszą dygresję stanowi ustęp w cis-moll, w drugim temacie, a mianowicie w formie rozwiniętej, jaką ten temat ma w pierwszem Solo.

Przeróbka jest znacznie krótsza w porównaniu z przeróbką w Koncercie e-moll. Może objawia się w tem późniejsza epoka wykończenia Koncertu op. 21, gdyż z biegiem czasu można wogóle skonstatować u Chopina dążność do nadawania ustępom modulującym mniejszych rozmiarów i zastępowania ich ruchliwości i wirtuozyjnego charakteru coraz więcej zajmującemi, samemi w sobie, modulacjami. Pod tym względem przeróbka pierwszej części Koncertu f-moll oznacza stanowczo znaczny krok naprzód: harmonicznie jest ona o wiele bardziej interesująca i kunsztowna od innych przeróbek dotąd omówionych.

Przeróbka ta zaczyna się zwodniczym zwrotem (p. str. 166) i pozostaje zrazu w As-dur. Po zboczeniu do b-moll harmoniczny rozwój jest następujący:

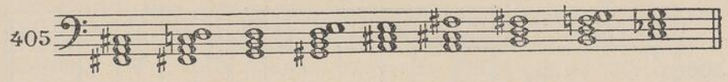
404



Po 9 taktach w b-moll następuje zwrot do Des-dur (zamiast oczekiwanego w sekwencji f-moll, przez interpretację akordu VII⁷ w f-moll jako $S^{6<}_{1<}$ w Des-dur). Dalej po I + V w Des-dur i analogicznem połączeniu w es-moll następują szybko po sobie f-moll, g-moll, c-moll, znowu f-moll, (Ges-dur), as-moll, b-moll, i ostatecznie ustalające się f-moll.
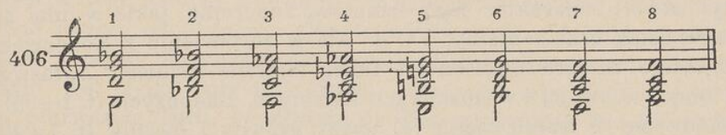
W konstrukcji pierwszej części Sonaty b-moll widać wyraźne dążenie do jak największej koncentracji i zwartości. W ekspozycji wybitnie występują trzy części o niewielkich rozmiarach: pierwsza w b-moll (t. 1—40) z zakończeniem w Des-dur, druga (t. 41 — 80; temat drugi) w Des-dur, trzecia (t. 81—104) również w Des-dur. Niema ustępów modulujących. Nawet zboczenia są względnie rzadkie. Przeróbka rozpada się wyraźnie na dwie połowy (po 32 taktów), z których pierwsza oznacza ruch stale wznoszący się, druga zaś ruch stopniowo opadający. Jest tu więc planowo przeprowadzona gradacja. Wznoszenie odbywa się etapami. Pierwszy etap (t. 1 — 18) przedstawia następstwo fis-moll, G-dur, A-dur, h-moll i c-moll:

405
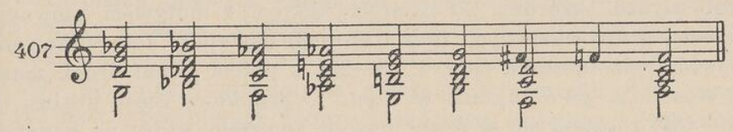


Po krótkim przystanku w c-moll, nowe stopniowanie (t. 21—23): V⁷ + I w D-dur, E-dur i Fis-dur [1]). W t. 24 akord $S^{7}_{3<}$ (po $fis^{+} = S$) i T^{6}_{4} w cis-moll. Za pośrednictwem akordu trójdźwięku zwiększonego następuje modulacja do f-moll (t. 25—27) [2]). Takt 28 ma II⁷ i VII⁷ w g-moll. Przez interpretację tego ostatniego akordu w sensie VII⁷ w e-moll przechodzimy w t. 29 do E-dur. W sekwencji następuje Fis-dur i Gis-dur. Dalej oczekiwalibyśmy w progresji VII⁷ + V⁷ + I w B-dur, ale pierwszy akord taktu 32 interpretowany jako VII⁷ w g-moll sprowadza zwrot do tej tonacji [3]). Tutaj zaczyna się druga połowa przeróbki, opierająca się w zasadzie na następującej sekwencji:

406



Ten fundamentalny schemat doznaje jednak pewnych zmian: akord 2 zamiast b^{+} jest w wersji oryginalnej b^{-}, akord 4 otrzymuje podwyższoną kwintę, akord 7 jest zrazu durowy. Zatem z temi modyfikacjami schemat tak się przedstawia:

407
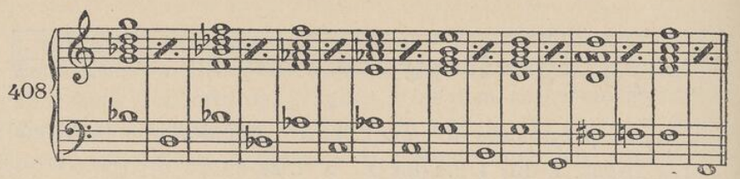


Wreszcie, jeśli uwydatnimy ruch w basie, otrzymamy schemat następujący:

---

[1]) Akord D^{7} w t. 22 i 23 ma obniżoną kwintę.

[2]) T. 24 — 26 można tłumaczyć także w ten sposób, że akord pierwszy w t. 24, interpretowany jako VII⁷ w f-moll, rozwiązuje się do f^{-} poprzez akordy z nutami przetrzymanemi.

[3]) Zatem g-moll następuje po Gis-dur w t. 31 — 33 analogicznie do f-moll po Fis-dur w t. 23 — 26.



Właściwe modulacje kończą się z taktem 48: po f^+ mogłoby odrazu nastąpić B-dur, a z niem repryza. Ale Chopin często przed ostatecznem wprowadzeniem tonacji, do której zdąża i którą przygotowuje, zatrzymuje się jeszcze w drodze, cofa się lub z innej strony zachodzi do zamierzonego celu. Tutaj przed zdecydowanym zwrotem do B-dur oddala się Chopin od niego, zbaczając do Ces-dur (t. 49—56).

Allegro de Concert, op. 46, należy do jednej grupy z pierwszemi częściami Koncertów e-moll i f-moll. Stanowi o tem ogólny styl utworu, charakter jego tematów, znaczenie, jakie w nim ma pierwiastek ornamentalny, i t. d. Ale w zestawieniu z Koncertami wykazuje Allegro de Concert także znaczne różnice. Zwłaszcza w budowie swojej i w stosunkach tonalnych. Ekspozycja (t. 1—95)[1]) składa się z trzech części: 1) temat główny i łącznik (t. 1—40); 2) temat drugi (t. 41—64); 3) grupa tematów końcowych (t. 65—95). Wszystkie te trzy ustępy pozostają zasadniczo w tonacji głównej, A-dur. To odróżnia tę ekspozycję od odpowiednich partyj w Koncertach e-moll i f-moll, a zbliża ją do ekspozycji w pierwszej części Sonaty c-moll i Tria g-moll (j. w.). Repryza (t. 188—234) jest bardzo skrócona: po czterech taktach z motywem głównym trzeciej grupy ekspozycji (por. t. 65—68) następuje zmodyfikowane powtórzenie łącznika (por. t. 23—39), a potem temat drugi, zrazu w a-moll, a po 7 taktach w A-dur[2]). Środkowa część utworu (t. 96—187) zaczyna się w A-dur nowym tematem, który po kadencji w E-dur (t. 102—103) i po zboczeniach do H-dur i A-dur (t. 104—107) kończy się w H-dur (t. 110). Następny ustęp (t. 110—128) w temże H-dur jest przygotowaniem wejścia znanego już tematu

[1]) Idąc za Xav. Scharwenką w Edition Schott, dzielę kadencę, następującą po t. 86, na 6 taktów 4/4 i wliczam te takty w ogólną sumę.

[2]) Ponieważ drugi temat występuje w utworze trzy razy, i to w całości, wspomniana zmiana trybu jest dokonana widocznie dla urozmaicenia i odświeżenia. Było wszakże więcej wskazanem uskutecznić ją przy drugiem ukazaniu się tematu, w części środkowej utworu.
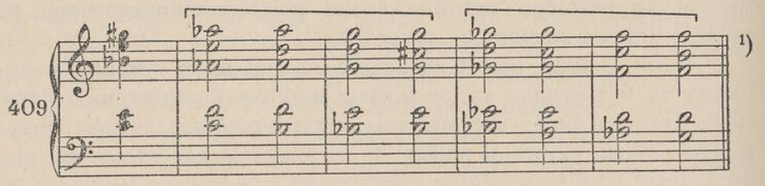
„drugiego“, tym razem pojawiającego się w E-dur. Z jego zakończeniem w t. 155 zaczyna się część modulująca. Zrazu trzy razy mieniają się z sobą E-dur i fis-moll. Dalej (od t. 166) następują gis-moll i w modulującej sekwencji a-moll, b-moll, h-moll, c-moll, cis-moll i dis-moll. Poczem powraca E-dur i trwa aż do końca tej partji, która, podobnie jak ekspozycja, zamknięta jest skombinowanym trylerem. Repryza zaczyna się w E-dur.

Jak z tej analizy wynika, Allegro de Concert jest między dłuższemi utworami Chopina jednym z tonalnie najstalszych. Jest ono opanowane dwiema tonacjami, A-dur i E-dur. Modulacje występują w niem w szerszej mierze tylko w ustępie t. 155—176. W porównaniu z pierwszą częścią Koncertów e-moll i f-moll jest tu różnica znaczna. Ale już powyżej stwierdziliśmy, że przeróbka w Koncercie f-moll jest o wiele krótsza od przeróbki w Koncercie e-moll. W Allegro de Concert można dopatrywać się dalszej ewolucji w tym samym kierunku. Wchodzi tu jednak może w grę inna jeszcze okoliczność. Chopin w utworach o formie sonatowej każe z reguły powtarzać ekspozycję. W jego Koncertach pierwsze Solo jest tylko zmodyfikowaną repetycją ekspozycji, zawartej w pierwszem Tutti. W Allegro de Concert ustęp t. 96—155 można uważać za pewnego rodzaju warjant powtórzenia ekspozycji, po którym dopiero następuje „przeróbka“.

Jeżeli jednak op. 46 wykazuje naogół małą ruchliwość modulacyjną, to z drugiej strony zawiera niektóre modulacyjne ustępy, które zarówno przez urozmaicenie, jakie wprowadzają, jak i przez środki, jakich używają, należą do najciekawszych rysów utworu. Tu należy przedewszystkiem nagły zwrot z h-moll do B-dur w t. 12 i końcowy ustęp ekspozycji (t. 71—95) z przeskokami z A-dur do B-dur. Również i modulujące progresje w łączniku (t. 27 nast. i 192 nast.) przybierają formy, świadczące o wyższem wyrafinowaniu twórcy.

O ile Allegro de Concert okazuje naogół powściągliwość w modulacjach, o tyle pierwsza część Sonaty h-moll, do której teraz w porządku chronologicznym przechodzimy, jest jednym z najwybitniejszych przykładów barwności, z jaką Chopin kształtuje tematy swoje w ostatnim okresie twórczości. Po 5 taktach w tonacji głównej, h-moll, przechodzimy do tonacji mollowej dominanty (fis-moll). W t. 8—9 zamiast oczekiwanego powrotu do h-moll następuje modulacja do e-moll, stąd przez F-dur do Fis-dur. W t. 17, znów zamiast oczekiwanego powrotu tonacji głównej, nagły zwrot sprowadza B-dur, stąd dostajemy się do g-moll (t. 18), dalej do

es-moll (t. 20—21), a wreszcie do d-moll (t. 22). Mamy tu kalejdoskopiczne zestawienie różnych barw. Wśród ustawicznego *inganna.* tonacja główna jest jakby celowo i z wielką starannością unikana Dopiero z t. 23 następuje uspokojenie: na jakiś czas (do t. 41) ustala się d-moll (w t. 31—32 zboczenie do C-dur i a-moll; w t. 29 akord neapolitański następuje zwodniczo po d^7). Począwszy od wejścia drugiego tematu (t. 41) ekspozycja pozostaje już do końca w D-dur i partja ta stanowi z początkową równie silny kontrast pod względem tonalnym, jak w ogólnym charakterze tematów. Na przestrzeni 50 taktów napotykamy teraz już tylko zboczenie do fis-moll (t. 52—56) i modulujące sekwencje w t. 66—73. Repryza z pierwszej grupy tematycznej powtarza zaledwie drobny fragment, następnie zaś jest transpozycją ekspozycji, od jej t. 31 począwszy, do h-moll i H-dur. Przeróbka zaczyna się w h-moll, które po zboczeniu do fis-moll znowu powraca (t. 6—9) — jest tu jakby chęć zaakcentowania tonacji głównej, która w ekspozycji poza pierwszemi taktami zupełnie jest pominięta. Po nowym zwrocie do fis-moll (t. 9—10) przechodzimy przez *cis*$^-$ do gis-moll, a dalej przez zamianę akordu VII^7 tej tonacji na VII^7 w f-moll dostajemy się do ustępu, który w schemacie przedstawia się następująco:



f: V^7 = I

C: $S^7_{3>}$ VII^7 *d*: S^6 VII^7 *B*: $S^7_{3>}$ VII^7 *c*: S^6 V^7

Od t. 19 począwszy następują c-moll, g-moll i d-moll, fis(ges)-moll, H(Ces)-dur (zamiast oczekiwanego h-moll), des-moll, as-moll i As-dur, b-moll, Es-dur (zamiast es-moll), f-moll, c-moll i C-dur, b-moll, As-dur i Des-dur. Tych kilka taktów należy zatem do najszybciej, najniespokojniej modulujących u Chopina. Uwagi godnem jest w nich kilkakrotne wystąpienie durowej toniki tam, gdzie oczekiwalibyśmy mollowej, a mianowicie na początku taktów 22, 23, 24 i 25. Ma to zapewne na celu zbliżenie się do tonacyj następnych, a może uniknięcie „ukośnego brzmienia“ [1]). Od taktu 26 przeróbka operuje szerszemi płaszczyznami, przynosząc uspokojenie: naprzód przez 8 taktów trwa Des-dur, przez 8 następnych— Es-dur. Modulacja do H-dur repryzy odbywa się w t. 42—44 za pośrednictwem C-dur—c-moll, b-moll i cis(des)-moll. Ze stanowiska tonalnego pierwsza część Sonaty h-moll należy do najosobliwszych utworów Chopina: na przeszło 200 taktów, które się na nią składają, tonacja główna występuje zaledwie w kilku początkowych taktach ekspozycji, z początkiem przeróbki i w ustępie, przygotowującym wejście drugiego tematu w repryzie. H-moll jest centralną, zasadniczą tonacją utworu, ale ideowo tylko.

W pierwszej części Sonaty wiolonczelowej, op. 65, tonacja główna zaznacza się o wiele wybitniej: cała początkowa i końcowa partja tej części pozostaje w g-moll. Aż do t. 60-go g-moll jest ciągle centrum, od którego wychodzą i do którego powracają modulacje. A zboczenia są częste: w t. 11—15 do c-moll (z wycieczką do Des-dur), w t. 20—23 do c-moll i As-dur, w t. 28—32 do B-dur, f-moll i c-moll, w t. 35 do d-moll, takty 36—41 pozostają zasadniczo w c-moll z dygresjami do g-moll i f-moll, od t. 42 trwa g-moll ze zboczeniem do As-dur w t. 46—50 — zatem ruchliwość i barwność jest bardzo wielka. Drugi temat ma równoległe B-dur jako tonację zasadniczą, ale moduluje ustawicznie: t. 61—68 przygotowują B-dur, modulując z g-moll za pośrednictwem c-moll; dalej następują B-dur, c-moll i d-moll, „wzrastający“ ten szereg powtarza się, poczem następują (t. 81—83) akordy b^7, h^7 i c^7, tworząc progresję tego typu, jaki widzimy np. w t. 33—35 Etjudy 12 (p. wyżej str. 196). W F-dur kończy się ten ustęp. Ostatnia partja ekspozycji utrzymuje się w d-moll [2]), ale ma zboczenie do f-moll (t. 97—99) i dwa szeregi akordów modulujących w chromatycznych

---

[1]) Powtarzam tutaj w uproszczeniu schemat, jaki do tego ustępu przydał Xav. Scharwenka w swem wydaniu Sonaty h-moll (Edition Schott). W t. 18 Edition Peters (a podobnie i wydanie oxfordzkie) ma *des* w akordzie na początku taktu. Analogja z taktem 16 wymaga jednak tonu *d* (por. Bülow, Briefe, VII, 8—9). Dla osiągnięcia zupełnej analogji (jaką widzimy we wspomnianem wydaniu Scharwenki), należy zresztą dokonać jeszcze pewnych zmian w figuracji.

[1]) Na początku taktu 25 c^+ występuje zamiast c^- jużto dla przejściowej chromatyki, jużto dla analogji z t. 23.

[2]) Modulacja z F-dur do d-moll uskutecznia się przez zamianę $S^{6<}_{1<}$ pierwszej tonacji na $S^{7<}_{3<}$ drugiej. Plan tonalny omówionej ekspozycji jest ten sam, co w ekspozycji pierwszej części Koncertu f-moll. Tonacje trzech części zasadniczych są następujące: główna tonacja mollowa—równoległe dur—tonacja mollowej dominanty.

postępach (t. 100—101 i 104—107). Przeróbka zaczyna się w c-moll, zwraca się do B-dur, poczem przechodzi do F-dur. Następny ustęp da się ująć w schemat poniższy:

410

F: I VI $S^{6<}_{1<}$ I
a: VI IV V V^7 *fis:* V^7 VII^7
Ges: V^7——*G:*V^7 *E:*$S^{6}_{3>}$ $D^7T^6_4$

(Szereg zaczyna się i kończy w F-dur. Modulacja z E-dur do F-dur odbywa się w ten sposób, że akord uboczny, zamiast prowadzić do h^7, zmieniony enharmonicznie staje się $S^{6<}_{1<}$ w F-dur.) Dalej modulacja z F-dur do d-moll i w analogji z B-dur do g-moll (por. t. 17—18 pierwszej części Sonaty h-moll), dłuższy ustęp w d-moll i powtórzenie jego w symetrji modulacyjnej w e-moll; następują w sekwencji (o wzorze $S+D$) d-moll, c-moll i B-dur, wreszcie ustęp w a-moll, przygotowujący powrót tematu drugiego, a z nim i repryzy. Sam wspomniany temat występuje tym razem w równoimiennem dur, końcowa zaś partja utworu pozostaje w tonacji głównej.

W zanalizowanej części Sonaty wiolonczelowej ruchliwość modulacyjna jest równie wielka, jeśli nie większa nawet, jak w Sonacie h-moll. Są jednak pewne różnice w obu tych utworach, z tego punktu widzenia rozpatrywanych. Oto w początkowej partji Sonaty h-moll tok modulacyjny, choć śmielszy niż w Sonacie wiolonczelowej, wydaje się więcej naturalny, płynie z przekonywującą siłą logiki, jest jakby wynikiem wewnętrznej konieczności; podczas gdy w początkowej partji Sonaty op. 65 jest więcej niepokoju jak energji, ruch nie łączy się z rzeczywistym postępem naprzód; ciągłe zwracanie się do c-moll i ciągły powrót do g-moll jest nużący. Natomiast odwrotny jest stosunek w przeróbkach obu omawianych utworów: przeróbka Sonaty h-moll należy — jak to już podnieśliśmy — do najniespokojniej modulujących ustępów w dziełach Chopina, w przeróbce Sonaty wiolonczelowej zaś modulacje rozwijają się o wiele swobodniej i naturalniej.

* * *

Z punktu widzenia, z którego rozpatrujemy w tym rozdziale utwory Chopina, Fantazja f-moll tworzy osobną grupę dla siebie. Tak jak w konstrukcji swojej utwór ten, jeden z najbardziej

„fantastycznych“ w literaturze muzycznej, przedstawia się jako szereg krótkich tematów szybko następujących po sobie w namiętnem uniesieniu, chwilami jakby w gorączkowym niepokoju, to znowu wśród akcentów najwyższego entuzjazmu, tak i pod względem tonalnym jest to istna mozajka ustępów, znajdujących się w różnych tonacjach, albo modulujących. Z drugiej strony jednakże niema w tym obszernym utworze ani jednego dłuższego ustępu modulującego o charakterze przeróbki.

Introdukcja ma w pierwszej połowie f-moll (ze zboczeniem do równoległego As-dur w t. 7—10, i do E-dur, w t. 17—18), a mollowe F-dur w drugiej (t. 21 — 42; z parentezami w tonacji dominanty i subdominanty tonacji durowej i VI-go stopnia tonacji mollowej). Takty 43—67, o charakterze łącznika, przedstawiają się harmonicznie w następujący sposób:

411

f: I III [V VII II] IV VI I $S^7_{1<}$ *D*
Es: II IV VI I III V^7 *es:* I III V

Są to dwa (symetryczne w początkowych partjach) szeregi trójdźwięków, następujących po sobie coraz o tercję wyżej i tonikalizowanych w figuracji melodycznej. Pierwszy szereg zaczyna się od f^{-}, a kończy na b^7, drugi wychodząc od es^{-} kończy się na f^{-}, poczem następuje pół-kadencja w f-moll [1]).

Środkowa część, *Lento sostenuto*, w H-dur, stanowi przez swój kontemplatywny charakter silny kontrast z resztą utworu. Ale i jej ustęp środkowy (t. 207—214) jest ruchliwy pod względem modulacyjnym i zasługuje na szczególną uwagę z powodu wyrafinowanej chromatyki; jest to wogóle jeden z harmonicznie najkunsztowniejszych postępów u Chopina. Po t. 207 z *D*, S^6 i $S^{3>}$ w H-dur następują akordy, które, sprowadzone do najprzejrzystszej formy, dają się ująć w takim schemacie:

412

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

H: V^7 II
gis: IV V IV I
dis: IV V VII^7 ——— I

[1]) Ges-dur zupełnie nie zaznacza się w tej partji; Leichtentritt (II 267) niesłusznie dopatruje się tej tonacji w danym ustępie. Wogóle schemat jego na str. 267—268 zawiera wiele niedokładności i pomyłek.

Jest to modulacja z H-dur do dis-moll za pośrednictwem gis-moll. W oryginalnej wersji między akordem 4 i 5 naszego schematu znajduje się jeszcze akord uboczny; akord 5 zaś pojawia się odrazu z dodaną seksta, a nadto z podwyższoną prymą, t. zn. że zamiast *gis*‾ (= *S*) mamy $S^6_{1<}$ w dis-moll. Akord 7 ma w oryginale *cis* w tenorze zamiast *e*, może dla uniknięcia równoległych kwint z basem. Akordy 7 i 8 są wstawione między jedną formą dominanty (V) w dis-moll, a drugą (VII^r). Ostatnio wspomniany akord VII^r pojawia się w oryginale odrazu z obniżoną kwintą i zrazu z nutami opóźniającemi. W dalszej części omawianego ustępu, dis-moll trwa jeszcze do początku t. 214-go, poczem następuje powrót do H-dur.

W szerokich linjach przedstawia się Fantazja f-moll ze stanowiska tonalnego w ten sposób, że jej partja początkowa (do t. 75) opanowana jest przez f-moll, końcowa (od t. 264) przez As-dur. Wyższą jedność tonalną wykazują poza tem t. 97—142, w Es-dur, i t. 199—222, w H-dur.

* * *

W zakończeniu niniejszego rozdziału zbierzmy przynajmniej najważniejsze rezultaty dokonanego powyżej przeglądu. Przedewszystkiem stwierdzić możemy w utworach Chopina wielką rozmaitość typów pod względem ruchliwości modulacyjnej. Zjawisko to pozostaje częściowo w związku z różnicą w charakterze, w treści emocjonalnej i w formie utworów. Ale i w grupach utworów jednego gatunku mieliśmy sposobność konstatować znaczne nieraz różnice pod względem bogactwa i szybkości modulacyj. Wszelako nawet wśród najkrótszych utworów Chopina do rzadkości należą te, któreby pozostawały ściśle w ramach jednej tonacji [1]).

Drugim faktem, który rzuca się w oczy, jest stałe wzrastanie ruchliwości i barwności modulacyjnej z postępem twórczości Chopina. Dzieła wcześniejsze nie wyróżniają się pod tym względem od utworów bezpośrednich poprzedników Chopina i starszych wśród współczesnych mu kompozytorów. Natomiast w kompozycjach z ostatniego, a nawet w niektórych z średniego okresu twórczości Chopin idzie w określonym kierunku znacznie dalej, wskazując drogę, po której kroczyć będą coraz pewniej następne pokolenia kompozytorów. Wszelako w najswobodniej nawet rozwijających się kompozycjach Chopina zawsze jedna tonacja pozostaje jako główna i zasadnicza w centrum toku harmonicznego (por. wyżej str. 15). Utwory nieokreślone lub niepewne pod względem tonalnym, jak i utwory o dwu tonacjach zasadniczych [2]) należą do wyjątków.

[1]) Piosnka „Czary" zawiera w 10-ciu taktach śpiewu trzy zboczenia do równoległej tonacji durowej.

[2]) p. wyżej rozdz. I i IV.

W planach modulacyjnych Chopin kieruje się widocznie głównie względami na barwy zestawiane, chęcią osiągnięcia kontrastów i stopniowań. Co się tych ostatnich tyczy, widzieliśmy częste następstwa tonacyj w porządku „rosnącym" lub „malejącym", co pozostaje zwykle w związku z użyciem progresyj, mających — jak to szeroko przedstawiliśmy — pierwszorzędne znaczenie w modulacyjnych ustępach u Chopina. Zboczenia są najczęstsze do tonacyj dominanty i subdominanty, a także do równoległego moll lub do tonacji II-go stopnia w ustępach durowych, a do równoległego dur w ustępach mollowych. Rzadsze są zboczenia do dolnej medjanty w tonacji mollowej, a do górnej w tonacji durowej [1]).

W całokształcie swym rozpatrywana, muzyka Chopina wykazuje ramy tonalne szczególnie giętkie i szerokie, co się objawia zwłaszcza w częstych mniej lub więcej rozwiniętych parentezach („Klammerepisoden", jak je Erpf nazywa), powstających przez tonikalizację stopni pobocznych. W kilku utworach tonacja główna relegowana jest zupełnie na plan dalszy. Podnieść też wypada częste modulacje do tonacyj przeciwnego trybu względem równoimiennych tonacyj bliżej spokrewnionych, np. z C-dur do A-dur, jakoteż modulacje do tonacyj na stopniach zaczerpniętych z równoimiennych tonacyj przeciwnego trybu, up. z C-dur do As-dur (zjawisko analogiczne do mollowego dur, ale w innej, wyższej sferze pojęć).

ROZDZIAŁ XX.

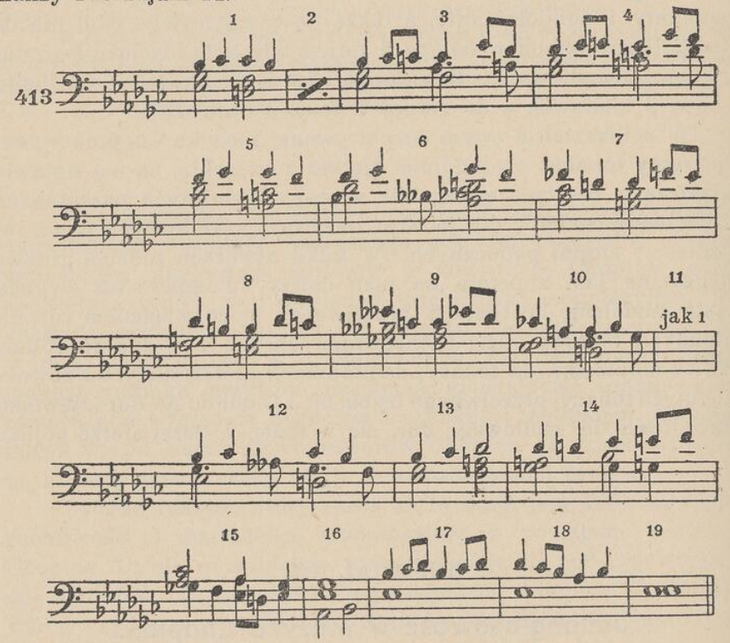
Jednogłosowość w muzyce Chopina.

Do najśmielszych, najoryginalniejszych, a zarazem najciekawszych utworów Chopina należą te, które w całym przebiegu swoim rozwijają się jednogłosowo. Tutaj należą Preludjum es-moll i Finale Sonaty b-moll. Oprócz tego częste są w utworach Chopina krótsze lub dłuższe jednogłosowe ustępy, pojawiające się zwłaszcza jako epizody, wstępy i przejścia modulujące. Często
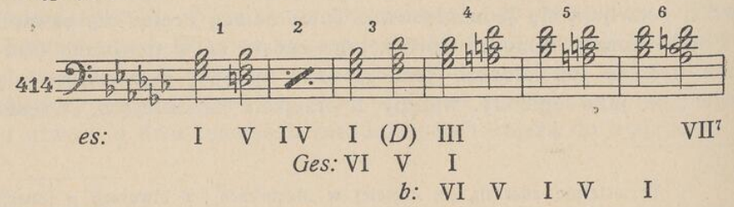
[1]) Te ostatnie zdarzają się częściej w Mazurkach i w utworach o tonacji H-dur (p. wyżej str. 312). Schumann chętnie kończy tematy durowe na górnej medjancie, por. np. pierwszą część Marsza przeciw Filistynom w „Karnawale", op. 9, i drugą część w „Pierrot", tamże.

można mówić w nich o jednogłosowości tylko w tem znaczeniu, że chodzi w nich o jeden tylko głos realny; faktycznie jednak mamy w nich dwa lub nawet cztery głosy, stanowiące podwojenie głosu realnego w oktawie lub w oktawach, czyli idące w „unisonie“ [1]).
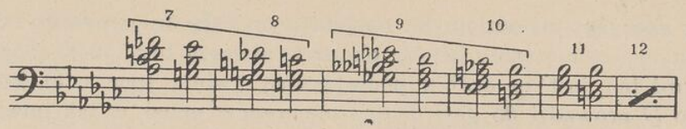
Jako dwugłos w oktawie przedstawiają się oba wymienione już, na całej swej przestrzeni unisonowe utwory. Zacznijmy od analizy Preludjum 14.
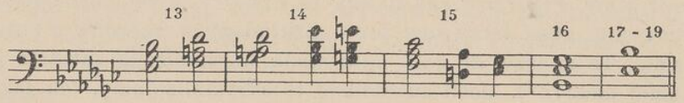


Po opuszczeniu nut obcych otrzymujemy uproszczony schemat następujący:



[1]) Używam tego wyrazu w tem szerszem, nieścisłem zresztą, ale ogólnie przyjętem znaczeniu.
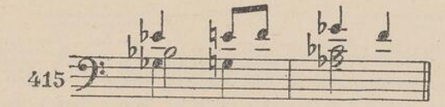


es: VII$^{7}_{3>}$=I *ges(Ges):* $S^{7}_{1<}$ *D es:* $S^{6}_{1<}$V I V IV
as(As): $S^{7}_{1<}$ *D f:* $S^{6}_{1<}$ *D*



I I II VII I I I
Ges: VI =V =I

Po 4 taktach w es-moll następuje w paralelizmie powtórzenie początku tematu w b-moll, ale już w t. 6 rozwój jest inny, a w t. 7 wracamy do es-moll wzgl. do równoimiennego dur. Takty 7—10 powtarzają cztery razy wzór $S + D$ naprzemian w dwóch różnych formach, tworząc dwa odpowiadające sobie dwutakty. Od t. 11 zaczyna się repryza, bardzo zmieniona: t. 11 jest powtórzeniem t. 1-go, t. 12 i 13 są warjantami taktów 2—3, t. 14—15 rozwijają się już zupełnie swobodnie. T. 16—19 stanowią kodę, opartą wyłącznie na tonice. Akord II-go stopnia w t. 15 zastępuje S^{6}. Naturalne połączenie taktu 14-go z 15-ym jest następujące:



Chopin urywa z końcem taktu 14-go tok prawidłowy, wprowadza akord t. 15-go w innem położeniu, aniżeli tego oczekujemy, tak że ton *f* (przy końcu taktu 14-go), który jest przejściowym między *e* a *ges*, zawisa w powietrzu, gdyż *ges* pojawia się o oktawę niżej. Jest to jeden z dość rzadkich u Chopina tak uwypuklonych tonów dysonujących. Nic dziwnego, że taki szczególnie śmiały rys znalazł się w tym właśnie utworze. Nic dziwnego też, że w tych kilkunastu taktach kilkakrotnie występuje trójdźwięk zwiększony; jego przejmujące brzmienie świetnie zgadza się z ponurym charakterem utworu. W t. 3 trójdźwięk zwiększ. powstaje przez przejściowe *a*, w t. 4-ym i 10-ym przez wyprzedzające *des* wzgl. *ges*, w t. 12-ym przez zamienne *asas*, a dalej przez przejściowo-opóźniające *ges*. Najsilniej występuje trójdźwięk zwiększ. w t. 13, gdzie

jest akordem samodzielnym, obejmującym całą drugą połowę taktu (jest to równocześnie jedyny akord w utworze bez tonów obcych) Akord ten jest to *des*+ z podwyższoną kwintą (por. t. 3), który jako *D* prowadzi do *ges*+ z opóźniającem *a* przed *b*; tak bowiem pojmuję pierwszy akord t. 14-go (por. t. 4) [1]).

Ten jeden głos, który tworzy całą treść utworu, rozwija się figuratywnie. Figurację zaś należy tu określić jako harmoniczno-melodyczną, gdyż łączy ona tony rozkładanych akordów z nutami obcemi. To znaczy, że cała substancja harmoniczna zawarta jest w samej melodji [2]). Jeśli substancję tę skrystalizujemy, tak jak to uczyniliśmy w naszych schematach, spostrzegamy, że otrzymane akordy są trzytonowe, z bardzo nielicznemi wyjątkami, a to w t. 6, gdzie mamy jeden akord czterotonowy [3]), i w t. 15 (druga połowa) i 17—19, gdzie dwa tylko tony określają akord. Podkreślmy jeszcze jednostajny rytm, trwający bez najmniejszej zmiany lub przerwy od początku do końca utworu, i konsekwentnie przez cały czas zachowany rysunek figuracji, w której stale mieniają się ze sobą triole z najniższym tonem w środku i triole z tonem środkowym wyższym od dwu innych.

Finale Sonaty b-moll jest utworem znacznie dłuższym od Preludjum es-moll, dlatego też jest więcej od niego urozmaicone. Przedstawia też ciekawsze i trudniejsze problemy do rozwiązania [4]).

---

[1]) Niektóre wydania w t. 13 zamiast *ces*, które w innych wydaniach jest wyraźnie przepisane przed 4-tą ósemką, mają *c*. Ton *c* daje tu jednak akord II-go stopnia w b-moll, po którym akord następny pojmujemy jako f^+ z opóźniającem *des* (= V w b-moll). Natomiast *ces* tworzy akord $ces^+ = S$ w Ges-dur, więc jest bardziej na miejscu, gdyż akord następujący prowadzi rzeczywiście do ges^+. Przyjęcie błędnego znaku bemolowego zamiast kasownika jest tu w każdym razie mało uzasadnione, jakkolwiek bemol przed *c* jest tu zbyteczny, znajdując się już w znakach przykluczowych. Zastanawiającem jest, dlaczego Chopin nie użył przejściowego *c*, jak w t. 3. Prawdopodobnie chodziło mu o odmianę.

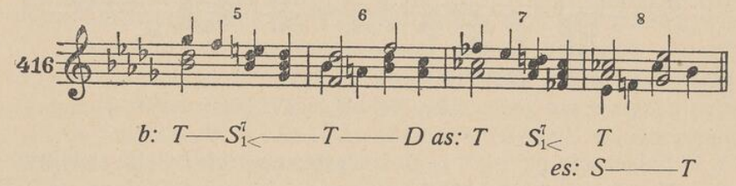
[2]) Inna rzecz, że wtórnie powstaje tu jeszcze jedna melodja „płynąca jakby na powierzchni", p. Dr. B. Wójcik-Keuprulian, „Melodyka Chopina", str. 105, i moje uwagi o polimelodyce Chopina w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 9, str. 65.

[3]) W t. 7—10 wykazuje nasz drugi schemat także akordy czterotonowe; ale tony ich rozkładają się tutaj w ten sposób, że mamy tylko melodję „górną" na podłożu dwugłosowem — jak to widzimy w schemacie pierwszym.

[4]) H. Riemann podniósł w swej „Geschichte der Musik seit Beethoven" (1901) w rozdziale VIII, § 2, o Chopinie, trudności, na jakie napotyka analiza tego utworu.
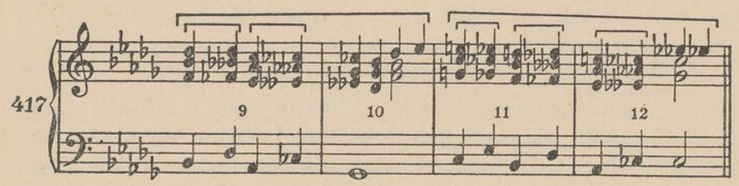
Pierwsze cztery takty stanowią wstęp. Takt 1 ma dwa razy akord $S^{7}_{\substack{3< \\ 1<}}$ w b-moll (= *DD* w formie VII^7) zrazu z opóźniającem *f*. Takt 2 powtarza podobnie akord VII^7 w b-moll z opóźniającem *g*. Ten sam akord powtarza się następnie w t. 3—4 trzy razy (w innych położeniach), przy końcu t. 4-go zaś pojawia się zamiast VII^7 akord f^7 (V^7). Wszystkie akordy opatrzone są apodżaturami. Zatem wstęp ten daje się sprowadzić do formułki $S+D$, którą znajdujemy w kilku innych wstępach chopinowskich [1]).

Początek tematu głównego (t. 5—8) przedstawia się następująco:



Pierwszy dwutakt ma $T + S^{7}_{1<} + T + D$ w b-moll (ton *a* w 1-ej połowie t. 6-go uważam za zamienny). Drugi dwutakt jest powtórzeniem pierwszego o cały ton niżej, ale nie kończy się na es^+ (= *D* w as-moll), jakby być powinno w ścisłym paralelizmie, lecz na es^-, które jako *S* łączy się następnie z toniką w b-moll.

Takty 9—12 najlepiej przedstawi następujący schemat:



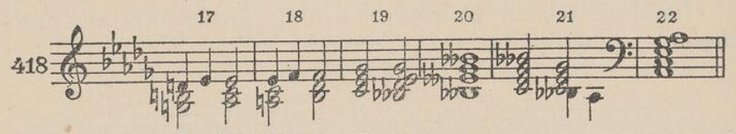
Pierwszy dwutakt moduluje przez zestawienia odległych trójdźwięków, z b-moll do Ges-dur, drugi zaś w podobny sposób z C-dur do Ces-dur. Wszystkie wspomniane zestawienia odległych trójdźwięków, następujące w sekwencji w t. 9, 11 i 12 (1-a połowa), są jednego typu, dość rzadko u Chopina spotykanego: trójdźwięk durowy (jedynie na samym początku omawianego ustępu mamy trójdźwięk mollowy) + trójdźwięk mollowy o małą tercję wyżej,

---

[1]) p. cytowany już artykuł o Pierwszym akordzie Sonaty b-moll w Kwart. Muzycznym.

w którym jednak kwinta zastąpiona została przez małą sekstę, przez co akord stał się pozornie konsonansowym. W ten sposób mamy np. połączenie $c^+ + ces^+$ zamiast es^- (na początku t. 11 go).

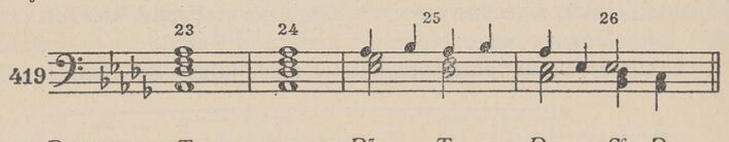
Po ostatnim akordzie w t. 12, $ces^+ = IV^n$ w b-moll, następuje w t. 13 D^7 i T tej tonacji. T. 14 powtarza te same akordy o stopień wyżej, w c-moll. Dalej w t. 15—17: VI $(as^+) + DD$ $(d^7) + D$ (g^+) w c-moll. Od t. 17 do t. 22 tok harmoniczny przedstawia się jak następuje:



c: V VI *b:* VII I II
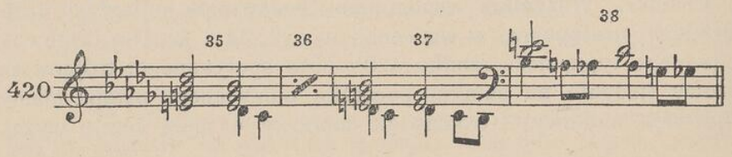
Des: VII $S^6_{3>}$ IV^n VII^7 V^7 ——

W t. 17 połączenie $g^+ + as^+$ za pośrednictwem trójdźwięku zwiększonego. T. 18 ma, w nieścisłej sekwencji do poprzedniego, D i T w b-moll. W t. 19 pierwszy akord (II w b-moll = VII w Des-dur) sprowadza modulację do Des-dur. Z taktem 23 rozpoczyna się partja nowa:



Des: T —— D^7 —— T —— D S^6 D

Te same harmonje powtarzają się w następnych 4 taktach (t. 27—30). W t. 31—32 jesteśmy znowu w b-moll: VII^7 w b-moll obejmuje pierwszą połowę t. 31-go, poczem trzy razy następuje $f^7 + b^-$. Takty 33—34 są powtórzeniem obu poprzednich o stopień wyżej (w c-moll). Takty 35—38 przygotowują repryzę i zawierają tylko VII^7 i V^7 w f-moll, z nutami obcemi:



Następuje powtórzenie wstępu, który zaczyna się tym samym akordem VII^7 w f-moll = DD w b-moll. Z tematu głównego powtó-

rzone są tylko cztery jego pierwsze takty (t. 43—46)[1]. Takty 47—50 mają takie akordy:



[2])

b: V^7 VI V^7 I IV $S^6_{1<}$ S^6 II VI

As: VII I

Połączenie taktu 50-go z 51-ym[3]) staje się zrozumialsze, jeżeli przyjmiemy w ostatnim akordzie t. 50-go g zamiast *ges*; ale będzie to już raczej harmonizowanie danej melodji, która tutaj tonu g nie zawiera.

Takty 51—58 przynoszą długi szereg połączeń odległych trójdźwięków typu $c^+ - es^+$ (p. wyżej rozdział XIII). Połączenia te następują w sekwencji, coraz o cały ton niżej, ale w trzech równoległych odcinkach (t. 51—52, 53—54 i 55—56), powtarzających dany szereg o cały ton wyżej:

51 52 53

$as^+ - ces^+ - ges^+ - bb^+ \mid e^+ - g^+ - d^+ - f^+ \mid b^+ - des^+ - as^+ - ces^+ \mid$

54 55 56

$ges^+ - bb^+$ $e^+ - g^+ \mid c^+ - es^+ - b^+ - des^+ \mid as^+ - ces^+.$
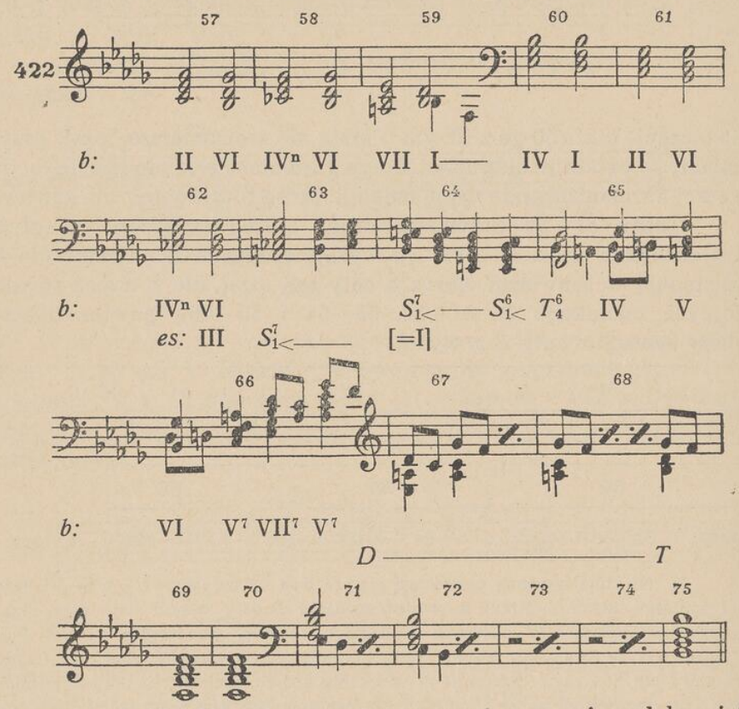
[1]) Niektóre wydania powtarzają jeszcze dwa dalsze takty, t. j. t. 9—10, licząc od początku utworu. Mikuli w swojem wydaniu Sonaty b-moll daje przy Finale uwagę następującą: „W starszych wydaniach znajdują się między taktem 8-ym a 9-ym jeszcze dwa takty, które Chopin własnoręcznie wykreślił w nutach ks. Czartoryskiej i pni Streicher". Zachodzi tu widocznie nieporozumienie, bo nie ulega wątpliwości, że wykreślone przez Chopina takty znajdowały się *w repryzie*, i były powtórzeniem obu taktów, następujących po 8-ym takcie z początkiem utworu. Powtórzenie ich było prawdopodobnie błędem kopisty: Chopin w manuskrypcie zaznaczył zapewne — swoim zwyczajem — tylko cyfry początkowych taktów utworu, jakie należy powtórzyć w repryzie, a kopista przy przepisywaniu łatwo mógł się pomylić. Gdyby Chopin chciał był zatrzymać w repryzie wspomniane dwa takty, byłby z pewnością zachował i następne dwa (t. 11—12), tworzące paralelizm. W wydaniu oksfordzkiem niema omówionych dwóch zbytecznych taktów w repryzie.

[2]) W t. 49 uwzględniłem wersję wydania oksfordzkiego, płynniejszą i gładszą wskutek zmiany dokonanej przez samego Chopina (bemole dodane przed obiema ostatniemi nutami w takcie). Bemol przed trzecią nutą od końca t. 47-go jest w temże wydaniu bez wątpienia błędem drukarskim.

[3]) Wobec omówionego już opuszczenia dwu taktów, numeracja nasza, począwszy od t. 46 excl. różni się w porównaniu z odpowiednią numeracją według wydań, które wspomniane dwa takty zachowują; różni się także od numeracji w schemacie Leichtentritta (II 236 nast.).

Ten długi szereg akordów jest odpowiednikiem omówionego powyżej szeregu w t. 9—12[1]). Kończy się on, jak tamten, na *ces*+, po którem jako po IV^n następuje *b*−.

Wreszcie przytaczamy schemat ostatniej partji utworu (t. 57—75):



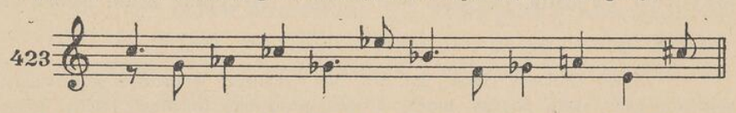
Akordy w t. 65—70 można uważać za oparte na nucie pedałowej *f*.

Powyższą analizę oparłem na schemacie, w którym starałem się przedstawić immanentne w figuratywnej melodji akordy, w formie najprostszej, w jakiej się z niej wydobyć dadzą. Jedynie tam, gdzie akordy określone są dwoma tylko tonami, dodawałem jeszcze ton trzeci dla lepszego ich uwydatnienia. Analiza moja różni się w wielu szczegółach od tej, jaką podaje Leichtentritt (II 229 nast.). Wskażę tylko ważniejsze różnice. W t. 2 uznaje L. akord VII^7 w g-moll. Jakkolwiek interpretacja taka nie jest nieuzasadniona, wobec sekwencji, jaką tutaj mamy (akord jest też notowany przez *fis*), to jednak jest to ten sam akord, co w t. 3—4, i można go odnieść odrazu do b-moll, tem bardziej że w tej tonacji kończy się poprzedzający Marsz żałobny. W t. 9—12 można dopatrywać się chromatycznego postępu akordów sekstowych. Wolałem wszakże dać interpretację analogiczną do tej, jaka jest jedynie trafna w odpowiednich taktach 51—56, gdzie już o chromatycznych sekstach mówić nie można. (Schemat Leichtentritta zawiera błędnie *e*− zamiast *c*+ w t. 57 (jego numeracji), a *c*+ zamiast *as*+ w takcie następnym. Błędem jest też umieszczenie *dis* zamiast *e* w 1-szym akordzie t. 54-go, a *e* zamiast *d* w akordzie następnym, podobnie jak *dis* zamiast *e* w 3-im akordzie t. 56-go.) Interpretacja taktów 19—23 nie wydaje mi się trafną u L. Takty 23—26 powinny być tłumaczone zupełnie tak samo jak t. 27—31. Ton *ges* na początku t. 27-go jest błędny w schemacie L.—a. W jego t. 33 akord *c*− na drugiej ćwierci jest zbyteczny. Oznaczenie akordów t. 41—42 jako IV w b-moll jest błędne; są to te same akordy, co w t. 3—4, t. zn. VII^7 w b-moll. T. 59—68 (wciąż według numeracji L. — a) nie występują w jego interpretacji dość jasno i przekonywująco.

[1]) Ta okoliczność stanowi jeszcze jeden argument przeciw przyjęciu włączenia taktów 9—10 do repryzy.

W porównaniu z Preludjum es-moll, Finale Sonaty b-moll wykazuje więcej różnic, jak podobieństw. Wspólnemi obu utworom są jednogłosowość i jednostajny rytm, w triolach, przerwany w Finale dopiero przy samym końcu utworu. Różnice zaś są następujące. Przedewszystkiem, jako utwór cztery razy dłuższy od Preludjum, Finale rozwija się bogaciej: inaczej byłoby męczące w swej monotonji, która tu zresztą jest do pewnego stopnia zamierzona jako taka. Rozpiętość melodji jest w niem znacznie większa. Harmonika wykazuje większą ruchliwość i urozmaicenie: oprócz dłuższego ustępu w równoległej tonacji durowej (t. 19—30) częste są zboczenia do tonacyj innych, coprawda prawie wyłącznie w sekwencjach, wśród których na szczególną uwagę zasługują barwne progresje połączeń odległych trójdźwięków. W czem jednak najwięcej różnią się między sobą rozpatrywane tu utwory, to w charakterze melodyki. O ile Preludjum przedstawia się jednolicie jako figuracja harmoniczno-melodyczna, o tyle Finale zmienia ustawicznie swój charakter: obok ustępów podobnych z tego punktu widzenia do Preludjum znajdują się inne, które zawierają same tylko rozłożone akordy, a jeszcze inne, które są gamami diatonicznemi, chromatycznemi lub mieszanemi[1]). Nadto w Finale o wiele częściej niż

[1]) W związku z tem pozostaje fakt, że Preludjum es-moll przedstawia się od początku do końca jako utwór „polimelodyczny". Natomiast w Finale rzadkie są ustępy tego rodzaju. Do nich zaliczają się przedewszystkiem początkowe i końcowe takty, w których najniższe tony figur tworzą wtórną, charakterystycznie „zawodzącą" melodję, i np. takty 51 nast., gdzie melodja rozszczepia się na dwa głosy:



Naogół można więc powiedzieć, że Finale jest bardziej „melodyjne" od Preludjum. W obu wszakże jednogłosowość jest wybitnie instrumentalną.

w Preludjum akordy są zupełnie sumarycznie tylko zaznaczone. Stąd też głównie pochodzi, że „związek harmoniczny jest miejscami zatarty i przyćmiony do niepoznania“ (Leichtentritt), i że analiza utworu natrafia częstokroć na niełatwe do rozwiązania problemy.

Wszystkie te odrębne momenty warunkują różnicę, jaką oba utwory reprezentują w swym ogólnym „tonie“, charakterze i nastroju. Oba jednak są czemś zupełnie nowem w literaturze muzycznej [1]), oddzielne też zajmują stanowisko w dorobku muzycznym Chopina.

* * *

Jak już zaznaczyliśmy na początku tego rozdziału, obok dwóch w całości jednogłosowych utworów, inne dzieła Chopina zawierają dłuższe lub krótsze ustępy jednogłosowe. Wśród utworów tego rodzaju na pierwszem miejscu wymienić należy pierwszą i trzecią część Etjudy 22.

Obie te części mają ustępy unisonowe obok innych, w których występują akordy określone głosami dodatkowemi, obok innych jeszcze, w których unisono przechodzi w dwa samodzielne głosy. Nie przeprowadzają więc one jednogłosowości tak konsekwentnie, jak Preludjum es-moll i Finale b-moll. Zawierają też więcej chromatyki od tamtych utworów. Co jednak łączy je z niemi, to *moto continuo*, ciągły ruch, w triolkach, zahamowany jedynie przy końcu obu wymienionych części. Ogólny charakter jest tu znowu zupełnie inny, aniżeli w Preludjum i w Finale, do czego w niemałej mierze przyczynia się wzmocnienie obu w unisonie postępujących głosów oktawami.

Czterotaktowy wstęp Etjudy należy pojmować jako oparty na nucie pedałowej *fis*. Co się tyczy harmonij, jakie się tutaj wyczuć dadzą, zapatrywania mogą być rozmaite. Można uznawać, że przez cały czas mamy tu tylko fis^+ albo fis^7. Można też, zacząwszy od fis^+ na początku taktu 1-go, podkładać następnie szereg akordów zmniejszonej septymy, umieszczając je (przez wypełnienie oktawy samemi małemi tercjami) na pierwszej ósemce trzeciej trioli w t. 1, pierwszej i trzeciej trioli w t. 2, a wszystkich triolek w t. 3 i 4, przyczem ostatnia ósemka w t. 4 (*ais*) otrzymać musi akord fis^7.

[1]) Kurth (Romant. Harm., str. 376, odn.) zaznacza krańcowe przeciwieństwa pod względem stylu między niemi, a jednogłosowemi utworami Bacha. Riemann (Gesch. der Musik seit Beeth.) podnosi brak stadjów przygotowawczych w historji muzyki dla Finale Sonaty b-moll.

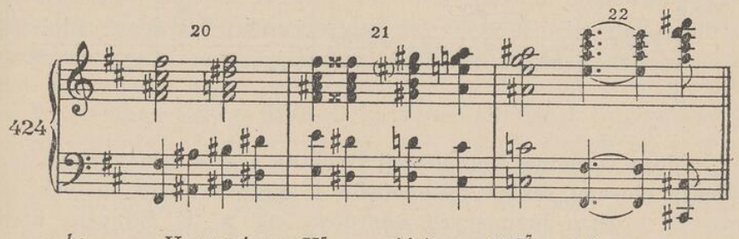
Ponieważ jednak Chopin wyróżnia akcentami *ostatnie* ósemki triolek w t. 3 i 4, lepiej podkładać akordy zmn. sept. nie pod pierwsze, ale pod trzecie ósemki triolek. Wreszcie można jeszcze w t. 1—2 dopatrywać się następstwa $fis^+ + h^{-6} + fis^7 + h^{-6}$ z podwyższoną prymą i tercją ($S^6_{1<}$ w Fis-dur jako akord uboczny).

W t. 5—10 obok melodji w unisonie występuje jeszcze jeden głos — Leichtentritt określa go dość trafnie jako *Cantus firmus* — mimo to harmonja niewszędzie jest tu niedwuznacznie określoną. W t. 5—6 można dopatrywać się takich akordów:

$$h^- - d^+ \,|\, g^+ - h^- - fis^+ - h^-$$

jako I — III — VI — I — V — I w h-moll. W t. 7 — 8 harmonje są jasne: $e^- + h^-$, dwa razy. W sekwencji następuje $g^- - d^-$ w t. 9—10.
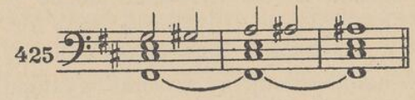
Takty 11 — 12 mają harmonje ściśle określone: trzy akordy zmn. sept., z których pierwszy i trzeci = VII^7 w d-moll = VII^7 w h-moll, a środkowy jest przejściowy (VII^7 w g-moll). Na końcu t. 12-go VII^7 przechodzi w fis^7. T. 13—16 są powtórzeniem t. 5—8 o oktawę wyżej. T. 17—18 mają $S^7_{1<}$ w h-moll, która przechodzi na ostatniej ósemce t. 18-go w $S^6_{1<}$. W t. 19 fis^+ z opóźniającem *h*. T. 20—22 można rozmaicie pojmować: albo z fis^+ i fis^7, albo też z takiemi akordami:



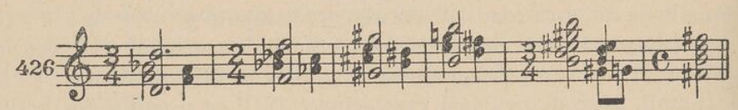
h: V *zamienny* V^7 *przejściowe* $VII^7_{3>}$ V^7

W t. 23 pojawia się nagle jeden z tych efektownych alterowanych akordów subdominantowych, o których już kilka razy mówiliśmy. Tutaj trwa on w formie $S^7_{\substack{3< \\ 1<}}$ przez cały takt 23 i 24. T. 25 i 26 mają naprzemian fis^+ i h^- ($^6_4$), obejmujące po pół taktu. W t. 27 po fis^+ znowu alterowana $S^7_{1<}$, która jako g^7 rozwiązuje się do $c^+ = IV^n$ (p. wyżej str. 83). Akord fis^7 przygotowuje wejście części środkowej, która pod każdym względem stanowi kontrast do obu części zewnętrznych; łączy ją z niemi jedynie wspólny problem techniczny, t. zn. oktawy. Część 3-a, znacznie krótsza od pierwszej, przygotowana jest dłuższym, wspaniałym pedałem do-
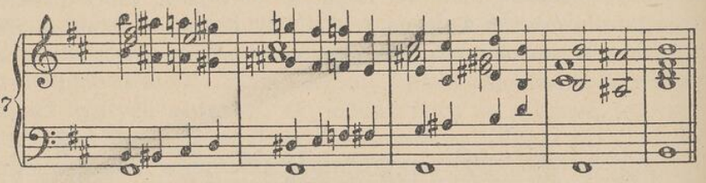
minantowym, który obejmuje jeszcze trzy takty, następujące po zmianie 5 krzyżyków na dwa krzyżyki. W tych taktach można albo uznać takie tylko akordy:



albo też podkładać jeszcze w ostatnim z nich akordy zmn. sept. tak jak w t. 3—4 pierwszej części (t. zn. na dwa sposoby). Takty 4—9 trzeciej części są powtórzeniem taktów 5—10 części pierwszej. Teraz w 3-ej części sekwencja jest rozszerzona przy bardzo ciekawych nieregularnościach metrycznych:



Dalsze takty przedstawiają się, jak następuje:
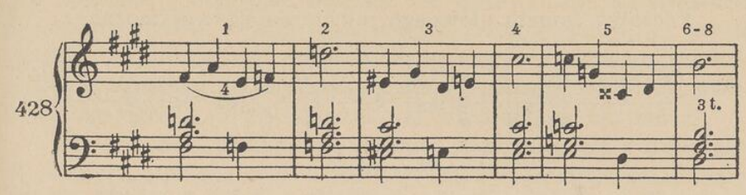


h: I—VII———V^7———VII^7 $S^7_{3<1<}$——*D*—— *T*
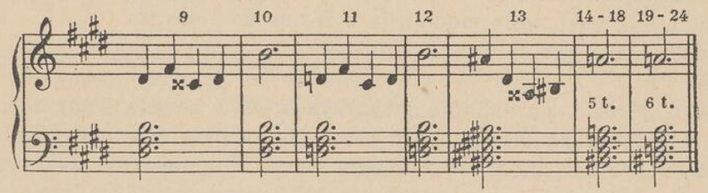
Może w żadnej kompozycji Chopina niema tylu i takich tarć między głosami, takich dysonansów i zgrzytów, tylu pustych, surowych i ostro brzmiących akordów, jak w tej Etjudzie, która należy do najpotężniejszych (obok Nr. 12, 23 i 24), ale ze wszystkich jest może najbardziej śmiałą i postępową [1]).

Zkolei przystępujemy do omówienia Scherza cis-moll, które zawiera szczególnie częste jednogłosowe ustępy. Unisonowy wstęp jego przedstawia problemy, należące do najtrudniejszych w tej dziedzinie. Oto jego schemat:

---

[1]) Leichtentritt, który daje obszerne schematy nierównie prostszych harmonicznie Etjud, np. Nr. 1 i 24, tę Etjudę omawia pobieżnie, jakkolwiek sam podnosi, że w niektórych ustępach harmonje są zupełnie przysłonięte chromatycznemi pasażami oktawowemi (II 191).



cis: IV^n ——— I ——— *przejśc.* VII
fis: VI ——— V ——— *przejśc.* IV
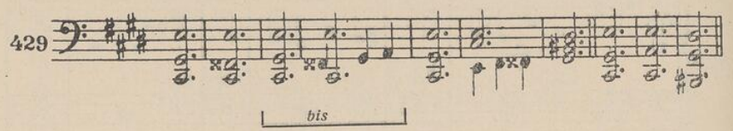


cis: VII ——— VII^7 ——— $VII^7_{3>}$
fis: IV ——— $S^7_{3<1<}$ ——— $S^7_{1<}$

Jak w wielu wstępach, tonacja jest tu rozmyślnie niepewna i nieokreślona: waha się mianowicie między cis-moll, a fis-moll. Silniej występuje nawet fis-moll. Ostatni akord wstępu pojmujemy raczej jako alterowany akord subdominantowy w fis-moll (= *DD*), niż jako alterowany VII^7 w cis-moll (p. wyżej str. 145). Gdyby akord ten rozwiązywał się do wyraźnego *cis*—, tonacja stałaby się w tym punkcie jasną. Ale temat główny przez pewien czas rozwija się także w unisonie; gdy zatem w t. 25 pojawia się samo *cis*, skłonni jesteśmy po poprzednim, wyżej scharakteryzowanym akordzie uważać go za reprezentanta trójdźwięku durowego = *D* w fis-moll, przynajmniej jako *D* poboczną przed *fis*—, które występuje w t. 26. Dopiero od t. 27-go tonacja staje się niedwuznacznie określoną jako cis-moll [1]).

---

[1]) Interpretacja omówionego wstępu jest u Leichtentritta (II, 58—59) błędną. Leichtentritt dał się zmylić niestosowną pisownią i wciąga w swem tłumaczeniu tonacje odległe, jak f-moll, es-moll, g-moll, a to zgoła niepotrzebnie. Stąd też określił harmonikę tego wstępu jako „seltsam hin und her schweifend". W rzeczywistości tonacja jest tu niejasna, jak to widzieliśmy, z powodu chromatyki i alteracji, ale niema tu owych „schweifende Akkordfolgen, Trugschlüsse, enharmonische Verwechslungen", o jakich mówi Leichtentritt.

Początek tematu głównego tak harmonizować można:

429
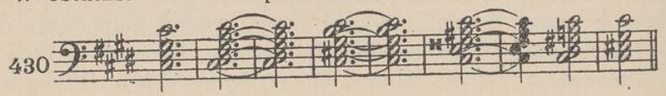


Ponieważ w repryzie Chopin dodaje w t. 8 ton *a*, należy przyjąć, że czyni to dla wprowadzenia warjantu, który powyżej w schemacie uwidoczniliśmy. W t. 39—40 mamy gis^+ i gis^7 (z sekstą zamiast kwinty), w t. 57—58: e^+ i cis^-. T. 129-132 mają *H*: II | S^6 | T^6_4 | D^7. W t. 144 nast. taka modulacja z H-dur do Des-dur:

h^+ | dis^- | b^- | des^- | as^+ | es^7 | as^+ | es^7 | as^+ (3 t.) | des^+ | as^7 | des^+.

W t. 38 nast. po zmianie 4 krzyżyków na 5 bemoli mamy naprzód przez 5 taktów leżący akord des^+, potem przy *b* w melodji II lub IV w Des-dur, dalej as^7 i znowu des^+. Odpowiednie takty przy następującem potem powtórzeniu całej partji chorałowej mają des^+, potem przy *b* w melodji des^{-6}, przy *fes* IV lub II^7 w as-moll, a potem es^7. W powtórzeniu partji chorałowej po powrocie części głównej analogiczne takty mają I + II (lub IV) + V^7 + I w E-dur, ale następnie zwrot do e-moll: e^+ $(e^-) + c^+$ $(a^-) + h^+ + e^-$.

W ostatnich taktach podkład harmoniczny jest następujący:
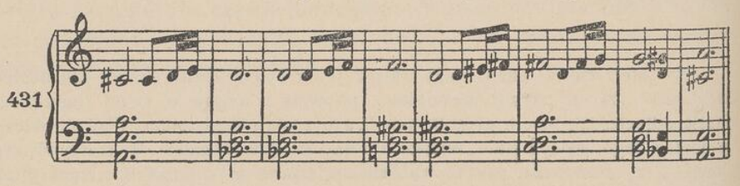
430



Ustęp ten ma nutę organową *cis* w basie i w rozszczepiającym się polimelodycznie głosie górnym.

Jak widzimy, w Scherzo cis-moll ustępy unisonowe często występują naprzemian z akordowemi. Podobną technikę mieszaną, choć inaczej zastosowaną, spotykamy w drugiej części tria Poloneza 3, gdzie mamy wciąż naprzemian zwrot unisonowy z odpowiedzią w akordach. Harmonicznie przedstawia się ten ustęp w zasadzie tak:

431

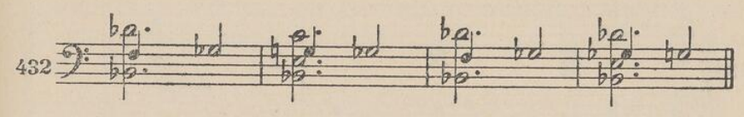


D: V $\quad S^3 \quad S^6_1 \quad (D^7) \quad S\ S^6_3\ D$

Nuty uboczne w oryginale zupełnie nie wprowadzają pierwiastków obcych do tonacji D-dur tego ustępu i nie zacierają jej, jak to Leichtentritt utrzymuje [1]). Prawda, że unisona nie uwydatniają dość wyraźnie akordów do nich należących, ale nie przeszkadzają wcale w ścisłem określeniu tych akordów i w zdefinjowaniu tonacji.

Alternowanie unisona z akordami spotykamy też w 3-ej części Mazurka 17. Pod pierwsze 4 takty podkładam następujące akordy:

432



W Mazurku 28 partje akordowe wciąż przeplatane są zwrotami unisonowemi, opartemi na akordach h^+ i e^+ (t. 5—6, i t. p.) lub h^+ i e^- (dwa razy w t. 5—8 od końca).

* * *

Technikę mieszaną tego rodzaju stosuje Chopin szczególnie często we wstępach i wogóle na początku utworów.

Wstęp Poloneza 1 ma w pierwszych dwu taktach unisono, w dwu następnych zaś akordy. Partję unisonową opierać można na akordzie cis^- (pierwsze 4 ćwierci) i $S^{7\,<}_{3\,<\,1}$ w cis-moll (dwie dalsze ćwierci), albo też na następujących akordach: $cis^- - cis^-$ z przejściowem *h* w basie $- a^+$ (= VI) $- e^+$ (= III^6) $- S^{7\,<}_{3\,<\,1} - T^6_4$. Polonez 2 zaczyna się dialogiem między unisonowemi zwrotami, a akordowemi pobudkami, w sposób przypominający omówiony powyżej ustęp w Polonezie 3.

Również i wstęp do Larghetta, w Koncercie f-moll, ma naprzemian unisono i akordy. W t. 1 można dopatrywać się tylko akordu as^+, albo umieszczać w drugiej połowie taktu jeszcze f^-. T. 3 zaś przedstawia się harmonicznie jak następuje:

$c^+ - b^{-7}$	as^+ $(^6_4)$
f: $D - S^7$	
As: S^6	T $(^6_4)$

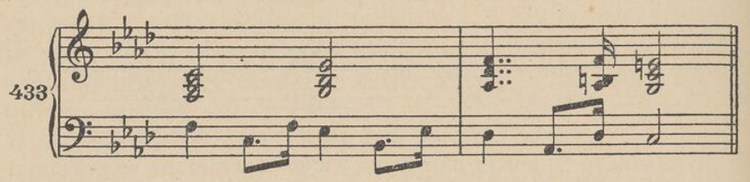
Unisona we wstępie do Ronda Koncertu e-moll oparte są na akordach cis^- i gis^+ w t. 1, 5, 9 i 11, a na $gis^+ - fis^- - h^7 - e^+$

[1]) I 98—99. Schemat L.—a jest zbyt uproszczony i nie wyraża dość jasno właściwych stosunków harmonicznych. Z drugiej strony interpretacja sięga za daleko.

w t. 12—13. Wstęp do Fantazji op. 13 ma w t. 1 a^+, w t. 5—6 akordy takie:

$$e^+ — e^7_{1<} — fis^+ \mid h^+$$

na przełomie zaś t. 9—10 akordy $cis^7 + fis^-$ (lub $e^7 + a^+$). Również i Fantazja f-moll ma kilka unisonowych taktów w swej introdukcji. T. 1—2 mają taki podkład harmoniczny:



To samo powtarza się w t. 5—7, ale w rozszerzeniu o f^- i es^+ przy przejściu z t. 6 do t. 7. T. 16 ma des^+, des^{-6} i ces^+ (h^+).

Tutaj należą dalej wstęp do Walca 2 i do Etjudy 23, początek Mazurków 22 i 26, omówione powyżej na str. 150 i 151 wstępy do Adagia w Trio g-moll i do Larga w Sonacie h-moll, a także i rozpoczynające się imitacyjnie introdukcja Warjacyj op. 2, część 1-a Sonaty op. 4 i Menuet tamże, Mazurek 32, i wstęp do Romancy w Koncercie e-moll.

Częste są też u Chopina wstępy w całości jednogłosowe. Szereg takich wstępów wymieniliśmy powyżej na str. 205. Tutaj dodajmy jeszcze wstęp do Poloneza B-dur z r. 1817-go, krótki wstęp do Ronda Mazurowego, i przypomnijmy omówiony już (str. 83), szerzej rozwinięty wstęp do Ballady 1. Na specjalne podniesienie zasługuje jeszcze przygrywka do pieśni „Narzeczony". Blisko spokrewniona ze wstępem do Etjudy 22 [1]), jest ona równocześnie jakby zapowiedzią Finału Sonaty b-moll. Jej treść harmoniczną stanowi akord g^7, sam przez 8 taktów albo z chromatycznym, wznoszącym się szeregiem akordów zmn. sept. w t. 5—7.

Wreszcie dołączyćby tu można także przygrywki tego rodzaju, jak na początku Preludjum 3, Andanta w op. 22, Impromptu 4 (t. 3—4), i t. p.
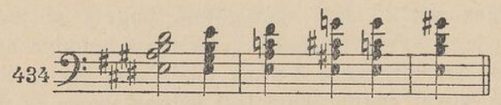
* * *

Przechodząc z jednej części utworu do drugiej, albo kończąc łącznik między dwiema częściami, Chopin lubi zawiesić tok harmoniczny na akordzie, który często jest dominantą tonacji ustępu kończącego się albo też ustępu przygotowywanego, i dalsze przejście rozwija tylko melodycznie, jednogłosowo. Przytem albo akord ostatnio słyszany stanowi — przynajmniej ideowo — podstawę partji jednogłosowej, albo ta ostatnia przeprowadza modulację, przez co staje się szczególnie ważną i interesującą. Muzyka w tak ukształtowanych przejściach nabiera charakteru improwizacji, jest odbiciem jakby zadumy, zamyślenia, czy namysłu, i w ten sposób znakomicie przygotowuje wejście nowej, czy powrót już znanej części utworu.

[1]) Pewne pokrewieństwo z obu temi wstępami wykazuje również druga połowa wstępu do Walca 4.
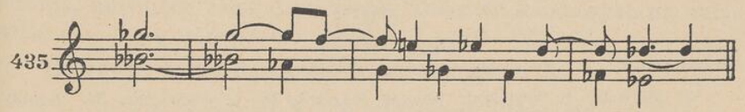
Tego rodzaju typowe dla Chopina przejścia, łączniki lub zakończenia łączników spotykamy często w Mazurkach.

W Mazurku 3 Chopin przygotowuje nową część (*risvegliato*) w ten sposób, że na trzy takty przed nią zawiesza akompanjament na akordzie e^+ (*D* nowej części) i połączenia dokonuje następnie zwrotem jednogłosowym. Niema w nim wprawdzie modulacji, ale wyczuwa się w nim zmianę akordów, np. w sposób następujący:
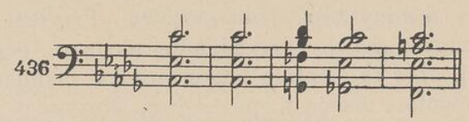


Dłuższe jednogłosowe przejście do repryzy zawiera Mazurek 17. Jego interpretacja u Schreyera (l. c., str. 204) jest niepotrzebnie skomplikowana [1]). Nikt nie odczuwa tak „wypracowanego" podkładu harmonicznego w tych kilku taktach z melodją solową. Przeciwnie, skłonni jesteśmy jak najdłużej opierać ją na akordzie as^7, gdyż zawiera ona tylko szereg rozłożonych chromatycznych sekst (z dysonującemi opóźnieniami) i niema w niej wcale zwrotów modulacyjnych. Po tych czterech taktach jednogłosowych mogłaby dalsza część rozwijać się w Des-dur lub des-moll, zaczynając się

[1]) Schemat Schreyera jest w dodatku wadliwy i niekonsekwentny. Jeśli się bierze pod uwagę opóźnienia, to należy ustęp ten tak przedstawić:
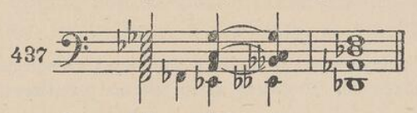


Co za tem idzie, i harmonizacja, przeprowadzona w duchu Schreyera, musiałaby być inna.

od akordu as^7 lub des^+ (des^-). Można wprawdzie w ostatnim jej takcie wyczuwać — *post factum* — modulujące akordy np. takie:

436 

Wszelako pomost taki nie jest bynajmniej konieczny. Zdaje mi się, że najbardziej naturalne, literze i duchowi tekstu odpowiadające pojmowanie tego ustępu jest takie, że zestawione tu są bezpośrednio akordy as^7 i f^7. Bardzo często spotykamy podobne połączenia jako modulacje chromatyczne (p. str. 233). Tutaj mamy niezwykłe następstwo obu akordów w formie zasadniczej, zastanawia ono trochę i uderza; ale podnieść trzeba, że wrażenie to jest osłabione właśnie wskutek pauz w basie i solowego charakteru przejścia. Silniej występuje następstwo tych dwóch akordów w przejściu z drugiej części tego Mazurka do powrotu pierwszego tematu, gdzie analogiczna jednogłosowa fraza jest dwa razy krótsza. Zwróćmy uwagę na to, że Mazurek 17 jest szczególnie bogaty w jednogłosowe ustępy: wstęp jego jest jednogłosowy, choć polimelodyczny (p. Kwart. Muz., zesz. 9, str. 66), część 3-a ma omówioną już powyżej partję unisonową, a nawet zakończenie jest jednogłosowe (z domyślnemi akordami es^{-6} i b^+, p. wyżej str. 35), co jest rzadkością u Chopina [1]).

Podobnie śmiałą modulację jak w Mazurku 17 spotykamy i w Mazurku 20, również przy przejściu do repryzy, gdzie po f^7 następuje odrazu des^+ w ten sposób, że jeden głos wytrzymuje wspólny ton f, drugi przesuwa się chromatycznie od f do des, inne zaś głosy znikają (p. wyżej str. 145). Podobna modulacja z b-moll do Des-dur znajduje się w Balladzie 4 w t. 167—169; tu jednak akord f^7 rozpływa się zupełnie w jednogłosowej gamie chromatycznej, nadto ma jeszcze przydaną małą nonę *ges*, co pozwala na dokonanie w myśli modulacji zapomocą zamiany enharmonicznej:

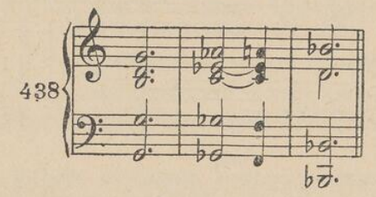
437 

b: V^9 VII^7

Des: VII^7———I

[1]) Możnaby tu wymienić jeszcze Mazurek 18, p. wyżej str. 34. Napoły jednogłosowe i akordowe zakończenie mają Mazurki 21 i 27; w tym ostatnim zresztą zwrot unisonowy, oparty na akordzie S^7 kilkakrotnie powtarza się w samym temacie

Mazurek 25 ma zaznaczoną tylko w jednym głosie modulację z C-dur do h-moll w t. 22—25. Schreyer (l. c., str. 205) tłumaczy ją w ten sposób: $g^7 + c^+ | e^- | fis^+ | h^-$. Można jednak w t. 23 zamiast e^- umieścić c^+. Leichtentritt (I 240) łączy oba te akordy w t. 23 (c^+ jako $^6_4$ i e^- jako sekstowy), co stwarza najpłynniejsze połączenie. Przy przejściu do drugiej części (B-dur) tego Mazurka modulacja jest znowu jednogłosowa. Schreyer (ibid.) uzupełnia nad tonem g w basie t. 47-go akord e^-, w t. 48 es^- jako S i f^+ jako D, poczem w t. 49 wstępuje b^+ jako T. Leichtentritt zaś ma w zasadzie to samo (ibid.), ale przed e^- umieszcza jeszcze c^+ ($^6_4$), przy es^- przetrzymuje zrazu ton e, dalej zaś ma f^7 i b^+. Jednak najbardziej w duchu chopinowskim wydaje mi się być takie pojmowanie harmonji w tych dwóch taktach:

438 

(p. str. 241).

Ten sam Mazurek 25 zawiera jeszcze długi jednogłosowy ustęp przed repryzą. Jest to nawet najdłuższy ustęp tego rodzaju, łączący jedną część utworu z drugą, u Chopina. Nie ma on tutaj znaczenia modulacyjnego, gdyż repryza mogłaby nastąpić bezpośrednio po poprzedzających go akordach, ale przygotowuje w bardzo subtelny sposób krańcowo odmienny nastrój i charakter części powtórzonej w repryzie w porównaniu z poprzedzającą ją częścią H-dur. Szesnastotaktowy łącznik jednogłosowy, o którym mowa, należy pojąć jako oparty na pedale dominantowym, z akordami T, D^7 i S w H-dur i h-moll.

Podobny ustęp jednogłosowy, oparty na dominancie d^+, a przygotowujący również repryzę, znajdujemy w Mazurku 43.
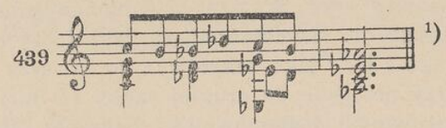
Mazurek 26 ma w t. 46—48, przed nową częścią w Fis-dur, unisona, opisujące zstępujący szereg akordów sekstowych na nucie pedałowej *cis*, a mianowicie *Fis*: II — I — VII — VI — V.

Pokrewny jest ustęp t. 7—8 w Preludjum 13:
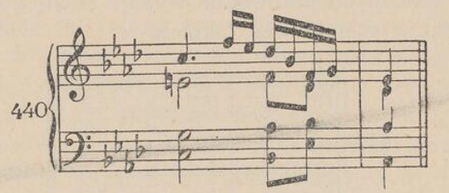
Fis: V | IV III V^7 | z leżącem w basie *cis*.

Środkowa część Mazurka 29 pozostaje zawieszona na akordzie c^+. Ostatnie takty przed repryzą mają tylko jednogłosowy łącznik,
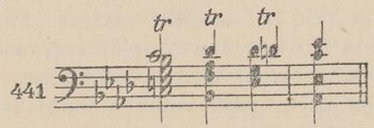
oparty na akordzie c^+, ale w ostatnim takcie, między c^+ a as^+, jakiem się zaczyna repryza, ucho uzupełnia harmonje następujące:



Bardzo podobnie przedstawia się przejście z środkowej części tria do powtórzenia jego głównego tematu (w As-dur), w Polonezie 4. W t. 26—27 tria „akompanjament“ jest następujący:



Za harmonicznie podobne przejście można uważać ostatnie takty przed repryzą w Impromptu 1:
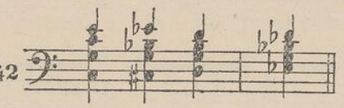


Tutaj akord 2 byłby pomostem między f-moll i As-dur, jako S^7 w pierwszej tonacji, a S^6 w drugiej. Wszelako chromatyczne trylery tego ustępu nie poddają takiej zmiany akordów, jak poprzednio omówione zwroty. Tryler na *d* niezbyt się nawet zgadza z akordem es^7 [2]). Dlatego można tu uznać bezpośrednie połączenie $c^7 + as^+$, analogicznie do $f^7 + des^+$ w Mazurku 20, przyczem chromatyce górnego głosu w Impromptu odpowiada chromatyka w dolnym głosie w Mazurku.

---

[1]) Niektóre wydania mają w pierwszym takcie omawianego ustępu *as-h* zamiast *g-h*. Tę ostatnią wersję uważam za autentyczną (por. wstęp do „Piosnki litewskiej“).
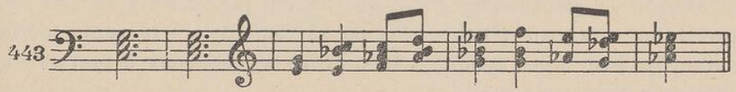
[2]) W analogicznem przejściu przed powrotem pierwszego tematu w głównej części Poloneza 6, łańcuch trylerów, opartych tutaj na odpowiednich akordach ($c+ — b^{-7} — b^7 — es^7$), kończy się trylerem na tonie *es* z akordem es^7.

W Balladzie 3 t. 25—36 stanowią ustęp modulujący, który kończy się na akordzie c^+, podobnie jak w poprzednio omówionych wypadkach [1]). Powrót do tonacji głównej As-dur jest nagły: po c^+ odrazu następuje es^7. Przeskok od *c* do *es* w basie wyrównany jest chromatycznemi tonami przejściowemi (t. 36). Jeżeli uważać będziemy, że zaznaczają one fragment „szeregu chromatycznego“ (p. str. 235 nast.), to przejście do es^7 będzie ustopniowane:



Ale takie połączenie, choć gładsze, nie jest wcale konieczne. W Mazurku 16 po c^+, coprawda długo ściszanem i zanikającem w *dimin. molto*, repryza zjawia się nagle i bez żadnego pośrednictwa, z akordem es^7.
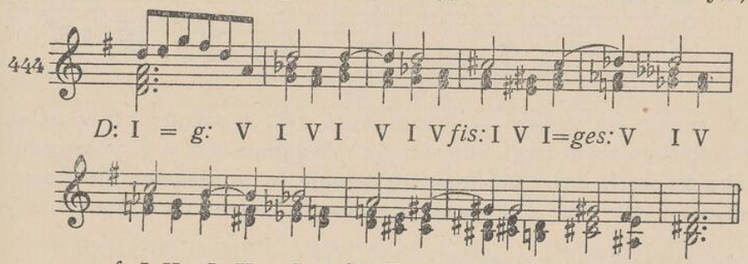
W Polonezie 6 długa partja między trio, a repryzą kończy się na akordzie c^+ (= *D* w f-moll), poczem zwrot unisonowy sprowadza modulację do As-dur, przy domyślnych akordach następujących:



Analogiczne jest przejście od części środkowej do powtórzenia części głównej w trio Marsza żałobnego op. 72 Nr. 2:

$$c^+ \mid f^- — es^7 \mid as^+.$$
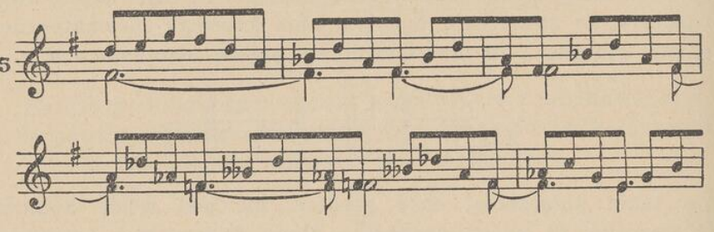
Do najdłuższych jednogłosowych przejść modulacyjnych u Chopina należy ustęp przed ostatniem pojawieniem się tematu głównego (refrenu) w Mazurku 33. Leichtentritt (I 257) tłumaczy go w ten sposób (podaję jednak jego interpretację w schemacie akordowym):



---

[1]) We wszystkich chodzi o zawieszenie na półkadencji; p. wyżej str. 148.

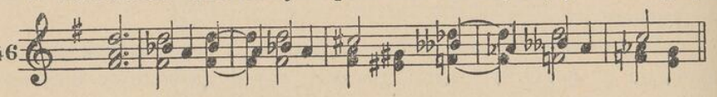
Interpretacja ta w pierwszych taktach (aż do akordu f^-) nie wydaje mi się odpowiadać rzeczywistemu „słyszeniu“ tego ustępu. Słysząc bowiem figury melodji w tych taktach, każdy będzie skłonny zatrzymywać ich najniższe tony najdłużej, jako podstawowe:

445



W schemacie akordowym przedstawia się to, jak następuje:
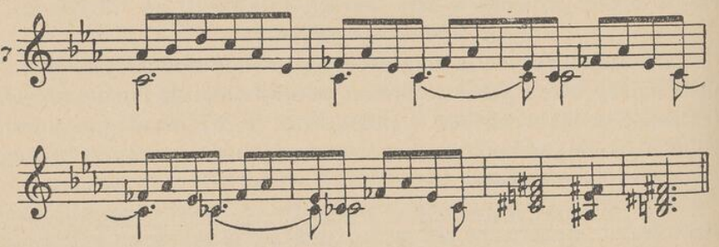
446



Od akordu f^- począwszy, ponieważ figury przesuwają się już bez powtarzań, wrażenie słuchowe, a co za tem idzie i łączenie tonów w akordy, jest inne, zgodne z tem, które wyraziliśmy w pierwszym schemacie tego ustępu [1]).

W przejściu z 1-go kupletu do 2-go refrenu mamy analogicznie:

447



To znaczy, że mamy tu zrazu akord as^+, a później as^- z tonem *fes* opóźniającym wzgl. zamiennym. Następnie $as^- = gis^-$ prowadzi jako VI do H-dur. Leichtentritt uznaje tu konsekwentnie zmianę akordów as^+ i as^- z akordem des^- (= *S*). Jednak taka interpretacja

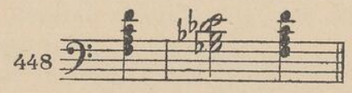
[1]) B. Ziehn (l. c., str. 32) tłumaczy cały ustęp jako szereg akordów sekstowych z opóźnieniami w środkowym głosie, t. zn. przyjmuje przez cały czas interpretację, którą ja uznaję za trafną tylko w pewnych odcinkach tego ustępu.

nie bierze pod uwagę owych zwiększonych kwint, które i tutaj każdy, zdaje mi się, wyczuwać musi.

W Mazurku 37 temat główny w As-dur kończy się w c-moll. Przejście do powtórzenia tego tematu ma dwutaktowy ustęp solowy (t. 21—22), który można oprzeć wyłącznie na akordzie c^-, ale połączenie będzie gładszem, jeżeli między c^-, a następującem as^+ wstawimy akord es^7 (na trzeciej części t. 22-go). Natomiast przy przejściu do części dalszej (t. 43—44) jakikolwiek dodatek tego rodzaju byłby zbyteczny, gdyż c^- łączy się jak najpłynniej z następującem S^6 w As-dur.
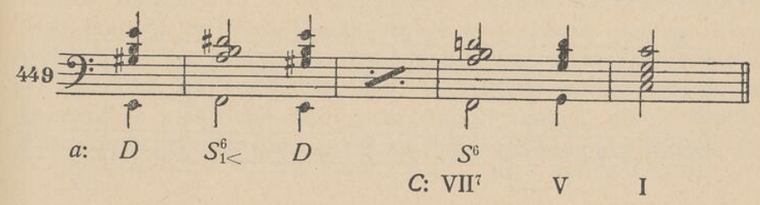
Do najciekawszych modulacyj jednogłosowych należy ta, która wprowadza drugi kuplet w Rondeau à la Mazur. Pierwszy kuplet pojawia się w B-dur. Wejście jego jest przygotowane akordem dominanty f^+; w ostatnich taktach przed ukazaniem się tematu unisonowy zwrot zawiera obok dominanty *f* jej górną sekundę *ges*. Można tu dopatrywać się obok akordu f^+ akordu zamiennego w formie S^6 lub $S^7_{1<}$ (jak kilka taktów przedtem) w b-moll:

448

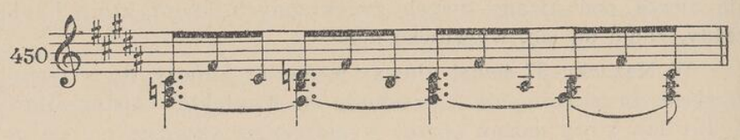


Wspomniany drugi kuplet, tym razem w C-dur, nie jest przygotowany analogicznie do pierwszego. Łącznik poprzedzający kończy się na $e^+ = D$ w a-moll; dopiero na samym końcu unisonowego, podobnego do powyżej opisanego, ustępu następuje nagły i bardzo efektowny zwrot do C-dur (cf. str. 211, odn. 1 i str. 317, o Polonezie wioloncz.). Przy tych tonach należy uzupełnić takie akordy:
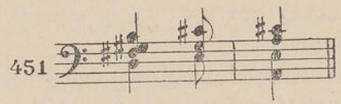
449



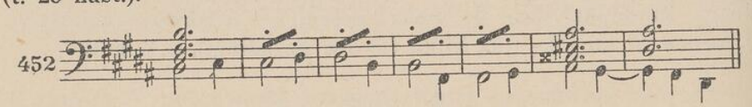
W Barkaroli ostatnie takty przed częścią środkową zawierają pasaż jakby improwizowany, wahający się, szukający dróg dalszych. Pierwsze jego dwa takty oparte są na fis^-, trzeci na h^{-6}, w ostatnim następuje zmiana:

450 
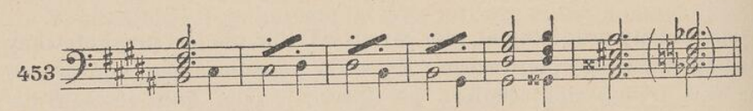
Ostatnie *cis* można uważać jednak za „sekstę zamiast kwinty“ w e^+ lub e^7, a poprzednie *h* za sekstę w S^6 w A-dur (zrazu $= S^7$ w fis-moll):

451 

W trio Scherza Sonaty h-moll modulacja z H-dur do dis-moll zaznaczona jest tylko w basie; rozumieć ją należy w ten sposób (t. 28 nast.):

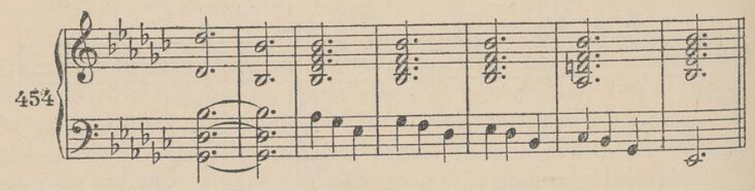
452 

Przy przejściu do repryzy głównej części Scherza następuje zmiana [1]), choć modulacja jest zasadniczo ta sama:

453 

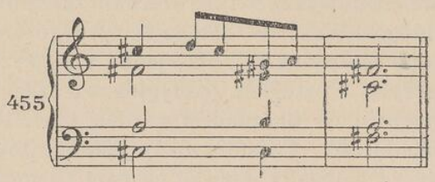
Tym razem *ais*$^+$ staje się *D* nie w dis-moll, ale w Es-dur.

Scherzo Sonaty b-moll ma w t. 15—20 taką modulację z Ges-dur do es-moll:

454 

[1]) Niektóre wydania mają zresztą tylko tę drugą wersję w obu tu omawianych ustępach; warjant zdaje mi się więcej odpowiadać dążeniu Chopina do urozmaicenia i niepowtarzania się. Ma go i wydanie oksfordzkie (które w t. 32 tria zawiera jednak *gisis* zamiast *gis*).

Modulacja ta nie jest jednogłosową, gdyż ton *b* leży przez cały czas (z wyjątkiem ostatniego taktu przed wejściem tematu) w głosie górnym [1]). Czystym unisonowym zwrotem kończy się główna część Scherza. Z podłożonemi akordami przedstawia się on tak:

455 

Przed trio zwrot ten pojawia się w tonacji głównej, es-moll. Trio zaś kończy się schodzącą w unisonie skalą chromatyczną, opartą na akordzie des^7; w ostatnim takcie następuje rozwiązanie do ges^+ (również tylko w unisonie zaznaczone), przy tonie *b* zaś wyczuwa się dominantę w es-moll.

Środkowa część Scherza 4 (op. 54) wprowadzona jest pełną wyrazu frazą solową; domyślny akompanjament tworzą akordy VII^7 i V^7 w cis-moll. Recytatyw ten jest jeszcze dłuższy przy dalszym powrocie głównego tematu tej części.

W Polonezie-Fantazji przejście do części *Poco più lento* w H-dur ma długi jednogłosowy pasaż (na akordzie h^-). Powrót głównego tematu w świetnej, majestatycznej szacie pod koniec tego utworu poprzedzony jest unisonowym biegnikiem, opisującym akord es^7 wzgl. es^9.

* * *

Rzuciwszy okiem na zgromadzony w tym rozdziale materjał, skonstatować możemy, że Chopin jednogłosowości używa w sposób bardzo rozmaity. I w tej dziedzinie objawia się więc bogactwo jego fantazji twórczej i umiejętność wyzyskania jednego i tego samego środka. Obok utworów, które są zasadniczo jednogłosowe od początku do końca, są inne, w których unisono występuje naprzemian z partjami akordowemi (np. Scherzo 3), albo w których rozszczepia się chwilowo na dwa samodzielne głosy (Etjuda 22).

[1]) Główny temat Scherza rozwija się z dwutaktowej frazy, trzykrotnie powtórzonej w progresji. „Wzór“ zaś sam zbudowany jest w ten sposób, że dwugłosowi w oktawach odpowiadają akordy. Jest tu zatem technika mieszana, przypominająca mieco Etjudę 22. Dwugłosowo określone akordy są es^- w t. 1, ges^- w t. 3, i a^+ w t. 5.

Jeszcze innego typu jednogłosowość spotykamy u Chopina w Preludjum f-moll. Tutaj unisonowe recytatywy, stanowiące treść całego utworu, przerywane są energicznemi akordami, które tworzą oparcie i podłoże dla wzburzonych biegników i pasaży [1]).

Jak widzieliśmy powyżej, bardzo szerokie zastosowanie znajduje u Chopina jednogłosowość w ustępach, przygotowujących cały utwór (jako wstępy i introdukcje), albo jedną z jego części, a zwłaszcza repryzę. Łączniki i przejścia jednogłosowe są jedną z ważniejszych cech stylistycznych Chopina. I w nich także stwierdzić możemy wielką rozmaitość. Często zwroty jednogłosowe wypełniają w nich tylko to, co możnaby nazwać fermatą harmoniczną. Często jednak rozwijają się samodzielnie pod względem harmonicznym, opisując zmianę akordów, a nawet sprowadzając w ten sposób modulację. Na uwagę przytem zasługuje częste stosowanie chromatyki w tego rodzaju ustępach [2]).

Stosowanie jednogłosowości na szerszą skalę dowodzi silniej ugruntowanego, spotęgowanego poczucia tonalnego [3]) u kompozytora, ale też suponuje takie poczucie u słuchacza. Dlatego słusznie podnosi Schreyer (l. c., str. 205), że Chopin w swych jednogłosowych ustępach stawia wysokie wymagania fantazji słuchacza, który musi intensywnie współpracować z twórcą w takich momentach.

Z wszystkich tych rozważań wynika, że dzieła Chopina należą i z punktu widzenia, z jakiego je w tym rozdziale rozpatrywaliśmy, do najciekawszych i najwybitniejszych przejawów muzyki XIX-go wieku.[4])

---

[1]) W niektórych utworach Chopina z orkiestrą part fortepianowy jest chwilami unisonowy, ale występuje na tle akompanjamentu orkiestry. Tak jest np. we wstępie i w kupletach Krakowiaka op. 14 i w partji recytatywowej w Larghetto Koncertu f-moll. W tych i tym podobnych wypadkach nie można oczywiście mówić o rzeczywistej jednogłosowości.

[2]) Halm, l. c., str. 100, przytacza z fortepianowej Sonaty Mozarta modulację, która jest pokrewną z wielu omówionemi w tym rozdziale modulacjami chopinowskiemi: oto po półkadencji w a-moll chromatyczna gama sprowadza C-dur, przyczem po wejściu nowej toniki uzupełniamy sobie dodatkowo w myśli przynależną dominantę przy końcu wspomnianej gamy chromatycznej.

[3]) p. Rietsch, l. c., str. 69.

[4]) Dwugłosowym utworom Chopina nie poświęcamy osobno uwagi, gdyż nie przedstawiają one jako takie specjalnych problemów harmonicznych.

ROZDZIAŁ XXI.

Swobody w prowadzeniu głosów.

Jest rzeczą dostatecznie znaną i uznaną, że Chopin był nadzwyczaj staranny w wykończeniu swych utworów, że opracowywał je z rzadką sumiennością i skrupulatnością, cyzelując je w najdrobniejszych szczegółach. Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że Chopin wyniósł ze szkoły solidną i gruntowną znajomość zasad harmonji. Jego zaś genjalna łatwość i zdumiewająca zręczność w operowaniu kategorjami harmonicznemi jest nam gwarancją, że zawsze umiał i potrafił stosować się do reguł. Jeżeli więc od nich odstępował, to dlatego, że chciał odstępować, że wyjątek uważał za wskazany lub nawet — w danych okolicznościach — za nakazany. Jest zatem bardzo interesującą rzeczą poznać te właśnie okoliczności, w jakich rozwijała się swoboda Chopina, i określić zakres tejże. W pierwszej linji dotyczy to przesławnego zakazu równoległych kwint i oktaw.

1. Równoległe kwinty i oktawy.

a) Najzwyklejsze paralele powstają przez użycie nut obcych, zatem ubocznych, nieistotnych w postępie harmonicznym. Widzimy je np. w t. 17 od końca pierwszej części Sonaty c-moll (kwinty między zamiennem *d* i akordowem *es* w sopranie, a akordowem *g* i zamiennem wzgl. opóźniającem *as* w basie; harmonją tego taktu jest c^{-}, as^{+} na trzeciej ćwierci jest formacją „przypadkową“); w t. 3—4 drugiej części Poloneza 2 (przejściowe *ges* w basie tworzy z *des* w melodji równoległe kwinty przy przejściu do następnego as^{+}); w t. 1 Poloneza 3 (kwinty z powodu opóźniającego *fis* w górnym głosie). T. 50 Barkaroli wykazuje równoległe oktawy między basem i sopranem (9-a i 10-a ósemka). Jakkolwiek ton *e* w melodji należy formalnie do akordu e^{7}, to jednak pojęciowo jest on tutaj nutą obcą (opóźnieniem). Równoległe kwinty w figuracji głosu najniższego należą do jednej z kategoryj, któremi zajmujemy się bliżej w dalszym ciągu. W Etjudzie 26 powstają kilkakrotnie równoległe kwinty przez użycie nut obcych, w t. 13, 17, 49, 57 [1]). Godne uwagi są też nie bezpośrednie zresztą kwinty w t. 43 — 44, w szeregu
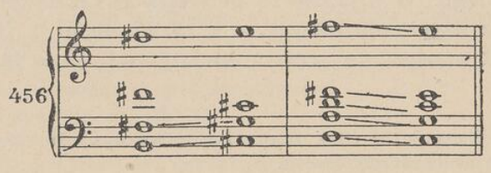
---

[1]) Cf. t. 3 części 1-ej i t. 1 części 2-ej w Walcu Es-dur, wydanym według rękopisu w posiadaniu rodziny Elsnera.

akordów sekstowych (VII — VI — V — IV — III$^{3<}$ w Des-dur) z opóźnieniami, i w t. 61 — 62, gdzie kwinty towarzyszą chromatycznemu postępowi akordów dominantowo-septymowych (p. str. 252). Przez użycie apodżjatur powstają kwinty na mocnych częściach taktów w t. 3—4 i 17—18 Preludjum 1. W Preludjum 4, t. 3—4, zamienne *c* przy przejściu do akordowego *h* powoduje równoległe kwinty z basem. W Mazurku 21, t. 75, równoległe oktawy ukazują się w zewnętrznych głosach wskutek użycia zamiennego *ais* w sopranie. (O paralelach pod koniec tego Mazurka była mowa powyżej w rozdziale o sekwencjach.) Ostatnie takty przed repryzą w Mazurku 41 mają równoległe oktawy w akordach na początku taktów (*Des-des''*, *Es-es''* i *E-e''*). Paralele, jakie opóźnienia tworzą między sobą przed septymami, występują dobitnie wskutek akcentów metrycznych, mimo że odnośne akordy nie następują bezpośrednio po sobie.

Jeżeli nuty obce są źródłem równoległych kwint i oktaw, to z drugiej strony użycie ich zapobiega tymże albo łagodzi wrażenie równoległych postępów między tonami harmonicznemi, jużto przez to, że dane głosy nie postępują równocześnie, jużto, że nuty obce tworzą dysonanse, które odwracają uwagę od paraleli. W dalszych przykładach natrafimy niejednokrotnie na tego rodzaju wypadki.

b) Podobnie jak nuty obce, jest i figuracja zarówno źródłem równoległych postępów jak i paljatywem, który osłabia ich wrażenie. Źródłem jest ona o tyle, że przy konsekwentnem zachowaniu ruchu i rysunku musi nieraz stwarzać kompleksy dźwiękowe, w których przejściu z jednego w drugi wyczuwamy postępy równoległe. Że zaś paralele mniej silnie występują w akordach rozłożonych, aniżeli w zwartych, to jest zupełnie oczywistem. Nadto przy figuratywnym układzie prowadzenie głosów w figuracji ukrytych jest wogóle często niejasne i zatarte.

W t. 5—6 Nokturnu 3 i w t. 28—29, licząc od wejścia drugiego tematu, w repryzie części 1-ej Koncertu e-moll paralele występowałyby bardzo jaskrawo:



gdyby nie były zamaskowane figuracją i tonami opóźniającemi (w obu wypadkach chodzi o ton *fis*). Figuracja melodyczna przesłania też równoległe kwinty i oktawy, które wyraźnie występują w schemacie pierwszych taktów części 2-ej tria w Polonezie 4 (p. wyżej przykład 4). I tutaj także mamy nuty opóźniające.

W tym związku uwzględnić też należy akompanjamenty rodzaju typowego dla walców, mazurków i t. p. W nich ewentualne równoległe kwinty i oktawy zaznaczają się słabiej przez to, że akordy są łamane, dzielone, wskutek czego odpowiednie ich składniki niezawsze następują bezpośrednio po sobie. Przykład: Mazurek 19, t. 4—5 części trzeciej.

c) Bardzo często spotykane u Chopina postępy w oktawach służą tylko ku wzmocnieniu jednego głosu i do właściwych postępów równoległych nie zaliczają się. Trzeba wszakże zwrócić uwagę na fakt, że nieraz głos, będący podwojeniem tylko, staje się samodzielnym, „realnym“. Naodwrót zdarza się, że głos samodzielny schodzi do rzędu czystego podwojenia. Stwierdzić to możemy zwłaszcza w utworach lub ustępach pięciogłosowych, w czterogłosowych zaś tam, gdzie zjawia się szereg akordów sekstowych w równoległych przesunięciach. Jeżeli figurację Etjudy 1 skondensujemy w akordy (nie biorąc zresztą pod uwagę ich powtarzania się w różnych registrach), przekonamy się, że układ ich jest zasadniczo pięciogłosowy, często wszakże jeden z pięciu głosów postępuje w równoległych oktawach z innym. W t. 15—17 introdukcji do Warjacyj op. 12 czterogłosowość taktów poprzednich spada do trzygłosowości z podwojeniem jednego głosu[1]). Podobnie przedstawiają się t. 8—10 w Mazurku 13 w porównaniu z otoczeniem. Tu zresztą obok oktaw między obu górnemi głosami (*e' — e''*, *dis' — dis''* i *d' — d''*) powstają i oktawy (również nie bezpośrednie zresztą) między głosami zewnętrznemi na pierwszej części taktów (*fis—fis''*, *f—f''* i *e—e''*; t. 9 — 11). Również użycie trójdźwięków zwiększonych powoduje zwykle redukcję realnych głosów (p. wyżej str. 131, odn. 1). H. Riemann (Gr. Komp. lehre, I 197—198) zwraca uwagę na równoległe oktawy jako podwojenia w t. 8 — 9 części głównej Walca 2 Chopina. Tworzą je między sobą głosy, które poprzednio samodzielnie są prowadzone.
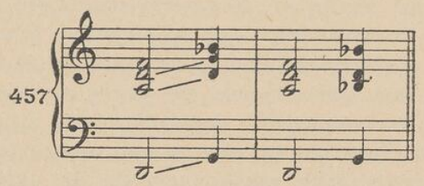
Czasem głos, który — formalnie biorąc — pojawia się jako podwojenie, w rzeczywistości staje się głosem głównym ze szkodą

[1]) Nie zmienia przedstawionego stanu rzeczy fakt, że sopran jest figurowany melodycznie, towarzyszące mu akordy zaś są rozłożone.

głosu pierwotnie samodzielnego. Tak jest np. w Mazurku 32. Takty 10 i nast. wykazują w repryzie w porównaniu z odpowiednim ustępem na początku utworu dodanie głosu piątego, który zrazu porusza się równolegle w oktawach z tenorem. Ten dodany głos najwyższy ma jednak cechy głosu samodzielnego, kontrapunktującego nawet z właściwą melodją, podczas gdy tenor, samodzielny z początkiem utworu, spada w repryzie do roli „podwojenia".

d) Dążenie do osiągnięcia pełnego i pięknego brzmienia akordów powoduje też częste u Chopina postępy w równoległych kwintach. W Nokturnie 6, t. 90, woli Chopin przesunąć akordy w ten sposób, że powstają równoległe kwinty i oktawy, aniżeli, prowadząc głosy prawidłowo, spowodować podwojenie tercji, którego stara się zawsze o ile możności uniknąć, nawet za wysoką cenę, jak w tym wypadku. Dla porównania podaję obie wersje, autentyczną i „poprawną":
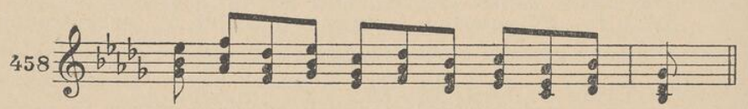
457



H. Riemann, omawiając prowadzenie głosów w głównej części Walca 2 (p. w.), podnosi równoległe kwinty w środkowych głosach taktów 5—6, jako wynik swobodnego prowadzenia głosów, mających na celu nadanie pełności brzmienia („Füllstimmen") [1]).

Szereg akordów sekstowych:

458



[1]) Zauważyć należy, że przy bogactwie układu akordów we wspomnianym ustępie, cytowane przez Riemanna kwinty zupełnie nie zaznaczają się. Trzeba dopiero „spekulacji", dokonywania wyciągu harmonicznego (jak to R. uczynił), aby je wydobyć. Z drugiej strony jednak nie trafia mi do przekonania argument Riemanna, jakoby omawiane kwinty były zatuszowane przez rozbicie, łamanie akordów, i jakoby ucho z początkiem t. 6-go odczuwało akord as^{+}, a dopiero z drugą ćwiercią akord f^{-}. W analogji do poprzednich taktów skłonni jesteśmy i w tym przyjąć tylko jeden akord, który w pełnej formie występuje dopiero na drugiej ćwierci taktu. Inna rzecz, że f^{-} jest tutaj niekompletnem as^{6}, zaczem harmonję można ideowo uzupełnić tonem *es* w *całym* takcie.

oparty na dominantowej nucie pedałowej *as*, występuje w t. 19—20 Etjudy 20 w takim układzie, że obok równoległych oktaw między głosami zewnętrznemi powstaje i szereg równoległych kwint między głosami środkowemi. Osiągnięty w ten sposób efekt kolorystyczny jest nowy i oryginalny, ale same paralele są mniej śmiałe od wielu innych, jakie omawiamy w tym rozdziale, gdyż wynikają z podwojeń i z układu akordów [1]).

Z omówionym ustępem w Etjudzie 20 pokrewne są t. 41—43 w Etjudzie 8, gdzie mamy również szereg akordów sekstowych (figurowanych tym razem) z podwojeniami w oktawach (por. też t. 57—60 z akordami zmn. sept.), i t. 46 nast. w Etjudzie 3, gdzie akordy zmniejszonej septymy w wiolinie powtarzają się równocześnie w basie w takim układzie, że paralele mieniają się z antiparalelami.

Kwinty, mające na celu piękniejsze i pełniejsze brzmienie akordów, a postępujące równolegle, znajdują się najczęściej w obu głosach najniższych. Spotykamy je niemal w każdym utworze Chopina. Jako przykład zacytujmy t. 8 w trio Scherza z Tria g-moll i ostatni takt środkowej części w Preludjum 13 [2]). Specjalny rodzaj tych kwint spotykamy w Mazurkach, gdzie one równocześnie naśladują prymitywne akompanjamenty wiejskiej kapeli. Wystarczy wymienić Mazurki Nr. 11, część środkowa, Nr. 15, początek, Nr. 43, cz. środk., i t. p.

e) Jeżeli nuty obce maskują poniekąd równoległe kwinty i oktawy, odwracając od nich uwagę słuchacza, to można powiedzieć to samo o dodanych dysonansach. Na dwa bardzo charakterystyczne wypadki, w których dodane septymy zacierają niemal zupełnie równoległe kwinty, jakie bez nich wystąpiłyby bardzo jaskrawo, mieliśmy sposobność wskazać już powyżej (str. 178). Tu też należą paralele, na które zwraca uwagę Eaglefield-Hull, w t. 13—14 tria Poloneza 1 [3]).
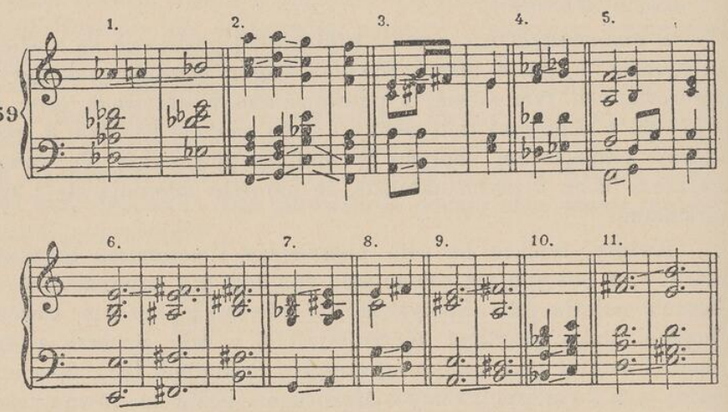
[1]) Przesadą jest nazwać je „eine Herausforderung von stärkster Überzeugungskraft an die Philister", jak to czyni Weissmann. W tym ustępie paralele, zwłaszcza kwinty, wcale nie występują dobitnie, gdyż oba szeregi sekst słyszymy tu oddzielnie, nie łącząc ich w akordy. O ileż więcej „rewolucyjne" są np. paralele przy końcu Mazurka 21!

[2]) W takcie poprzednim natomiast kwinty równoległe występują tylko pozornie wskutek rozszczepienia się basu na dwa głosy, na 5-ej i 6-ej ósemce taktu.

[3]) A. Eaglefield-Hull: „Modern Harmony. Its Explanation and Application", London, str. 10.

Dysonujące seksty i septymy, dodane do trójdźwięków, mają szczególne znaczenie przy pewnej kategorji równoległych postępów, którą zająć się musimy osobno, ponieważ jest traktowana przez teoretyków ze szczególną surowością: chodzi o paralele przy połączeniu $S + D$. Spotykamy je u Chopina dosyć często. Oto szereg przykładów:

459
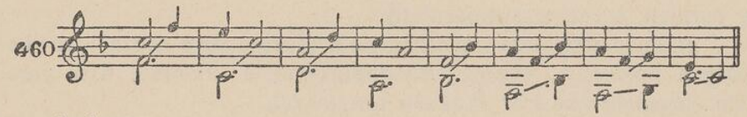


Przykłady te są wyjęte z następujących utworów: 1) Etjuda 10, t. 15 — 16. 2) Etjuda 15, t. 7 — 8. 3) Preludjum 5, t. 9 — 10 (cf. t. 11—12). 4) Koncert f-moll, cz. 1, t. 58. 5) Mazurek 48, t. 7—8. 6) Mazurek 50, t. 22—24 części środkowej. 7) Polonez wiolonczelowy, t. 19 (nie licząc introdukcji). 8) Krakowiak, op. 14, t. 20 (nie licząc introdukcji). 9) Scherzo 3, t. 54—55. 10) Warjacje op. 2, t. 7 w pierwszem Solo. 11) Scherzo 4, t. 55—56.

Jak widzimy, w 10 wypadkach na 11, t. j. z wyjątkiem przykładu 5-go, akord dominantowy ma przydaną septymę, która z jednej strony pozwala na ściślejsze połączenie akordów, jako ton wspólny, z drugiej zaś przez swój dysonansowy charakter mąci niejako czystość harmonij i przesłania do pewnego stopnia postępy równoległe, podobnie jak to czynią i nuty opóźniające w kilku powyżej przytoczonych przykładach (w schemacie naszym zresztą niewszędzie uwidocznione). W przykładzie 2 przetrzymanie tonu *a*, który staje się noną przy akordzie g^7, powoduje kwinty w górnych głosach. W tym samym przykładzie bas tworzy z najbliższym głosem górnym szereg równoległych kwint. Dwóch ostatnich byłby Chopin z łatwością uniknął, gdyby był użył akordu c^7 w formie skupionej. Chopin woli jednak użyć harmonji rozległej,

aby zachować zasadniczy układ figuracji i żeby otrzymać pełniejsze, szlachetniejsze brzmienie akordu.

f) Ten jedyny wypadek w szeregu powyżej przytoczonych przykładów, w którym akord dominantowy nie dostał septymy, jest bardzo charakterystyczny. Gdyby Chopin był w owym 7-ym takcie Mazurka 48 użył g^7 zamiast g^+, zachowując w sopranie ton *f* z poprzedniego akordu, byłby uniknął równoległych oktaw wybitnie występujących w zewnętrznych głosach. Ale tutaj przeważyły względy melodycznej natury: Chopinowi odpowiadało w danem miejscu więcej użycie tonu *g* aniżeli tonu *f* (prawdopodobnie dlatego, aby uniknąć dokładnego powtórzenia stopniowo schodzącego motywu, choćby w transpozycji) i nie waha się poświęcić „poprawności“ w prowadzeniu głosów na rzecz formy melodycznej za lepszą uznanej. Ta sama swoboda w kształtowaniu i rozwijaniu melodji sprowadza równoległe oktawy w zewnętrznych głosach także w t. 6 tegoż Mazurka. Co więcej, cała melodja jego głównego tematu jest w gruncie rzeczy opisaniem tonów, w równoległych oktawach postępujących z basem:

460



8va bassa

(por. główny temat Mazurka 19, w którym melodja tworzy z basem ustawicznie oktawy w paralelach na ostatniej części taktów).

Jest osobna kategorja równoległych postępów u Chopina, któreby się dały bardzo łatwo uniknąć przez drobną zmianę w melodji lub w harmonji (zwłaszcza przez przewrót akordu). Ale Chopin, nie krępując się regułami, zachowuje te formy, które zapewniają najbardziej swobodny i naturalny rozwój, najbardziej przekonywującą logikę, siłę i wyrazistość zarówno linji melodycznej, jak i toku harmonicznego. Do tej kategorji zaliczyłbym np. oktawy w zewnętrznych głosach t. 7—8 w Nokturnie 11. Tutaj mógł był Chopin w sopranie zatrzymać ton *d* na początku t. 8-go, lub przejść od *c* do *fis* w takcie poprzednim, albo w basie zatrzymać w ostatnim akordzie t. 7-go ton *a* z akordu poprzedniego (przez co akord d^7 byłby otrzymał formę $\frac{4}{3}$), i w ten sposób zapobiec oktawom. Chopin wybrał znany zwrot mimo jego równoległych oktaw, a może nawet właśnie z powodu tychże, chcąc osiągnąć specyficzne wrażenie, jakie one wywołują. W tym samym Noktur-
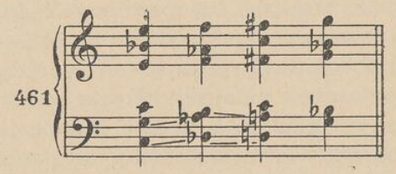
nie 11, przy przejściu z t. 15-go do 16-go mamy znowu oktawy między zewnętrznemi głosami. Te jeszcze mniej wymagają usprawiedliwienia od poprzednio omówionych, gdyż ton *es* w melodji znajduje się w zwrocie o znaczeniu ornamentalnem [1]).

Również drugorzędne znaczenie w melodji posiada ton *as*, który tworzy oktawy z basem w t. 16 Etjudy 21.

Dalej już bez bliższych komentarzy zacytujemy tu jeszcze następujące paralele omawianego obecnie typu: Etjuda 11, t. 17—18 [2]) i 19—20 (oktawy z nutami opóźniającemi w głosach zewnętrznych; w głosach środkowych zwyczajne podwojenia w oktawach); Etjuda 14, t. 18 (oktawy *as — c* przy figuracji); Etjuda 17, t. 1 i 5 (oktawy w zewnętrznych głosach); Mazurek 35, t. 94 — 95 (idem); Scherzo 1, koda, t. 3 — 5 (oktawy złagodzone nutami opóźniającemi); Preludjum 1, t. 24 — 25 (kwinty w zewn. głosach; rozwiązanie akordu g^7 z taktu 24 następuje właściwie dopiero w t. 29); Preludjum 21, t. 4 (w melodji *g'-es'*, w akompanjamencie *g-es* z przejściowemi tonami chromatycznemi); pieśni „Hulanka", t. 14 (kwinty między śpiewem, a basem akompanjamentu) i „Niema czego trzeba", t. 17 — 18 (oktawy między śpiewem, a basem, raz w paraleli, a raz w antiparaleli).

g) Pozostają nam do omówienia jeszcze dwa rodzaje równoległych postępów, częściej występujących u Chopina, a to paralele chromatyczne i w skokach tercjowych.

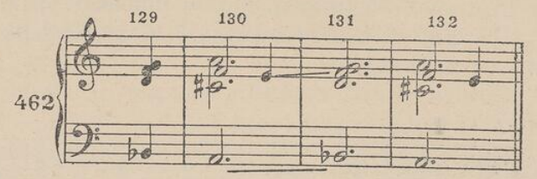
Pierwsze z nich spotykaliśmy już przygodnie, np. w cytacie z Poloneza 4 ($des^+ — c^-$). Zwróćmy uwagę na kilka innych. W t. 7-ym Larga Sonaty h-moll następują bezpośrednio po sobie h^+ i ais^-, oba w formie zasadniczej. W Etjudzie 2 takty 20 — 21 (i analogicznie t. 22—23) mają następujący postęp:



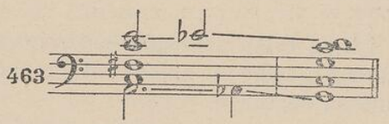
[1]) Kwinty między *a—b* w melodji, a *d-es* w akompanjamencie przy przejściu z t. 1-go do 2-go w tym Nokturnie tłumaczą się tem, że *es* na początku t. 2-go jest tonem zamiennym, t. zn. nutą obcą.

[2]) Nb. bas przy końcu t. 17-go ma być notowany przez *bb*, a nie *a*.
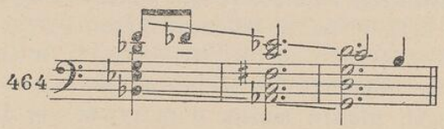
Tutaj każdy z akordów, tworzących paralele, ma przydany dysonans. Nokturn 6 ma w t. 129—132 takie akordy:



Kwinty przy przejściu z t. 130 do 131 złagodzone są tem, że w oryginale akord t. 131-go występuje w kompletnej formie dopiero przy końcu taktu, i że ma dodany dysonans. Użycie nut przetrzymanych (*f*) nie daje wystąpić tym kwintom, jakie bez nich dałyby się spostrzec w t. 129 — 130 i 131 — 132 przy przejściu od b^6 do a^+. W Etjudzie 1 widzimy w t. 12—13 równoległe kwinty między zewnętrznemi głosami. W repryzie w odpowiedniem miejscu dodane są jeszcze przejściowe tony, również postępujące w kwintach:
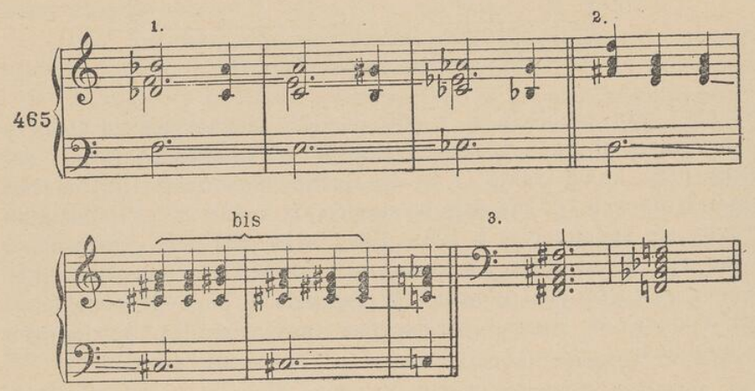


Bardzo podobnie mamy w Walcu 5, przy przejściu do części *Sostenuto e poco più lento* i z jej początkiem:



Te kwinty należą do specjalnego, u Chopina rzadziej spotykanego typu [1]); a mianowicie tworzą je tony, które w odpowiednich akordach są *różnemi* interwalami w odniesieniu do tonu zasadniczego, podczas gdy najczęściej paralele powstają między tonami „jednorodnemi", np. między prymami i kwintami dwóch akordów.

[1]) Skonstatować go możemy jeszcze np. w t. 21 Fantazji f-moll między noną *a* i kwintą *d* akordu g^9 z jednej strony, a kwintą *g* i prymą *c* w akordzie c^7 z drugiej strony. Cf. też cytowane kwinty w górnych głosach przykładu 2 na str. 382.

Tu możnaby wymienić także postępy chromatyczne takiego rodzaju jak w Polonezie 2, przy końcu części 2-ej (przykład 1), w Etjudzie 15, t. 40 — 45 (przykł. 2) i w Polonezie 5, w przejściu z części 1-ej do 2-ej, t. j. przy zmianie 3 krzyżyków na 5 bemoli (przykł. 3):



Ale przykłady 1 i 2 są tylko szczególnemi wypadkami omówionej już powyżej redukcji realnych głosów, w przykładzie 3 zaś oba akordy rozdzielone są cezurą [1]).

h) Chopin często wprowadza szeregi trójdźwięków, następujących po sobie coraz o tercję wyżej lub niżej, wciąż w tym samym układzie. Wszystkie głosy poruszają się zatem równolegle, częściowo w kwintach i oktawach [2]). Takie następstwa akordów widzimy np. w t. 12 od końca Poloneza 6 ($as^+ — f^- — des^+$), w Preludjum 8, t. 23 — 24 ($cis^- — a^+ — fis^- — cis^-$) [3]), w środkowej części Larga Sonaty h-moll (t. 3—4: $e^+ — cis^- — a^+$; tu jednak w prowadzeniu dolnych głosów można dopatrywać się dążenia do za-

[1]) Jako inne przykłady akordów, tworzących paralele, a rozdzielonych cezurą, przytoczmy jeszcze akordy taktów 24—25 w Mazurku 48. Mniej wybitną jest cezura między t. 2-im a 3-im w Mazurku 1, gdzie akordy $fis^- + e^+$ następują po sobie wśród równoległych postępów, których zresztą Chopin byłby w części uniknął, gdyby wzór sekwencji był dokładnie powtórzył.

[2]) Beethoven ma takie szeregi akordów np. w ostatniej części Sonaty op. 31 Nr. 2, t. 17—19 repryzy.

[3]) Ostatnie dwa trójdźwięki następują w przeskoku kwartowym; por. Preludjum 10, gdzie akordy wciąż następują po sobie w przeskokach kwartowych i kwintowych, z zachowaniem tego samego układu.

tuszowania paralel); w Preludjum 19, t. 12 ($es^+ — c^-$) [1]). We wszystkich tych ustępach trójdźwięki następują po sobie coraz niżej o tercję. Analogiczne szeregi wznoszące się konstatujemy np. w Balladzie 1, t. 90 — 93 ($es^+ — g^- — b^+ — d^-$); w Fantazji f-moll, t. 43 — 49 ($f^- — as^+ — c^- — es^+ — g^-$) z opóźnieniami; mniej wybitnie w temacie głównym tria w Scherzo 4, t. 7 — 15 ($cis^- — e^+ — gis^-$) i w Tutti przed kujawiakiem w Fantazji op. 13 (te same akordy) [2]).

Przeszliśmy zatem różne typy równoległych postępów u Chopina, zbadaliśmy przyczyny, które je sprowadzają, i okoliczności, które je łagodzą. Studjum to wykazuje, że Chopin postępował w tej dziedzinie z daleko idącą swobodą i wielką śmiałością.

Odczuwali to i podnosili już współcześni Chopinowi muzycy. Ci zaś z pośród nich, którzy byli prawdziwie wrażliwi na piękno muzyki chopinowskiej i mieli dla niej pełne zrozumienie, uznawali też, jak dalece równoległe postępy są w niej usprawiedliwione. Liszt miał się raz wyrazić: „Oktavenfolge, das ist so eine Sache! Wenn Chopin sie schreibt, sind sie immer geistreich“ [3]). Schumann w recenzji z op. 37 Chopina wyraził się w sposób następujący: „Nie jest to oczywiście dla generałbasistów, którzy szukają tylko kwint i złoszczą się, gdy znajdą błędną. Ale ci jeszcze niejednego mogliby nauczyć się od Chopina, a przedewszystkiem, jak równoległych kwint używać należy“.

Zakaz równoległych kwint i oktaw stanowi jeden z najciekawszych rozdziałów w historji teorji sztuki, psychologji sztuki i estetyki. Ewolucja, jaką zakaz ten odbył w teorji i w praktyce, jest jednym więcej dowodem słuszności zasady, którą Lessing ujął w te słowa: „Jest to oszukiwać innych lub być samemu oszukanym, jeśli reguły uważa się za prawa, którym należy bezwzględnie się

[1]) Przy przejściu z t. 12-go do 13-go w tem Preludjum mamy chromatyczne kwinty w zewnętrznych głosach. Dalej w t. 54 przy rozwiązaniu g^7 do c^- powstają dwie pary równoległych oktaw (*f—es* i *d—c*), których łatwo uniknąć możnaby przez zmianę w figuracji, ale ze szkodą pełności brzmienia.

[2]) Na zakończenie naszego przeglądu wspomnijmy jeszcze o jednej kategorji równoległych kwint, dość rzadko spotykanej u Chopina, a mianowicie o kwintach powstających w ramach jednego akordu przez figurację, jak to widzimy w środkowej części Nokturnu 4, t. 2, 6 i t. p. Kwinty te nie znalazły łaski u Schuchta („Chopin und seine Werke“), który szereg kwint w Mazurku 21 tem bardziej potępia bezwarunkowo (p. „Echo Muzyczne“, 1881, Nr. 1, str. 5—6).

[3]) A. Göllerich, „Franz Liszt“, Berlin, s. a., str. 16.

poddawać, podczas gdy one są niczem więcej, jak tylko dobrą radą, której można posłuchać. Któż zaprzeczy, że także bez nich genjusz dobrze pracować może?“ Nowsi teoretycy, częściowo pod wpływem zmienionych pojęć, częściowo zaś wskutek tego w oczy rzucającego się faktu, że dzieła muzyczne zbyt wiele wykazują uzasadnionych wyjątków od stawianych przez nich reguł, ograniczyli te reguły w naszym wypadku do minimum [1]), albo poprzestają na powtórzeniu ogólnej zasady Berlioz'owskiej: „Wszystko, co dobrze brzmi, jest dobre i uzasadnione“.

Tu właśnie tkwi *punctum saliens* problemu. Zakaz postępów równoległych poszedł wogóle stąd, że uznano je za źle brzmiące, za estetycznie szkodliwe. Jeżeli z biegiem czasu kompozytorzy coraz częściej przeciw temu zakazowi wykraczali, pochodzi to stąd, że z jednej strony paralele przestały ich razić, to znaczy, że oni inaczej słyszeć zaczęli [2]), — z drugiej zaś strony że przez celowe i świadome wprowadzanie równoległych postępów chcieli osiągnąć specjalne efekty.

Obie te tendencje stwierdzić możemy u Chopina. Obszerne studjum, jakie poświęciliśmy równoległym postępom w jego dziełach, wykazuje — jak mi się zdaje — dowodnie, że Chopin dążył przedewszystkiem do piękności, pełności i szlachetności brzmienia i że zestawiał akordy jako „plamy barwne“. Natomiast mniej był czuły na wzajemne stosunki poszczególnych głosów do siebie. Jego słuch „wertykalny“ był bardziej rozwinięty od „horyzontalnego“. Dlatego Chopin był tak wielkim kolorystą, dlatego też kontrapunkt naogół tak małą rolę odgrywa w jego muzyce.

Z drugiej zaś strony pewnem jest, że Chopin szukał efektów szczególnych przez celowe stosowanie równoległych postępów.

---

[1]) To minimum sprowadza się zwykle do zakazu równoległych postępów przy następstwie $S + D$, o ile przydane dysonanse nie stanowią łącznika między jednym akordem, a drugim. Jak widzieliśmy powyżej na str. 382, Chopin zupełnie wyjątkowo łączy czystą S z czystą D. Charakterystycznem zaś jest, że w cytowanym tam jedynym wypadku tego rodzaju (z Mazurka 48) Chopin z rozmysłem uniknął równoległych kwint. Z drugiej strony spostrzegać się daje u Chopina nieraz staranie uniknięcia kwint przy następstwie $S + D$ w ten sposób, że między obu akordami Chopin wtrąca akord II-go stopnia ($= S^6$ bez kwinty), np. w Mazurku 29, t. 17, albo w pieśni „Poseł“, gdzie w t. 11 użycie h^- między d^+ i e^7 sprowadza zresztą kwinty między śpiewem, a tenorem akompanjamentu.

[2]) Każda epoka słyszy inaczej, jak powiada słusznie Schumann, w swych interesujących uwagach na temat równoległych postępów, wypowiedzianych z racji końcowych paralel w Mazurku 21.

Chopin jest jednym z poprzedników tych kompozytorów z drugiej połowy XIX-go wieku, którzy tak wydatny robią użytek z równoległych kwint i oktaw w celu osiągnięcia efektów kolorystycznych, dla wywołania pożądanego nastroju lub dla charakterystyki. Te same bowiem cele ma Chopin na oku, kiedy w Mazurkach bas prowadzi w równoległych kwintach, albo kiedy przez równoległe oktawy wywołuje wrażenie pustki, szarzyzny, ubóstwa, np. we wspomnianym powyżej ustępie Mazurka 13 [1]), w końcowych paralelach Mazurka 21, w oktawach, jakie melodja tworzy zasadniczo [2]) z basem w t. 3—4 i 8—9 Preludjum 2.

Powiedział Bülow: „Stosować się do zakazu równoległych kwint i oktaw, potrafi każdy. Ale mieć pomysły, które w razie potrzeby usprawiedliwiają najbardziej krzyczące podeptanie reguły, to dopiero daje moralne upoważnienie do produkcji muzycznej“. Jeśliby Chopin potrzebował takiego upoważnienia, mógłby się niem łatwo wykazać. Wprawdzie znajdzie się może i dzisiaj jeszcze jaki „poławiacz kwint“ — a nauka harmonji do niedawna miała niemal za główny cel rozwinięcie specjalnego zmysłu w tym kierunku — którego rażą niektóre śmielsze paralele Chopina (o ile je wogóle zauważy), to jednak nikt z tych, którzy umieją znaleźć piękno tam, gdzie je artysta złożył, nie będzie uważał względnie licznych „zakazanych“ kwint i oktaw za skazy w dziełach Chopina. Uzna w nich tylko dowód niezależności od martwej litery prawa.

2. Ukośne brzmienie.

W kwestji t. zw. ukośnego brzmienia (termin ten służy jedynie w braku lepszego) nowsza teorja ogranicza się, podobnie jak względem równoległych postępów, do stawiania ogólnej zasady, że co dobrze brzmi, jest dopuszczonem i dozwolonem, choćby brzmiało „ukośnie“, t. zn. że należy unikać tylko takich postępów, w których ukośne brzmienie, niczem nie złagodzone, występuje w sposób

---

[1]) „Les octaves consécutives peuvent, par leur pauvreté, exciter une sorte de pitié“ (Koechlin, Evolution de l'harmonie, w Encycl. de la mus. et Dictionn. du Conservatoire, II-e partie, p. 646). Trudno znaleźć w starszej literaturze muzycznej trafniejszy przykład na potwierdzenie tych słów.

[2]) T. j. jeśli nie weźmiemy pod uwagę tych krótkich, drugorzędnych tonów, które przedzielają długo wytrzymywane tony melodji. Puste kwinty i oktawy, powtarzające się ustawicznie w figuracji basu przyczyniają się także w znacznym stopniu do wytworzenia ogólnego charakteru tego Preludjum, z jego „głuchym i chłodnym tonem rozpaczy“.

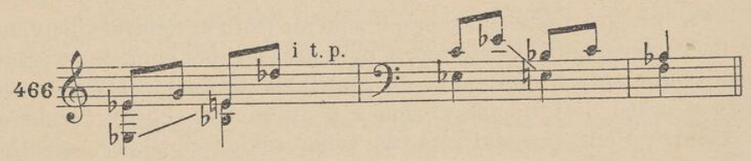
szczególnie niemiły. Bezwzględny zakaz ukośnego brzmienia może mieć, jak i zakaz równoległych postępów, swoją wartość w pedagogji muzycznej; nowsza muzyka, instrumentalna zwłaszcza, wykazuje, że nie byłby on uzasadniony w twórczości artystycznej.

To też i u Chopina nierzadko wcale spotykamy ukośne brzmienie. Z reguły jest ono jednak w jakiś sposób zatuszowane i zamaskowane, tak że nigdy nie występuje jaskrawo i rażąco.

W następujących połączeniach akordów ukośne brzmienie, powstające przez rozdzielenie postępu chromatycznego na dwa różne głosy, złagodzone jest u Chopina przez przydane dysonanse: Etjuda 3, t. 31—32 (e^7 i e^{-6}) i analogicznie t. 35—36, a dalej t. 54 (i 55) z następstwem $a^+ — a^{-6}$; Etjuda 6, t. 29—31 [1]); „Piosnka litewska", t. 9—10 od końca (b^+ i b^{-6}); Polonez-Fantazja, t. 125 (f^7 i $f^7_{1<} = VII^7$ w g-moll).

Słabsza lub silniejsza cezura łagodzi ukośne brzmienie: Nokturn 9, t. 6—7 (*cis*$^-$ = niekompletne e^6, i e^-, oba akordy przedzielone pauzą z fermatą); Nokturn 18, t. 16—17 (h^+ i h^{-6}, oba akordy należą do dwu różnych fraz [2]); Mazurek 2, część *Gajo*, t. 8—9 (*cis*$^{--}$ i *cis*$^+$, akord pierwszy ma może celowo opuszczoną tercję, akord drugi rozpoczyna nowy odcinek w paralelizmie).

Łagodne ukośne brzmienia powstają wtedy, gdy przy następstwie akordów jeden głos wytwarza charakterystyczny rozdźwięk, ale drugi, odbywając postęp regularny, osłabia nieprzyjemne wrażenie. Np. w Balladzie 1, t. 150, i w Walcu 7, część środkowa, t. 24:
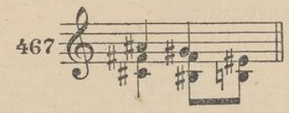


W Preludjum 5, t. 22, *f* dolnego głosu następuje bezpośrednio po *fis* głosu górnego, ale *f* odczuwamy jako obniżenie tego *fis*, które występuje przedtem w figuracji głosu dolnego.

W t. 28 Nokturnu 15 powstaje ukośne brzmienie przy przejściu od *as*$^+$ do c^7, t. j. od III do V^7 w f-moll, zatem przy dwu różnych akordach, a nie, jak w większości dotąd uwzględnionych wypadków, przy warjantach jednego akordu. Te same akordy znajdują się i w t. 2, 4, 26, ale tam Chopin opuszcza — może z rozmysłem — kwintę *es* w akordzie *as*$^+$, tak że ukośne brzmienie powstaje tylko ideowo. W t. 28 zmiana w melodji pociągnęła za sobą inny układ akompanjamentu, ukośne brzmienie stało się tu realnem.

[1]) Leichtentritt (II 115) nazywa te ukośne brzmienia „sehr wirkungsvoll" i „Bachisch anmutend".

[2]) Dalej w t. 18—19 następuje po *fis*— akord *cis*— z dodaną sekstą *ais*, tworzącą ukośne brzmienie z *a* poprzedniego akordu; tutaj także oba akordy oddzielone są cezurą (sekwencji).

Przez użycie nut obcych powstaje ukośne brzmienie np. w t. 116 Poloneza-Fantazji, gdzie *g* w górnym głosie jest zamienną nutą oderwaną (przy akordzie b^+), *gis* zaś w głosie dolnym jest zamienną nutą między *b* i *a*. W t. 7 Nokturnu 5 harmonje są następujące:



na leżącem *cis* w basie, t. j. $T^6_4 + DD + D^7$. Zamienne *h* w sopranie brzmi „ukośnie" z *his* w alcie [1]). Nieco podobne stosunki panują w pierwszym takcie drugiej części Mazurka 1. Gdyby Chopin był użył na 3-ej części taktu 1 w sopranie *h — d* zamiast *his — d*, byłby był musiał prowadzić alt równolegle *d — fis*; oba głosy z leżącem *gis* w tenorze dałyby zamienny akord = S^6 w fis-moll, podobnie jak na 2-ej i 3-ej części taktu następnego. Chopin użył tonów *his—d*, które tworzą zwrot o wiele bardziej charakterystyczny i przejmujący; alt mógł był przytem poprowadzić *d-fis* (zaczem powstałby przygodny akord S^6 z podwyższoną prymą). Znamiennem jest wszakże, że Chopin podwyższa *d* na *dis*, przez co powstaje ukośne brzmienie, a akord odpowiedni ma formę *gis*^{7} (*DD*) z zamiennem *d* w melodji. Podobnie powstać może ukośne brzmienie między tercją mollowego akordu nonowego, a apodżjaturą przed noną, np. w t. 7 od końca Mazurka 41.

Ciekawe są ukośne brzmienia w Mazurku 49, t. 32 — 37. Tutaj należy odróżnić dwojakiego rodzaju ukośne brzmienia: realne i ideowe. Pierwsze z nich, *fis' — f''*, *d'' — des'*, *c'' — ces'* i *d' — des''*, powstają przez bezpośrednie zderzenie danych tonów
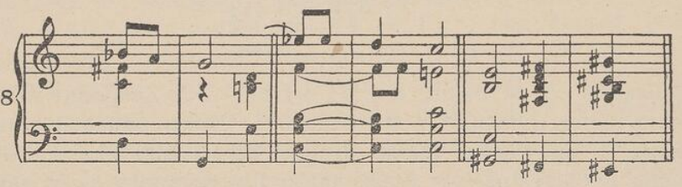
[1]) To *his* można zresztą uważać także tylko za nutę zamienną między przetrzymanem *dis* z poprzedniego taktu, a następnem *cis*. Akord *DD* powstaje tu przygodnie.

w dwóch różnych głosach; ideowe ukośne brzmienie zaś, raz tylko reprezentowane, *e''* — *es'* w t. 34 — 35, występuje w ten sposób, że w szeregu tonów, które pojmujemy jako podstawowe w linji melodycznej górnego głosu (są to najwyższe tony akordów w przykł. 249 na str. 189), ton *es''* w t. 35 wyprzedzony jest innem *es* w głosie dolnym, i to *es'* właśnie stwarza ukośne brzmienie, które — rzecz ciekawa — silniej nawet zaznacza się od tamtych „realnych" brzmień ukośnych, choć ton *es* w głosie dolnym poprzedzony jest tonem *e* [1]).

Najzwyklejsze i najniewinniejsze ukośne brzmienia powstają przy podwojeniu melodji w tercjach lub sekstach, np. w Mazurku 44, t. 9, 10, 12, 13, i t. p.

Natomiast do najsilniej występujących ukośnych brzmień u Chopina zaliczam następujące:

468



W pierwszym cytacie (Mazurek 18, t. 7—8) ton *b* mocno dysonuje z następnem *h*, jakkolwiek jest tylko apodżjaturą. Bardzo podobny jest postęp w t. 39 — 40 Mazurka 29 (cytat 2); można z nim także porównać t. 102 Ballady 3. W cytacie 3 chodzi o akordy z t. 12 — 13 od końca Larga Sonaty h-moll. W tych wszystkich wypadkach tony, tworzące ukośne brzmienie, nie następują bezpośrednio po sobie; mimo to rozdźwięk ich jest znaczny.

3. Rozwiązania zastępcze i ideowe.

Rozwiązania zastępcze są zjawiskiem pokrewnem z ukośnem brzmieniem. Są to bowiem także nieregularności, pochodzące stąd, że pewien postęp, który normalnie powinien odbywać się w jednym głosie, rozdzielony jest na dwa różne głosy. Różnica jest ta, że przy ukośnem brzmieniu chodzi o postęp chromatyczny, przy zastępczem rozwiązaniu zaś o postęp diatoniczny. Wchodzą tu w rachubę przedewszystkiem rozwiązania septymy i tonów chro-
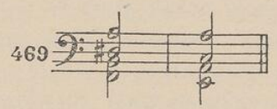
[1]) Komentarz Leichtentritta (I 277 nast.) nie trafia istoty rzeczy.

matycznie alterowanych, które mają napięcie energetyczne wybitnie skierowane w danym kierunku.

Swobody Chopina w tym zakresie poznamy z następujących przykładów.
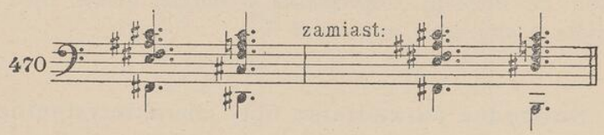
W Preludjum 1 septyma akordu g^7 (na nucie organowej *c*) w t. 7 od końca nie rozwiązuje się wprost, ale przechodzi w takcie następnym jako nuta przetrzymana do innego głosu i w nim dopiero rozwiązuje się. Septyma *b* w t. 14 tegoż Preludjum rozwiązuje się także w innym głosie, przyczem równoległe postępy decymowe w figuracji basowej tłumaczą tę nieregularność i czynią ją naturalniejszą. W Preludjum 2 przejście z t. 14-go do 15-go przedstawia się następująco:

469



podczas gdy prawidłowo tony *h* i *dis* powinny rozwiązać się do *c* i *e*. Zmiana dokonaną została oczywiście ze względu na to, że przy konsekwentnem zachowaniu figuracji rozwiązanie prawidłowe sprowadziłoby układ niezręczny, niewygodny i niekorzystny dla brzmienia. W Preludjum 9, t. 4, septyma *e* akordu fis^7, zawarta w głosie tenorowym, rozwiązuje się zastępczo do *dis* w basie:

470



W t. 8—9 Preludjum 13 septyma *h* figurowanego w basie akordu cis^7 rozwiązuje się do *ais* sopranu. Rozwiązanie septymy *des* i nony *f* w t. 84—85 Preludjum 17 jest tylko pozornie nieprawidłowem, wskutek danego układu fortepianowego. Właściwy postęp głosów jest tutaj taki, że *f'* w prawej ręce rozwiązuje się do *es'* (takt następny) w lewej, a naodwrót *des'* w lewej ręce rozwiązuje się do *c'* w ręce prawej. Postęp jest zatem zupełnie normalny, ale przesłonięty przez krzyżowanie rąk. W Preludjum 19, t. 15, ton przetrzymany *b*, który przynosi z sobą figuracja basowa, znajduje rozwiązanie w niezależnej od tamtej figuracji głosu górnego. Preludjum 21 ma w t. 3 akord *es—g—c* (sekstowy II-go stopnia),

a w melodji ton opóźniający *d*, który zamiast rozwiązać się w takcie następnym do tonu *c*, skacze o kwartę niżej; rozwiązanie następuje w basie. Jest to bardzo śmiała swoboda w prowadzeniu melodji [1]).

Septyma *h* taktu 1-go w Mazurku 1 rozwiązuje się w takcie następnym do *a*, ale w innym głosie. To samo powiedzieć można o rozwiązaniu septymy *cis* w t. 38 Mazurka 32. (W tymże Mazurku septyma *fis* w t. 9 od końca doznaje rozwiązania dopiero dwa takty później po powtórzeniu frazy.) W środkowej części Mazurka 36, t. 18, ton *eis* rozwiązuje się do *fis* w następującem h^7 tylko ideowo, gdyż akord ten jest niekompletny. W Mazurku 42 zastępcze rozwiązanie septymy *g* tenoru do *fis* sopranu, w t. 13—14. W Mazurku 49, t. 23—24, przejściowe *ces* tenoru zawisa niejako w powietrzu, sopran zaś wnosi oczekiwane *b*.

Częste rozwiązania opóźnień w innych głosach wykazuje Etjuda 27. W Allegro de Concert, t. 9 i 11 od końca, opóźniające *a* na przedostatniej ósemce doznaje rozwiązania tylko ideowego. W Balladzie g-moll przy ostatnim powrocie głównego tematu dysonujący ostatni ton *es* solowej frazy, która go wprowadza, rozwiązuje się o oktawę niżej, aniżeliby tego normalne prowadzenie głosu wymagało, t. j. rozwiązuje się w innym głosie.

Wspomnijmy jeszcze, że Chopin zostawia czasem septymę zupełnie nierozwiązaną. Do tego przedmiotu powrócimy w jednym z dalszych rozdziałów. O tem, że nona często zostaje nierozwiązana, albo że doznaje rozwiązania w innym głosie, była mowa w rozdziale o akordach nonowych [2]).
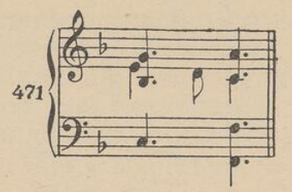
4. Swobodne prowadzenie nuty charakterystycznej.

Nuta charakterystyczna jako *subsemitonium modi* z natury swej dąży ku tonice. Inne jej poruszenia i postępy są wyjątkowe. U Chopina jednak wyjątki tego rodzaju spotyka się dość często. Jednego z najwybitniejszych przykładów dostarcza w tej mierze Ballada 2, w której następujący zwrot często się powtarza:

---

[1]) O zastępczem rozwiązaniu tonu *dis* w Preludjum 4, p. Księga pam. ku czci Prof. A. Chybińskiego, str. 100, odn. 1.

[2]) W pochopinowskiej muzyce zastępcze i domyślne, ideowe tylko rozwiązania dysonansów są rzeczą coraz częstszą i coraz zwyklejszą. Należało więc zwrócić uwagę na podobne zjawiska u jednego z progonów muzyki nowoczesnej.

471
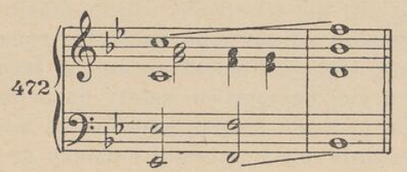


Tutaj przy rozwiązaniu akordu c^7 do f^+ nuta charakterystyczna *e* nie przechodzi do *f*, lecz schodzi wdół do *c* poprzez *d*. Równocześnie septyma *b* rozwiązuje się zastępczo do *a* w innym głosie. Przyznaję się, że niezupełnie mogę się pogodzić z wrażeniem, jakie ten postęp wywiera. Przy nadzwyczajnej delikatności, subtelności i przejrzystości faktury w tym temacie nieprawidłowy postęp nuty charakterystycznej w związku z zastępczem rozwiązaniem septymy uważam za cokolwiek rażący.

Przy masywniejszym układzie fortepianowym postęp nuty charakterystycznej o sekundę wdół mniej wybitnie występuje, np. w t. 27—28 Preludjum 13 i w t. 14 Nokturnu 17, gdzie mamy zresztą te same akordy (por. też t. 47 w Impromptu 3), lub w t. 8 środkowej części Mazurka 13.

W repryzie części 1-ej Sonaty b-moll znajdujemy połączenie następujące:
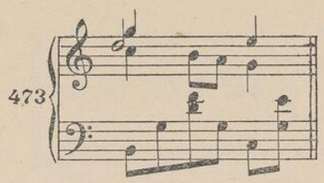
472



Tutaj *subsemitonium modi a* schodzi przez *g* do *f*; ale problem komplikuje się przez to, że ton *f* występuje zastępczo w innym głosie (sopranie) — chyba, że zechcemy tłumaczyć ton *g* jako zamienny między *a* i *b*, jednakowoż taka interpretacja nie jest bardzo przekonywująca. Głosy zewnętrzne tworzą tu równoległe kwinty, w oryginale złagodzone ruchem rozbieżnym (antiparalele).

Złagodzone jest wrażenie nieprawidłowego postępu nuty charakterystycznej w tych ustępach, w których ta nuta odbywa równocześnie postęp regularny w innym głosie. Tak jest np. w pierwszej części Koncertu e-moll, t. 20, licząc od pojawienia się w przeróbce tematu głównego w C-dur:
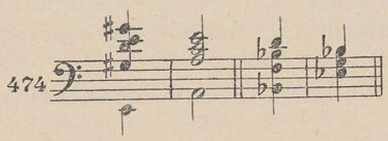
473



Subsemitonium modi rozwiązuje się normalnie w basie, nieregularnie w tenorze [1]). W Largo Sonaty h-moll, t. 19, ton *dis* w jednym głosie przechodzi prawidłowo do *e*, w drugim zaś staje się nutą opóźniającą. Podobny zwrot zawiera także część 1-a Sonaty wiolonczelowej, w t. 84 — 85 i 86 — 87. W pieśni „Poseł" t. 11 ma w śpiewie *gis* (akordu e^7), które schodzi następnie przez *fis* do *e*; akompanjament przynosi jednak rozwiązanie prawidłowe.

Rzadziej od stopniowego postępu spotyka się przeskok od tercji dominanty do kwinty toniki. Mamy go np. w t. 4—5 (i analogicznie w t. 20—21) Mazurka 51 i w t. 134—135 Fantazji f-moll:

474



W Mazurku normalne rozwiązanie następuje równocześnie w innym głosie. Natomiast w Fantazji niema tej łagodzącej okoliczności; cytowane z niej następstwo należy do najdrastyczniejszych w swoim rodzaju, jest ono zresztą zupełnie na miejscu w ustępie, który jest rozmyślnie nieco szorstki i należy do najsilniejszych, najenergiczniejszych koncepcyj Chopina [2]).

Najsłabiej występuje nieprawidłowy postęp nuty charakterystycznej wtedy, gdy jest umotywowany analogją, konsekwencją w rozprowadzaniu danego motywu, w sekwencji, i t. p.

---

[1]) Uwagi godne jest tu użycie tonu opóźniającego *c*, silnie dysonującego z basem *h*, t. j. z tonem, który stanowi rozwiązanie apodżjatury. Nie jest to zresztą jeden z najpiękniejszych szczegółów harmonicznych u Chopina.

[2]) W niektórych wydaniach fraza w omawianem miejscu urywa się w sopranie na tonie *d*, po którym następuje pauza. W ten sposób skok do *b* jest zatuszowany, ale tylko dla oka, tem bardziej, że pierwszy ton następnej frazy jest w sopranie znowu *b*.

W t. 8 Preludjum 1 ton *h* pojmujemy jako apodżjaturę w analogji do tonu *e* w poprzednich taktach. Dlatego jego postęp do *a* wydaje się nam zupełnie naturalnym [1]).

Prowadzenie nuty charakterystycznej wdół przy akordzie D^7 jest jedną z wybitnych, specyficznych cech harmoniki Griega [2]). Może i tutaj oddziałał na mistrza norweskiego przykład Chopina. W zakończeniu pieśni Griega „Ein Schwan" (op. 25, nr. 2) akord c^7 występuje z sekstą zamiast kwinty, a jego tercja *e* zstępuje poprzez *d* do *c*. Łączą się więc tutaj z sobą dwa zjawiska charakterystyczne dla pierwszej części Ballady 2 Chopina (p. wyżej str. 113, 120 i 394 i nast.).

* * *

Z rozważań tego rozdziału wynika, że przy całej staranności w kompozycji, przy dokładnem wykończeniu i zwracaniu uwagi na każdy najdrobniejszy nawet szczegół [3]), Chopin nie jest pedantem ani skrupulantem w stosowaniu „reguł". Dla niego *suprema lex* jest jego intuicja, zmysł artystyczny i smak, a smak ma wyrafinowany w najwyższym stopniu — „Geschmack, feinsten, muss man ihm lassen" powiedział Eusebius. Dlatego też ten „fanatyk pięknego brzmienia", tak jak nie unika trwożliwie dysonansów, podobnie nie cofa się przed użyciem brzmień surowych i postępów szorstkich tam, gdzie one są potrzebne, albo w danych okolicznościach nieszkodliwe. Podobnie jak Gluck (w przedmowie do „Alceste"), mógł był Chopin powiedzieć o sobie: „Il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet".

---

[1]) Mamy tu zatem ton należący do akordu, ale ideowo dysonujący jako apodżjatura przed realnym dysonansem w akordzie. Inne podobne przykłady p. Kurth, Rom. Harm., str. 59 i 60, Halm, l. c., str. 42 i 50 (p. też str. 48), i wyżej str. 377.

[2]) por. Dr. I. Freiheiter, „O harmonice Griega", l. c., str. 725.

[3]) Na tę cechę twórczości Chopina zwraca uwagę m. i. H. Riemann z naciskiem, porównując Chopina pod tym względem do Heinego („Geschichte der Musik seit Beethoven", rozdz. VIII).

ROZDZIAŁ XXII.

Nuty obce.
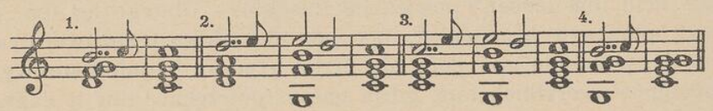
Nuty obce odgrywają ogromną rolę w harmonice Chopina. One stanowią w bardzo znacznym stopniu o jej bogactwie i piękności, o tym *luxe sonore*, który cechuje muzykę chopinowską.

Odróżniamy cztery rodzaje nut obcych:

1) Nuty przejściowe, t. j. takie, które w postępach stopniowych (pół- lub całotonowych), pojedyńczo albo w większej ilości, łączą dwa tony, należące do jednego i tego samego akordu lub do dwu różnych akordów. Jeden z obu tonów, między któremi nuta przejściowa pośredniczy, może być także nutą obcą; np. nuty przejściowe mogą być wtrącone przed apodżjaturami.

2) Nuty opóźniające a) przygotowane (nuty przetrzymane) i b) nieprzygotowane (apodżjatury). Zastępują one chwilowo tony akordowe, jako ich górne lub dolne sekundy, i mają z reguły przewagę nad swemi rozwiązaniami, otrzymując akcent metryczny, rytmiczny lub oba razem.

3) Nuty wyprzedzające (antycypacje) występują jako element obcy zaczerpnięty z akordu następnego. Ton wyprzedzający opiera się z reguły rytmicznie o swoje powtórzenie, opatrzone akcentem metrycznym przy zmianie harmonji. Dlatego nawet ton harmoniczny, użyty w podobnych warunkach rytmicznych, może być uważany za wyprzedzający. Przykłady:



W przykładzie 1-ym mamy najzwyklejszą formę antycypacji: ton nieharmoniczny staje się harmonicznym przy zmianie akordu. W przykł. 2 ton antycypowany nie jest harmoniczny, ani w pierwszym, ani w drugim akordzie. W przykł. 3 zaś nuta wyprzedzająca jest harmoniczną w stosunku do akordu pierwszego, a mimo to sprawia wrażenie antycypacji [1]). Jeżeli nuta wyprzedzająca przeskakuje przy zmianie akordu do innego składnika tegoż akordu, natenczas nazywamy ją oderwaną (przykł. 4).

4) Nuty zamienne. Jako takie określam wszystkie te nuty obce, które nie dadzą się umieścić w żadnej z poprzednich kategoryj. Najczęściej są to dolne lub górne sekundy jednego z tonów akordu, wychodzące z tego tonu i do niego powracające; często następują obie sekundy bezpośrednio po sobie. Jeżeli nuta zamienna nie jest sekundą tonu, po którym następuje, to zwykle nie powraca do niego, ale zdąża do tego tonu akordowego, którego jest sekundą (p. Mazurek 12, t. 2, i t. p.; Mazurek 33, drugi temat, i t. d.); przytem harmonja może się zmienić, podobnie jak przy rozwiązaniu nuty przetrzymanej. Jeżeli nuta zamienna nie przechodzi stopniowo (w sekundowym postępie) do tonu akordowego, natenczas mamy t. zw. oderwaną nutę zamienną. Oderwane nuty zamienne, które są harmonicznemi

[1]) Nuta ta jest więc tylko pojęciowo obcą; por. str. 397, odn. 1, i str. 88.

tonami w akordzie, do którego składnika przeskakują, można uważać także za antycypacje oderwane [1]). Oderwane nuty zamienne, które są również i osiągnięte w skoku, są o wiele rzadsze od innych.

Wiele nut obcych ulegać może rozmaitej interpretacji, nawet przy ścisłem zachowaniu raz przyjętego podziału; zwłaszcza tam, gdzie występują połączenia różnego gatunku nut obcych.

Zacznijmy od nut obcych w pojedyńczych głosach.

Nuty przejściowe, jakkolwiek najliczniejsze, mało nastręczają tutaj sposobności do uwag. Podkreślić możnaby tylko tony przejściowe, oddzielone od tonów, między któremi pośredniczą, tonami harmonicznemi. Np. ton *e*, który w t. 2-im środkowej części Walca 6 jest przejściowym między *es* taktu 1-go, a *f* taktu 3-go, oddzielony jest od obu tych tonów harmonicznym tonem *as*. W Preludjum 6 ostatnia, akordowa nuta w basie t. 1, 3 i t. p. jest też tylko wstawką między nutą przejściową, a następną akordową, do której przejściowa zmierza. Tutaj należą także zwroty, które obok tonów gamy chromatycznej wprowadzają odrzucane tony akordowe, np. w zakończeniu Mazurka 45. Zwłaszcza pasaże, kombinujące skalę chromatyczną z tonami rozłożonego akordu są bardzo dla Chopina charakterystyczne. Spotykamy je np. w Polonezie op. 22, t. 15—16 po pierwszem Tutti w samym polonezie, w łączniku między pierwszym, a drugim tematem w pierwszem Solo Koncertu e-moll, a przedewszystkiem w Etjudzie 23, której główny motyw jest właśnie tego rodzaju. Wszystkie te i tym podobne figuracje są typowo polimelodyczne.

Z nut obcych najmniej liczne są u Chopina nuty wyprzedzające. Spotyka się je może częściej przed tonami nieharmonicznemi, zatem jak w przykładzie 2 na str. 398; p. Finale Sonaty wiolonczelowej, t. 16—18, Mazurek 26, t. 61—64, Preludjum 12 passim. Antycypację typu wyrażonego w przykł. 3 na str. 398 znajdujemy np. w t. 1 i 2 (nie licząc wstępu) Etjudy 19. Typowe antycypacje oderwane widzimy w t. 4 przed repryzą w Mazurku 3 (pierwsze *gis* sopranu), w przedostatnim takcie Etjudy 16 (ton *cis*), w części 2-ej tria Poloneza 3 (ostatnie tony w t. 3, 5 i 6; por. schemat na str. 364). Inne poznamy jeszcze przy oderwanych nutach zamiennych.

[1]) Z tego wynika, że, jeśli niewszystkie oderwane nuty zamienne można uważać za oderwane nuty wyprzedzające, to jednak wszystkie oderwane antycypacje można uważać za oderwane nuty zamienne. O ile wszakże nuta oderwana ciąży, rytmicznie lub harmonicznie, wybitnie ku akordowi następnemu, będziemy ją raczej uważać za antycypację. Por. także str. 107, odn. 2.

Nierównie częstsze od nut wyprzedzających są u Chopina nuty opóźniające (przyczem apodżjatury są o wiele liczniejsze od nut przetrzymanych). One są nawet jednym z najbardziej znamiennych rysów chopinowskiej melodyki i harmoniki. Wiele utworów Chopina zawdzięcza swój charakter głównie użyciu nut przetrzymanych i apodżjatur, np. Preludja 1, 7, 8, 25, Polonez 4, Etjudy 12, 17 i 27, Scherzo 1. Patos i namiętne uniesienie niektórych z tych utworów znajduje szczególnie silny wyraz dzięki użyciu nut opóźniających.

Zbadajmy bliżej apodżjatury w Preludjum 1. Występują one w 24 taktach na 34 tego utworu. Dziewięć z nich rozwiązuje się ku górze, zawsze półtonem (t. 4, 12, 13, 14, 16—20), a 15 ku dołowi, zawsze całym tonem (t. 5—8, 15, 21—24, 26, 28, 26—32) [1]). W t. 5 i 19 apodżjatury rozwiązują się do tonu dysonującego (dodana seksta), podobnie jak w t. 8 do dysonującej nony [2]).

Preludjum 7 ma na początku wszystkich taktów nieparzystych nuty opóźniające, przeważnie nieprzygotowane i rozwiązujące się o pół tonu wgórę (z wyjątkiem t. 15-go, gdzie rozwiązanie następuje o cały ton wdół). Uwagi godnem jest, że utwór rozpoczyna się nawet od apodżjatury, zatem od nuty dysonującej. Od jeszcze śmielszego dysonansu zaczyna się Barkarola. Jej pierwszy akord, *cis*^{7}, występuje zrazu z apodżjaturą *dis*. Mamy tu w dodatku przykład apodżjatury, rozwiązującej się o cały ton *wgórę*. Takie przykłady nie są zresztą wcale rzadkością u Chopina (p. wyżej str. 93 nast.). Mazurek 13 *kończy się* nawet nutą opóźniającą, która nie doznaje rozwiązania.

---

[1]) W t. 29—32 mamy oprócz apodżjatur całego tonu *a—g* także równoległe apodżjatury półtonowe *f—e*. Względem t. 8-go, p. wyżej str. 397.
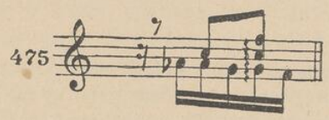
[2]) Rietsch (l. c., str. 40 nast.) podaje następujące cechy jako charakterystyczne dla „nowej" techniki (t. j. po r. 1850) odnośnie do nut opóźniających: 1) te nuty są nieprzygotowane i 2) chromatyczne; 3) rozwiązują się ku górze; 4) ton stanowiący rozwiązanie, pojawia się równocześnie (w innej oktawie) z apodżjaturą; 5) apodżjatura przeważa rytmicznie nad swem rozwiązaniem. Wszystkie te cechy znajdujemy w t. 16—20 (Leichtentritt, I 127, podnosi ich tristanowskie zabarwienie) 1-go Preludjum Chopina; występują one wogóle w szerokim zakresie w jego dziełach. Rietsch zbyt mało uwagi poświęcił znaczeniu, jakie muzyka Chopina ma dla ewolucji „ars nova" XIX-go wieku. W ustępie z oratorjum Liszta „Christus" (wyd. w 1872 r.), który Rietsch omawia (l. c., str. 26—29) w celu wykazania charakterystycznego dla drugiej połowy XIX-go wieku używania nut obcych, wszystkie nuty obce mają odpowiedniki swoje w utworach Chopina, w szczególności także i ton *cis* w t. 2 przykładu na str. 26, który jest sekstą przy *S*, i ton *dis* w takcie następnym, który jest „sekstą zamiast kwinty", tak często spotykaną u Chopina.

Bardzo liczne są nuty przetrzymane i apodżjatury w Walcach. Często są one tu wyposażone nutami obcemi drugorzędnemi, jak np. w powtarzającym się jako ritornel drugim temacie Walca 7 z następującemi nutami zasadniczemi: *gis-fis* | *fis-e* | *e-dis* | *dis-cis*. Podobne nuty opóźniające znajdują się w Walcach często i w głosach środkowych, np. w Nr. 2, t. 33 i nast., w Nr. 3, t. 21-24, Nr. 4, część z przednutkami, t. 13—16, i t. p. Te opóźnienia nadają Walcom ich charakterystycznej posuwistości (por. str. 89 nast.).

Wtrącenie nuty akordowej między opóźnieniem, a jego rozwiązaniem, jak np. w t. 19 drugiej części Mazurka 32 albo w t. 16 Etjudy 12, jest oczywiście zjawiskiem zupełnie pospolitem u Chopina.

Do najciekawszych i najśmielszych opóźnień chopinowskich należą te, które występują równocześnie jako opóźnienia dolne i górne przed dwoma różnemi tonami akordu, np. w t. 10 Etjudy 27 (*f* = nuta przetrzymana górna w sopranie, i *g* = nuta przetrzymana dolna w tenorze), albo w Tutti po pierwszem Solo Koncertu f-moll, t. 13—14 (równoczesne apodżjatury dolne i górne w sopranie i basie). Ośm taktów dalej w tem samem Tutti ton *g*, stanowiący opóźnienie w dwu głosach, rozwiązuje się do *as* w sopranie, a do *f* w alcie, zatem w dwóch przeciwnych kierunkach. Śliczny akord z podwójną apodżjaturą (*fis*^{7} z *dis* rozwiązującem się do *cis*, i z *gis* rozwiązującem się do *ais*) znajduje się w t. 3-im przed środkową częścią Larga Sonaty h-moll [1]).

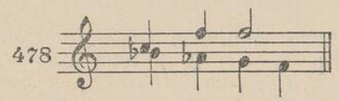
Do najostrzej brzmiących opóźnień należą te, które rozwiązują się o sekundę wdół, podczas gdy ton opóźniony znajduje się już w akordzie w oktawie wyższej, innemi słowy, gdy mamy septymę, która nie rozwiązuje się w górnym głosie, ale w dolnym. Użycie takich tonów nie jest rzadkiem u Chopina, zwłaszcza w późniejszej epoce jego twórczości, kiedy nietylko harmonja jego staje się coraz śmielsza, ale kiedy też głosy nabierają coraz bardziej tendencji do samodzielnego rozwijania się. I tak np. znajdujemy w Balladzie 4, t. 58:



---

[1]) por. z tym akordem akord drugi w t. 12 Nokturnu 9 (*fis*^{7} z apodżjaturami *dis* i *h*, a z zamiennem *gis*) i drugi akord w t. 6 Nokturnu 17 (*fis*^{7} z opóźnieniami *dis*, *h* i *gis*; tutaj jednak *gis* rozwiązuje się wdół).

(por. t. 59, 62 i 63). Podobnie w trio Scherza Sonaty h-moll, t. 35—36, i w Nokturnie 16, kilkakrotnie, np. w t. 10, w t. 6 nawet z chromatycznie przejściową nutą. A w Nokturnie 15, t. 58 i 62:



We wszystkich tych ustępach dysonanse złagodzone są tem, że tworzą je głosy samodzielnie prowadzone: ucho śledząc postęp każdego zosobna mniejszą zwraca uwagę na ich współbrzmienie [1]).

Nuty zamienne, mniej wybitne i mniej wpadające w ucho od nut przetrzymanych, a zwłaszcza od apodżjatur, przewyższają je u Chopina jeszcze liczbą, ustępując pod tym względem może jedynie nutom przejściowym. Nadzwyczaj częste jest u Chopina użycie nut zamiennych, opisujących ton akordowy jako jego górna i dolna sekunda, a tworzących między sobą tercję [2]). Jeżeli jedna z tych nut otrzymuje akcent metryczny lub rytmiczny, można ją też uważać za apodżjaturę.

Szereg podwójnych nut zamiennych opisanego powyżej rodzaju zawiera główny temat Mazurka 44, zrazu w jednym głosie, a potem w sekstach i tercjach. Inne są tony zamienne w środkowej części Mazurka 50: tu podwójne nuty zamienne prowadzą do tonu opisanego, ale z niego nie wychodzą (t. 2, 6, 10 i t. p.); w t. 4, 5, 7 i t. p. mamy opóźnienia z nutami zamiennemi.

Niezwykłą nutę zamienną wykazuje Mazurek 5 w t. 6 i 10. Tutaj ton *e* zamiast rozwiązać się na trzeciej części taktu, przechodzi do tonu *f* dopiero w taktach następnych, wskutek czego otrzymuje bardzo mocny przycisk i dysonansowość jego jest silnie podkreślona. Jest on traktowany tak, jak akordowy ton w t. 5 i 9, i analogja ta — sekwencja motywu septymowego za pierwszym razem, nonowego za drugim — tłumaczy i motywuje jego użycie w tak niezwykły sposób.

---

[1]) Cytowane powyżej przykłady stoją w jawnej sprzeczności z zakazami teoretyków. Są one wszakże jednym dowodem więcej na to, że niema w sztuce bezwzględnie ważnych reguł i że „wszystko wolno“ — „mais il y a la manière“. Nikt tego lepiej nie rozumiał i nie wyczuwał od Chopina i nikt nie umiał lepiej stosować tej zasady w praktyce.

[2]) Cf. Dr. B. Wójcik-Keuprulian, „Melodyka Chopina“, str. 34, 47, i t. d. Rolą nut obcych przy akordach rozłożonych zajmiemy się w rozdziale następnym, omawiając Scherzo 1.

Śmielsze jeszcze jest użycie nuty zamiennej w Mazurku 35, t. 33—34 przed repryzą. Po akordowym tonie c'' następuje zamienne des'', poprzedzone apodżjaturą es''. Ale des'' nie przechodzi do c'', lecz przeskakuje o oktawę niżej do c', wskutek czego rozwiązanie jego nie jest pełne, coś z dysonansowości jego pozostaje „w powietrzu“. Tutaj śmiałość także jest złagodzona; zwrot omówiony przygotowany jest bowiem w poprzednich taktach, gdzie ten sam motyw pojawia się bez tych dodatków, które przyłączają się następnie dla warjacyjnych celów [1]).

Chopin lubi wprowadzać powtarzane *ostinato* motywy z nutami zamiennemi lub apodżjaturami w głosach ubocznych. Np. w t. 17 — 18 Larga Sonaty h-moll (zamienne *gis* w alcie), w t. 56 — 59 pierwszej części tejże sonaty (*h* w figuracji basu, raczej apodżjatury), w akompanjamencie tria Scherza w Sonacie b-moll (apodżjatury, które można uważać za nuty zamienne pojęciowe, o ile w myśli umieszczamy pełny akord na początku taktów), w t. 17 — 18 i t. p. Etjudy 5 (raczej apodżjatury), w t. 72 — 81 po kadency w Allegro de Concert, w t. 17 nast. od końca Poloneza 4 (zamienne *as* w sopranie „akompanjującym“, poprzedzone apodżjaturą *b*), na początku Nokturnu 11 (apodżjatury *es*), i t. d. Tutaj w gruncie rzeczy należy także ostinato w Marszu żałobnym (p. niżej).

Wśród oderwanych nut zamiennych najzwyklejsze i najbardziej typowe są seksty po kwincie przy akordzie D^7, przeskakujące do prymy toniki. Omówiliśmy je szeroko w rozdziale IX, gdzie także wskazaliśmy na różne warjanty w ich użyciu przez Chopina. Inne oderwane nuty zamienne są najczęściej zupełnie analogiczne do „sekst po kwincie“ w D^7. Z reguły też znajdują się one w motywach, które powtarzają się w sekwencji, przyczem pojawia się najczęściej i charakterystyczna seksta z akordem D^7. Tutaj należą np. ustępy takie, jak t. 22—24 w Nokturnie 6; część 3-a (E-dur) w Mazurku 12 (p. t. 1, 3, 5); Mazurek 42, część 3-a (C-dur), t. 2—3 i t. p.; Etjuda 4, t. 3 (por. t. 11, gdzie w drugiej połowie zamiast nuty akordowej + zamienna mamy apodżjaturę + nuta akordowa, przy zachowaniu tego samego motywu).

Odosobnione, t. j. nie w sekwencjach występujące oderwane nuty zamienne są o wiele rzadsze u Chopina (oczywiście poza „sekstą po kwincie“ przy D^7). Jako przykład takich nut możnaby zacytować ton *a* (przy akordzie c^+) w Mazurku 34, t. 5, 7 i t. p.; ton *h* (przy akordzie c^6) w t. 23 Preludjum 3; ton *a* (przy akordzie h^-) w t. 5 od końca Preludjum 6. Preludjum 24 zawiera oderwane nuty zamienne w t. 12 i 16. W t. 16 przy akordzie d^{-6} z podwyższoną

---

[1]) por. też omówiony na str. 394 zwrot w Balladzie 1; p. też str. 353.

prymą ton *c* jest nutą zamienną, która przeskakuje do akordowego *a*. Analogicznie w t. 12-ym *a* jest nutą zamienną, a *f* akordową; godnem jest wszakże uwagi, że *f* jest w akordzie nutą przetrzymaną (przed tercją trójdźwięku c^+) — zatem także obcą — która rozwiązuje się (w basie) w t. 14 [1]).

Do najswobodniejszych nut zamiennych oderwanych należy też zaliczyć ton *g* w t. 4 i 8 [2]) części z przednutkami w Walcu 4, jak również tony *c* (między akordowem *b* i przejściowem *as*), *as* (między *g* i *f*), *g* (między *f* i *es*) i *es* (między *des* i *c*) w basie taktu 220 (10-go kody) Ballady 4.

Nuty zamienne osiągnięte i opuszczone w skoku należą do zupełnie rzadkich wyjątków u Chopina, o ile nie chodzi o nonę w akordzie dominantowym i o sekstę zamiast kwinty, którą — jak wiemy — Chopin traktuje jakby należała do akordu D^7 jako jej składnik (por. t. 37 i 39 w Etjudzie 13). Wyjątkiem jest więc taka nuta zamienna, jaką widzimy w pieśni „Lecą liście“ przy słowach „Użalić się komu“, gdzie ton *ces* silnie dysonuje z akordem es^-. Użyty on jest jako gradacja zamiast *b*, które znajduje się poprzednio w analogicznem miejscu.

Zaznaczmy wreszcie, że ogromną większość chopinowskich oderwanych nut zamiennych można uważać także za oderwane antycypacje.

Bogactwo ornamentalnego elementu w melodyce chopinowskiéj przejawia się w tem, że jej nuty obce wyposażone są często drugorzędnemi nutami obcemi. Występujące w grupach nuty obce są

---

[1]) Odnośnie do t. 5-go tegoż Preludjum pisze Bülow do Klindwortha, że wersja oryginału:
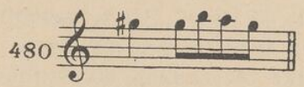
479 

wydaje mu się bez porównania lepszą od przyjętej przez Klindwortha *c — b — a*: „Septyma i kwinta oryginału jest mi ogromnie sympatyczna jako jeden z najsilniejszych i najgenjalniejszych akcentów namiętnego uniesienia“ (Neue Briefe, Drei-Masken-Verlag, Monachjum 1927, str. 65). Jeżeli oryginalna forma brzmi rzeczywiście *c — a — a* (wydanie oksfordzkie ma *c — b — a*), to mielibyśmy tu analogiczny wypadek użycia oderwanej nuty zamiennej do wyżej omówionego w Preludjum 6, ale na mocnej części taktu. Może jej wyjątkowy charakter wpłynął na zmianę, dokonaną przez wydawców. Cf. Z. Drzewiecki w „Muzyce Polskiej“, zesz. IV, str. 272—273.

[2]) Za rozwiązanie tonu *g* t. 8-go można uważać ton *f* w t. 10.

u Chopina zjawiskiem ustawicznie spotykanem. Chciałbym zwrócić uwagę przynajmniej na bardziej charakterystyczne kombinacje nut obcych. Jak zobaczymy z tego przeglądu, drugorzędne nuty obce występują zwłaszcza jako czynnik warjacyjny i gradacyjny.

W t. 5-ym od końca Preludjum 12 ton *e* jest nutą zamienną; przy powtórzeniu odpowiedniego dwutaktu *e* poprzedzone jest apodżjaturą *fis* (por. Polonez-Fantazję, część *Poco più lento*, t. 36 i 38). Ta drugorzędna nuta obca, tworząca septymę z tonem podstawowym akordu, stwarza charakterystyczny zwrot, który spotykamy także np. w zakończeniu Preludjum 14: tutaj ton *des* przy akordzie es^- występuje w t. 2 — 3 od końca jako nuta zamienno-apodżjaturowa obok zamiennego *ces*; p. też przedostatni takt w Mazurku 16, i t. 17 w porównaniu z t. 9-ym w Mazurku 31. W pierwszym motywie Mazurka 32:

480 
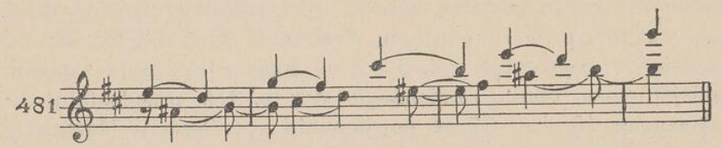
opartym na akordzie cis^-, przedostatni ton jest nutą zamienną, którą poprzedza inna zamienna (względnie apodżjatura).

W ostatnich dwóch taktach Mazurka 11 znajduje się następujący zwrot melizmatyczny: apodżjaturowe *ais* oddzielone jest od swego rozwiązania tonem akordowym *fis* i zamiennemi *c-ais*, które opisują ton *h*, stanowiący rozwiązanie oczekiwane; następuje akordowe *a* i nuty zamienne *b-gis*, które opisują jego powtórzenie; ponieważ jednak to powtórzone *a* wypada już na takt następny ze zmianą harmonji, *a* staje się apodżjaturą.
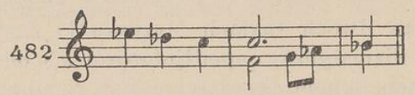
Czasem nuta obca przedzielona jest całym szeregiem innych nut od tonu, do którego prowadzi i który jest rozwiązaniem zawartego w niej dysonansu. We wstępie Poloneza-Fantazji *cis* na końcu taktu 13-go jest nutą zamienną (przy akordzie zamiennym w formie VII^7), która rozwiązuje się do *h* dopiero w następnym takcie po dwu nutach, z których pierwsza jest akordową, druga zaś, przejściowa do *a*, sprawia, że *h*, mimo iż jest akordowe, nabiera znowu charakteru nuty obcej (t. j. apodżjatury przed *a*). W tych obu taktach inne jeszcze nuty obce zasługują na uwagę: w t. 13, w basie zamienne *cis*, po którem następuje przejściowe *c*, w t. 14 zaś bardzo piękna nuta zamienna *cis* w alcie (między dwoma *dis*, ale oddzielona od pierwszego z nich przejściowem *d*). Podstawowe akordy tego dwutaktu są takie: w t. 13 h^7 (1-a ćwierć)

i e^+ (z *h* w basie); t. 14: h^+ (1-a ćwierć) i h^7 — wszystkie inne akordy są uboczne i przygodne.

Nieraz oddzielenie nuty obcej od jej rozwiązania sprowadza polimelodyczne zjawiska [1]), względnie stoi z niemi w związku. Np. takty 5—7 w głównym temacie Scherza 1 zawierają tony rozłożonego akordu h^- z apodżjaturami. Układ jest tego rodzaju, że odróżniamy w figuracji dwa szeregi, jeden z apodżjaturami górnemi, drugi — z dolnemi, co najlepiej wyrazi taka notacja:
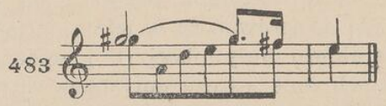
481 

Analogicznie przedstawiają się t. 13—15. W t. 48—50 Mazurka 37 mamy na akordzie S^6 (wzgl. II^7) w melodji po apodżjaturze *es* i rozwiązaniu jej do *des* ton przejściowy *c*, który w następnym takcie jako przednutka przeskakuje do akordowego *f*, a rozwiązuje się dopiero z początkiem następnego taktu po dwu nutach przejściowych (*g-as*). Powstaje więc zwrot polimelodyczny:

482 

W Walcu 12, t. 17—18 części drugiej, znajduje się zupełnie ten sam zwrot, z temi samemi akordami, ale tam rozwiązania tonu *c* należy dopatrywać się w mordentowem *b* taktu następnego, albo dopiero w ostatniej nucie tego taktu.
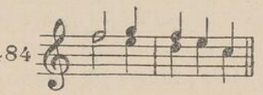
W t. 15 środkowej części Mazurka 36 pierwsze *gis* (przetrzymane z poprzedniego taktu przy akordzie fis^-) rozwiązuje się dopiero przy końcu taktu, oddzielone jest bowiem od swego rozwiązania akordowemi tonami *a—d* i zamiennemi tonami *e—gis*, opisującemi *fis* końcowe:

483 
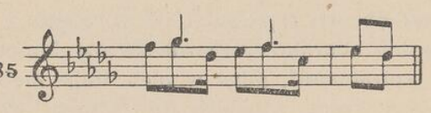
[1]) Względem polimelodyki Chopina, p. Br. Wójcik-Keuprulian, „Melod. Chopina", str. 250 i nast., i Kwartalnik Muzyczny, zesz. 3, str. 251 i nast., jakoteż zesz. 9, str. 64 i nast.

W ten sposób kontynuuje się polimelodyka całej frazy. W cytowanym tutaj takcie Chopin nie uwydatnił jej w pisowni, choć uczynił to — w innym zwrocie—na dwa takty przedtem. W Nokturnie 9, t. 8—9, dysonująca nona *gis* doznaje rozwiązania w przednutce *fis*, przeszedłszy wprzód przez akordowe *cis* i przejściowe *dis*. W analogicznych taktach 31—32 polimelodyczność tego zwrotu znalazła nawet swój wyraz w notacji Chopina.
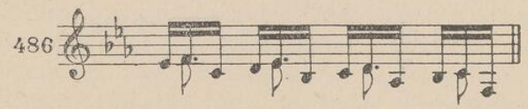
Polimelodyka powstaje często przez użycie oderwanych nut zamiennych. W t. 1—2 Nokturnu 4 po akordowem *f* następuje przejściowe *e*, a dalej apodżjaturowe *d*, które rozwiązuje się do *c* przy końcu taktu; pośredni ton *e* jest nutą zamienną [1]). W t. 9—10 tony *e* i *d* tej samej frazy otrzymują nuty zamienne, tworzące z niemi triole mordentowe, nadto tercjowe nuty zamienne oderwane, które chwilowo „wtórują" melodji właściwej:

484 

W t. 10 Nokturnu 8 oderwane nuty zamienne występują również jako szereg ciągły:

485 

(por. t. 14 i t. p.). Nokturn 16, t. 46:

486 

Ton *es*, przetrzymany, przed rozwiązaniem do *d* używa dwóch zamiennych, z których pierwsza jest oderwana. Po rozwiązaniu następuje to samo w sekwencji przed tonem przejściowym *c* i przed akordowym *b*, po którym jeszcze raz w sekwencji pojawia się

[1]) Harmonicznie przedstawiają się te dwa takty w ten sposób, że w pierwszym z nich jest akord f^+, a w drugim c^7 (na leżącem *f*) z opóźniającemi *d* i *a* na pierwszej części taktu; *a* rozwiązuje się jednak do *g* na 4-ej ósemce taktu, t. zn. że należy do akordu, oczywiście tylko jako składnik „obcy". Nie jest to apodżjatura przed *b*!

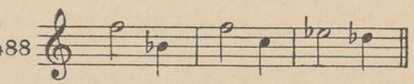
oderwana zamienna nuta *c*. W ten sposób te oderwane nuty kolejno się rozwiązują, łącząc się w łańcuch nieprzerwany; dopiero ostatnie *c* pozostaje rzeczywiście „oderwane", ale jest to nona akordu dominantowego. Podobne zwroty znajdują się też w t. 59—61 tego Nokturnu; tam wszakże tony główne w poszczególnych motywach opisane są jeszcze innemi nutami zamiennemi, tworzącemi zwroty mordentowe.

To wzajemne rozwiązywanie się oderwanych nut zamiennych tłumaczy się podniesionym powyżej faktem, że tego rodzaju nuty obce występują zwłaszcza w sekwencjach. Przy pojedyńczych nutach zamiennych oderwanych spostrzegać się daje jednak także tendencja do ich późniejszego rozwiązania. Widzimy ją np. w tym zwrocie z końcowej części tria w Polonezie wiolonczelowym:

487 

Wogóle Chopin dąży stale do wygładzenia linji melodycznej, starannie ścierając wszystkie kanty i chropowatości. Byłoby interesującą rzeczą z tego punktu specjalnie rozpatrzyć melodykę chopinowską.

Użycie nut obcych wytwarza bardzo częste i niezmiernie dla melodyki Chopina charakterystyczne zwroty koncentryczne, którebym nazwał „spiralnemi", gdyż w nich linja melodyczna zatacza coraz ciaśniejsze kręgi, zdążając do jednego, centralnego tonu. Zwrot tego rodzaju widzimy np. w środkowej części Walca 6:

488 

Nuta przetrzymana *f* rozwiązuje się dopiero o dwa takty dalej; tymczasem melodja przynosi apodżjaturę *b*, która rozwiązuje się do *c*, przegrodzona od tego tonu powtórzeniem tonu *f*. W Walcu 8, t. 2—3, tony *des* — *f* są zamienne, ale zanim pojawi się ton *es*, który tamte tony opisują, mamy chromatycznie przejściowe *d* i powtórzone *f*:

489 

W Mazurku 13, t. 12—13, ton *c* znajduje rozwiązanie w *h*, które

następuje po akordowem *gis*, jako apodżjatura opatrzona zamiennem *c*.

Romanca Koncertu e-moll zawiera w t. 49 melizmat następujący:

490 

(w basie *fis*[1] z toniką *h* jako nutą pedałową). Pierwsze cztery tony, to apodżjatura *gis*, opisana nutami zamiennemi. Następne dwa tony, *fis* i *e*, są akordowe. Dalej ton *e* (13-sty w szeregu), opisany znowu swemi prowadzącemi jako nutami zamiennemi, z których pierwsza, *dis*, jest również opisana zamiennemi, tworzącemi z nią obiegnik. Następne *gis* jest apodżjaturą przed akordowem *ais*, podobnie jak dalsze *dis* jest apodżjaturą przed *cis*. Ostatni ton w takcie, *h*, jest antycypacją. Ostatnie sześć tonów w takcie tworzą zwrot „spiralny" (por. zakończenia melizmatów w t. 41—42 i 76—77 Poloneza op. 22, licząc od wejścia tematu głównego).

Zwroty ekscentryczne, odśrodkowe, są rzadsze. Widzimy je np. przy końcu introdukcji Poloneza wiolonczelowego:

491  [1])

albo w t. 7 od końca Nokturnu 16.

Do najbardziej chopinowskich sposobów użycia nut obcych należy wyposażanie tonów gamy chromatycznej nutami zamiennemi, tak jak to widzimy we wstępie do Walca 4, gdzie nietylko tony akordowe, ale i chromatycznie przejściowe „obszywane" są górnemi i dolnemi sekundami, wskutek czego powstają obiegniki i pokrewne im zwroty ornamentalne [2]). Inne przykłady tego rodzaju chro-

---

[1]) por. zupełnie podobną figurę ornamentalną w Romancy z „Roberta-Djabła", którą Chopin wcielił do swego „Grand-Duo", wydanego, podobnie jak Polonez op. 3, w r. 1833 i również na fortepian i wiolonczelę.

[2]) Leichtentritt powiada o nich (I 67): „Te figury ósemkowe (t. 8 — 16) godne są uwagi ze względu na ich skupioną, opartą na zmniejszonych tercjach chromatykę, której — o ile mi wiadomo — przed Chopinem chyba nigdzie się nie spotyka, a która u niego znajduje się tu i ówdzie. Liszt stosuje również takie figury w wirtuozowskich pasażach". Przypuszczam, że do takich pasażów chopinowskich odnosi się zdanie Berlioza: „Il (Chopin) a imaginé une sorte de broderie chromatique reproduite dans plusieurs de ses compositions, dont l'effet ne peut se décrire,

matycznych postępów znajdujemy pod koniec wstępu do Warjacyj op. 2, gdzie w długiej fiorirturze tony skali chromatycznej wyposażone są w nuty zamienne, podobnie jak w t. 21 Berceuse'y i w Etjudzie 12, t. 17—18, 57—58, 73—74 (w basie) [1]). W Etjudzie 4 przeważnie tony gamy diatonicznej są „brodés" nutami zamiennemi, ale np. w t. 26 nast. mamy i chromatyczne figury, zupełnie analogiczne do cytowanych powyżej w Walcu 4. Nieco odmiennie użyte są chromatyczne nuty zamienne w kodzie Poloneza op. 22 i pod koniec Allegra de Concert. Najbardziej skomplikowane są podobne chromatyczne nuty w ostatnich dwóch taktach wstępu do Bolera [2]).
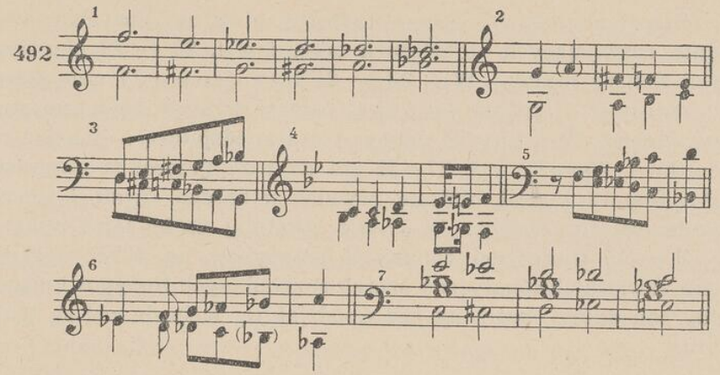
* * *

Dotąd zajmowaliśmy się nutami obcemi i ich kombinacjami w jednym głosie. Teraz zwróćmy uwagę na równoczesne występowanie nut obcych w różnych głosach. Idzie ono w parze z większem ożywieniem głosów podrzędnych. Im bardziej samodzielnie głos się rozwija, tem bardziej jest „melodyjny" i tem więcej zawiera nut obcych. Dlatego przykłady, które nastąpią, będą przeważnie wyjęte z dzieł późniejszej epoki twórczości Chopina, której wybitną cechą jest coraz większa komplikacja pisowni właśnie przez ożywianie poszczególnych głosów.

Użycie nut przejściowych w dwóch głosach równocześnie wywołać może charakterystyczne linje zbieżne lub rozbieżne, które Chopin chętnie wprowadza:

---

tant il est bizarre et piquant" (cytowane w A. Boschot'a „Le mystère musical", w rozdziale o Chopinie, str. 66, a wyjęte z mało znanego artykułu Berlioza w „Le Rénovateur" z 15.XII.1853). — H. Windakiewiczowa (Wzory ludowe i t. d., str. 21) wyprowadza figury wstępu do Walca 4 z muzyki ludowej. Opinja ta nie wydaje mi się uzasadnioną.

[1]) Bülow w komentarzu do t. 17 — 18 Etjudy 12 (w wydaniu przez niego dokonanem) zwraca uwagę na fakt, że Beethoven użył podobnych zwrotów, „coprawda wplatając w nie i diatoniczne interwale", w pierwszej części Koncertu Es-dur. — Również niektóre zwroty w Schuberta Impromptu op. 90 Nr. 2 (t. 3—4, i t. p.) można uważać za stadjum przygotowawcze do chopinowskich pasażów, o których mowa; por. np. Rondo op. 16 (Es-dur, jak i wspomniane Impromptu Schuberta), t. 25 od końca. (Wogóle to Impromptu ma wiele rysów pokrewnych z utworami Chopina, np. z Etjudą 14.) Mendelssohna „Pieśń bez słów" op. 67, Nr. 4, t. zw. Prząśniczka, ma w t. 58 nast. biegniki tego typu, jakim się obecnie zajmujemy; ale kompozycja ta pochodzi z r. 1843-go.

[2]) Porównanie cytowanych tu podobnych zwrotów przekonać może raz jeszcze o bogactwie warjantów, jakie Chopin umie rozwijać w zasadniczo tym samym pomyśle.
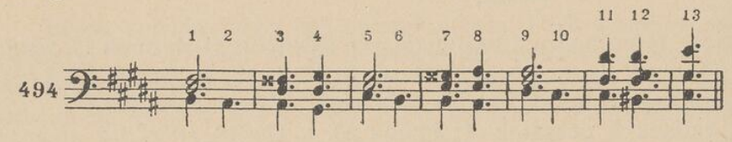


Cytaty te pochodzą z następujących utworów: 1) Mazurek 17, wstęp. 2) Mazurek 34, t. 5 — 6. 3) Mazurek 35, t. 13. 4) tamże, t. 13 — 14 po zmianie 5 krzyżyków na 2 bemole. 5) Preludjum 21, t. 1 i t. p. 6) Ballada 3, początek. 7) Etjuda 23, t. 17—19. (Por. też akompanjament w t. 15 — 18 Impromptu 2, jakoteż szeregi chromatyczne, omówione na str. 235 nast.)

Wśród powyższych cytatów dwa wyjęte są z Mazurka 35, który ze wszystkich Mazurków odznacza się największą ruchliwością w poszczególnych głosach i zawiera wiele zajmujących kombinacyj nut obcych.

Czasem równoczesne użycie nut obcych w kilku głosach zaciera właściwe stosunki harmoniczne i utrudnia ich zrozumienie. Tak jest np. w omówionym powyżej (str. 391) takcie 7 Nokturnu 5; pierwszy akord tamże, *fis*$^{+}$ ($^{6}_{4}$) występuje z dwoma opóźnieniami, *gis* i *dis* (przez co powstaje zupełnie niezwykła forma akordu o trzech czystych kwintach jedna nad drugą), z których drugie, t. j. *dis*, rozwiązuje się dopiero po użyciu zamiennego *his*. W t. 25-ym Mazurka 36 harmonje, na pierwszy rzut oka, nie są jasne, wskutek użycia nut obcych: podstawą harmoniczną jest w nim przez cały czas akord *a*$^{-}$ w formie $^{6}_{4}$, tony *g* — *f* w sopranie są przejściowe, *dis* zaś jest zamienno-wyprzedzające, w basie *h* jest zamienne. W t. 21-ym środkowej części tego Mazurka można, formalnie rzecz biorąc, dopatrywać się następstwa *e*$^{-}$ — *c*$^{+}$ — *a*$^{-}$. A jednak cały takt opanowany jest przez samo *e*$^{-}$; *c* w sopranie jest tonem zamiennym oderwanym, który dopiero w następnym takcie znajduje rozwiązanie w tonie *h*, *a* w sopranie jest przejściowe, a bas ma szereg nut przejściowych. Podobnie i w takcie następnym mamy tylko jeden akord, *h*$^{-}$, z nutami obcemi.
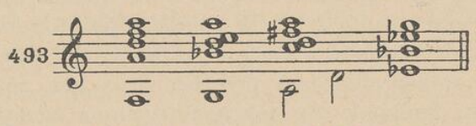
Przesłonięte są harmonje przez bogactwo nut obcych w swobodnie rozwijających się głosach także i w t. 23 — 28 pierwszej części Sonaty h-moll. W t. 23 — 24 trwa przez cały czas akord d^-; akordy g^- i g^+ na 5-ej i 7-ej ósemce t. 24-go są formacjami przygodnemi. W t. 25—26 mamy g^{-6} z apodżjaturą *a* przed *b* na początku t. 25-go [1]), w t. 27—28 zaś d^+ i d^7. Przeróbka pierwszej części Sonaty h-moll obfituje również w bardzo częste i śmiałe kombinacje nut obcych. W kodzie ostatniej części tejże Sonaty, w t. 9 — 15 (licząc od zmiany 2 krzyżyków na 5 krzyżyków), wiolin zawiera chromatyczny szereg rozkładanych tercyj, w których każdy ton dolny opatrzony jest apodżjaturą, w basie zaś są takie akordy:



Jest to sekwencja, ze zmianą w końcowej partji. [2]) Akordy 2, 6 i 10 są przejściowe (można jednak uważać tony przejściowe w najniższym głosie za antycypacje następnych apodżjatur). Akordy 3, 7 (i 11) są apodżjaturowe. Cała koda należy do najbardziej szorstkich i ponurych ustępów u Chopina. Pokrewna jest z nią trochę koda Ballady 4 (por. np. jej t. 5 — 6 z powyżej omówionemi w kodzie Finału Sonaty), która jako jedno z późniejszych dzieł Chopina zawiera wogóle dużo nut obcych, tworzących śmiałe tarcia. Tak np. w t. 128, z akordem e^+ w formie sekstowej, tenor ma zamienne *dis—fis* (z opóźnionem rozwiązaniem), bas zaś zamienne *fisis*; w ten sposób schodzą się równocześnie *e, fis, fisis* i *gis*.

W Polonezie-Fantazji, jednej z ostatnich kompozycyj Chopina, wskażmy przynajmniej na zajmujące połączenia w obu taktach po

[1]) Ton *a* w t. 25 można uważać także za ideową nutę stałą, zaczem wyciąg harmoniczny taktów 23 — 29 przedstawiałby się, jak następuje:



[2]) Leichtentritt (II 266) mylnie uważa akord 8 za ais^-.

zamianie 4 bemoli na 2 bemole. Sopran ma po *d* oderwaną zamienną nutę *es*, która znajduje rozwiązanie w zamiennem *d* taktu następnego (mamy tu jeden z powyżej wspomnianych zwrotów „koncentrycznych"). Ton *h* jest przejściowo-zamienny. Alt postępuje w sekstach z sopranem. Tenor zaś ma dysonującą [1]) zamienną nutę *gis* między *b* w pierwszym takcie, a *a* w następnym. W t. 35 od końca tego utworu bas ma szeroką melodję [2]), oczywiście z wielu nutami obcemi, sopran przynosi charakterystyczny „kontrapunkt" z długo wytrzymywanemi tonami, które są przedzielane nutami zamienno-apodżjaturowemi [3]), a także w głosach środkowych występują nuty obce. Na kombinacje nut obcych we wstępie Poloneza-Fantazji zwróciliśmy już uwagę na str. 405 nast.

Do ciekawszych połączeń nut obcych w różnych głosach należą także te, które widzimy w t. 4 — 5 Etjudy 3 (apodżjatury *cis* w alcie, zamienno-apodżjaturowe *gis* w sopranie) i w ostatnich dwóch taktach przed repryzą tamże (apodżjatury *e* w sopranie, zamienne *cis* i *a* w alcie). W ostatnich pięciu taktach tej Etjudy zasługuje na uwagę szczegół, że ciążący do *h* ton *c* w powtarzającej się frazie sopranu, znajduje swe rozwiązanie dopiero w przedostatnim takcie.

Przypomnieć też tutaj należy akordy typów omówionych na str. 82 (przejściowe między IV^n i V) i 401 (akordy z podwójnemi opóźnieniami).

* * *

Powstające wskutek użycia nut obcych formacje akordowe są zawsze dysonansowe (przynajmniej pojęciowo dysonansowe). Przeważnie mają one charakter przypadkowy, „przygodny", i morfologicznie nie dadzą się sprowadzić do trójdźwięków i ich rozszerzeń przez dalsze dodawanie tercyj. Ale są i takie kombinacje nut obcych, które co do formy swej pokrywają się z trójdźwiękami

[1]) por. wyżej str.

[2]) Chopin lubi umieszczać w basie takie szerokie, często patetyczne melodje w oktawach z towarzyszeniem biegników i pasażów w wiolinie, np. w t. 49 nast. Etjudy 23, w t. 60 nast. Fantazji f-moll, w t. 480 nast. Scherza 2, w t. 25 nast. po zmianie 3 bemoli na 4 krzyżyki w repryzie Scherza 4, pod koniec przeróbki w części 1-ej Koncertu e-moll, i t. p. Spotykające się przytem nuty obce tworzą często silne i śmiałe dysonanse.

[3]) por. omówione powyżej „ostinatowe" nuty w Polonezie 4 (str. 403), ostatnie 10 taktów w Polonezie 5, i uporczywe apodżjatury w t. 4 — 6 od końca Poloneza 6 (motywy apodżjaturowe są wogóle bardzo charakterystyczne dla Polonezów chopinowskich).

i akordami septymowemi, ale mimo to są tylko splotem nut obcych. Inaczej rzecz wyraziwszy, są pewne akordy, które co do znaczenia i stanowiska, jakie zajmują w toku harmonicznym, są szczególnego typu formacjami przygodnemi. U Chopina harmonje tego rodzaju mają najczęściej formy akordów kwartsekstowych[1]) i—ewentualnie niekompletnych — akordów zmniejszonej septymy (VII^7, $S^{6\lessdot}_{1}$ w dur, $S^{7}_{3\lessdot}$ w moll i $VI^{7}_{3\lessdot}$ w dur).[2])

Oto kilka charakterystycznych przykładów takich akordów „obcych".

W pieśni „Gdzie lubi" całe cztery takty przygrywki wypełnione są akordem e^7. Akordy, pojawiające się na 3-ej i 6-ej ósemce w t. 1 i 2 są uboczne i tworzą się jako zespolenie przejściowego *cis* z zamiennemi *fisis* i *ais*, przy leżącej w basie dominancie *e*. Akordem zamiennym często spotykanego typu jest akord, który widzimy między dwoma as^+, na leżącej w basie tonice, w t. 9 głównego tematu Walca 2 [3]). W tej samej tonacji znajdujemy go jeszcze np. w pierwszych dwóch taktach Larghetta Sonaty c-moll, w 3-im takcie Nokturnu 10 i t. p. Podobny akord z charakterem apodżjaturowym znajduje się w t. 9 Nokturnu 8, w t. 8 — 12 od końca Preludjum 24, i w Mazurku 30, t. 27 od końca. W poprzednim takcie tego Mazurka akord apodżjaturowy jest analogiczny do ubocznych akordów wstępu do pieśni „Gdzie lubi"; p. też wyżej str. 150. O zamiennych akordach w kupletach Finale Sonaty h-moll wspomnieliśmy już na str. 145.

W temacie głównym Marsza żałobnego Sonaty b-moll akord ges^+ jest akordem zamiennym, który powstaje przez zamianę kwinty *f* w akordzie toniki b^- na *ges* przy równoczesnej zmianie tonu podstawowego w basie, t. zn. że mamy tu akord pozornie konsonansowy, zastępujący b^- w formie sekstowej.

Niezwykły akord zamienny spotykamy w t. 32 przed repryzą w Polonezie op. 22: między dwoma b^+ pojawia się akord, który ma formę c^7, jest jednak $S^{6}_{1\lessdot}$ w B-dur. Samo S^6 następuje zaraz potem. Subdominanta, występująca między dwiema *T* lub *D* tej samej tonacji, ma zwykle charakter akordu zamiennego, np. w t.

[1]) p. wyżej str. 235.
[2]) p. wyżej str. 56, odn. 2.
[3]) Porównanie taktów 9—16 z t. 1—8 tego tematu daje bardzo pouczający przykład wyzyskiwania przez Chopina nut obcych dla celów warjacyjnych.

6 — 7 Preludjum 17 (des^+ między dwoma es^7), w t. 1 — 3 i t. p. głównego tematu Walca 4 (b^+ między dwoma f^+), i t. d.
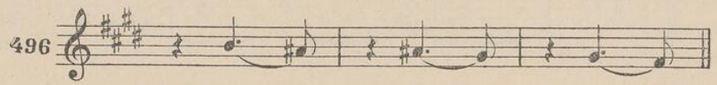
* * *

Na zakończenie pragnąłbym omówić jeszcze nieco obszerniej ustępy z dwóch utworów Chopina, które są szczególnie znamienne dla sposobu, w jaki Chopin używa nut obcych. Jednym z tych utworów jest Scherzo 4, dzieło do dziś zapoznane i niedoceniane, a zawierające wiele nadzwyczaj subtelnych i wyrafinowanych szczegółów; zasługiwałoby ono na osobne studjum z tego punktu widzenia. My poświęcimy tutaj uwagę tylko ustępowi taktów 249 nast., którego kombinacje nut obcych należą do najmisterniejszych u Chopina.

Takt 249 (zmiana 3 bemoli na 4 krzyżyki) ma h^7 z sekstą po kwincie jako tonem zamiennym. W dalszych trzech taktach następują w sekwencji podobne oderwane nuty zamienne, tworząc jeden z takich szeregów, jakie powyżej (str. 403) omówiliśmy. A więc przy akordzie *cis*$^-$ (wzgl. e^6) mamy w melodji „najwyższej"— bo jest tu splot polimelodyczny — tony *e-fis*, przy h^+ $(^6_4)$ — *dis-e*, a przy fis^7 — *cis-dis* (znów seksta). Melodja ta powtarza się w równoległych sekstach dolnych:



(W ostatnim takcie mamy h^+ z apodżjaturami.) W głosie „wtórującym", od t. 2-go począwszy, tony zamienne są jednak poprzedzone opóźnieniami, które wraz ze swemi rozwiązaniami zaznaczają się jako nowy głos, nowa melodja:

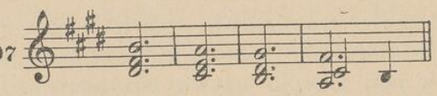


Wszystkie te głosy zaś połączone są ze sobą w figuracji, która — formalnie biorąc — jest jednogłosową.

Omówiony ustęp powtarza się następnie w t. 257—261 i 265—268 jeszcze z pewnemi komplikacjami (dodane w górze *h*, w t. 257 i 265, i *fis* w t. 259 i 267, powodujące chwilowe rozszczepianie się głosu najwyższego) i zmianami (tony akordowe zamiast oderwanych zamiennych w t. 266 i 268). Takty 269—272 są kontynuacją poprzednich kombinacyj i przedstawiają się następująco.
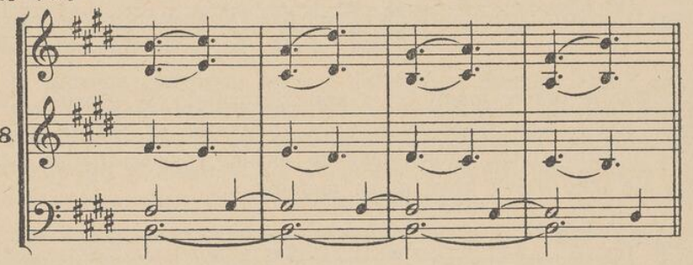
Na tonie *h* leżącym w basie jako nuta stała (jest to pedał dominantowy, przygotowujący powrót tematu, zatem w funkcji często spotykanej u Chopina) mamy takie akordy:

497



Głos najwyższy ma oderwane nuty zamienne: *cis* po *h*, *dis* po *a*, *a* po *gis*. *Dis* w tym szeregu jest zupełnie niezwykłą oderwaną nutą u Chopina, a użycie jej tłumaczy się tu przez analogję w sekwencji (podobny rysunek motywu jak w taktach poprzednich, gdzie wszakże odpowiednie nuty były akordowe, jak to powyżej skonstatowaliśmy) [1]). Równocześnie jeden głos średni porusza się w sekstach i oktawach z głosem górnym, inny zaś postępuje stopniowo, łącząc naprzemian tony akordowe (harmoniczne) i antycypacje (apodżjaturę i ton harmoniczny w takcie ostatnim), przyczem co drugi jego ton schodzi się z odpowiednim tonem głosu poprzednio omówionego. Ale zasadniczą nowością jest tu prowadzenie głosu jeszcze niższego (tenoru), który postępuje w równoległych sekstach dolnych zrazu z głosem drugim, a potem z trzecim z poprzednio scharakteryzowanych. W ten sposób powstaje tu bardzo kunsztowny splot następujący:

498



Wspomniane odmienne traktowanie tenoru sprawia, że o ile poprzednio głos ten określał niedwuznacznie jedną tylko harmonję na każdy takt przypadającą, obecnie, kompletując nuty uboczne głosów wyższych, wprowadza zmiany harmonji w drugiej połowie taktów (z wyjątkiem taktu ostatniego). Postęp harmoniczny jest zatem ostatecznie taki:

---

[1]) por. uwagi do Mazurka 5 na str. 402.

499
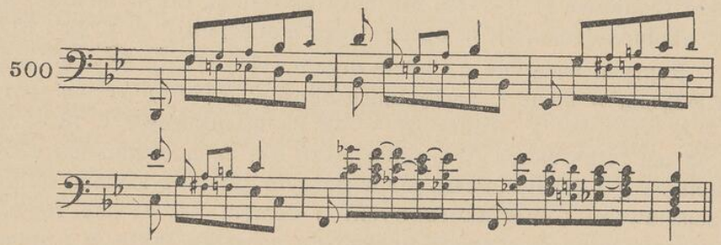


(por. wyżej przykł. 497). Drugie akordy w takcie mają znaczenie ubocznych, jako formacje przygodne.

Omówiony fragment Scherza E-dur należy do polimelodycznie i polirytmicznie najciekawszych ustępów u Chopina [1]). Pod względem harmonji zasługują w nim szczególnie na uwagę śmiałe współbrzmienia, zwłaszcza w t. 251, 270 i 271, i niezwykłe w tychże taktach opóźnienia przed nutami obcemi [2]).

Z innych powodów zasługuje na uwagę Preludjum 21. Pierwsze jego 4 takty zawierają w akompanjamencie obok tonów akordowych (zaznaczonych w poniższym przykładzie zwykłemi nutami) nuty przejściowe (wyrażone poniżej w drobnych nutkach), tworzące wraz z tamtemi tonami dwie linje rozbieżne (por. str. 411):

500



Oba pierwsze takty mają b^+, oba następne — c^- [3]). W taktach 5—6 z wyjątkiem opóźnień na początku taktów wszystkie inne tony tłumaczą się jako przejściowe przy akordzie f^1. Ton *d* w t. 6 nie ma rozwiązania w oryginalnym układzie. Ale jest to „seksta zamiast kwinty", która — jak wiemy — zostaje często nierozwiązaną; zresztą można tutaj dopatrywać się jej rozwiązania zastępczego

---

[1]) Pokrewny z nim jest początek głównego tematu Walca 5, gdzie melodja głosu najwyższego, z licznemi tonami zamiennemi i opóźniającemi, powtarza się w głosie środkowym w sekstach równoległych, z których każda opatrzona jest apodżjaturą dolną.

[2]) Nie wiem, czy możnaby znaleźć w innych utworach Chopina przykłady podobnych opóźnień, jak omówione w t. 270 i 271 Scherza 4, gdzie opóźnienie może rozwiązać się dopiero ze zmianą akordu, z jakiem występuje, innemi słowy, gdzie ton opóźniony nie jest składnikiem akordu, zawierającego opóźnienie.

[3]) Względem melodji w t. 3—4, p. wyżej str. 393 nast.

w sopranie, który ma zamienne *d* równocześnie z *d* akompanjamentu.

Dalej takty 7—8 tłumaczą się tak samo, jak t. 1. W t. 9—12 mamy: $g^{-} \mid b^{+}\ (b^{\dagger}) \mid es^{+}$ i c^{-} (3-a ćwierć) $\mid c^{-}$. Nuty obce w figurach są analogiczne do tych, jakie zawarte są w pierwszych taktach utworu. Zwróćmy wszelako uwagę na rozwiązania przejściowych nut na końcu t. 8 i 9. Górne *c* t. 8-go przechodzi do *d* w t. 9, ale dolne nie ma oparcia, zawisa w powietrzu, względnie przeskakuje do *g*. Rozwiązanie jego następuje zastępczo w sopranie, do *b*. Podobnie tworzy *b* sopranu w t. 10 kontynuację linji melodycznej figury akompanjamentu t. 9-go, rozwiązując jej górne *a*. Co do odpowiedniego dolnego *a*, trzeba uznać, że albo przeskakuje ono do *b* o septymę wdół, albo opiera się dopiero o drugie *b* w t. 10, przez co jednak powstają równoległe oktawy z powyżej określonym postępem głosu górnego.

Takty 13 — 16 omówiliśmy szczegółowo na str. 102 nast. Część środkowa (t. 17—32) ma nuty zamienne, tak w melodji, jak i w akompanjamencie, a oprócz tego apodżjatury w t. 23 i 31 [1]).

Repryza wstępuje na nucie organowej [2]). Takty 33 — 40 mają, na leżącem w basie *f*, następujące akordy: $f^{7} \mid b^{+} \mid g^{7} \mid c^{-} \mid a^{7} + d^{-} \mid b^{7} + es^{-} \mid es^{-} \mid es^{-}$ [3]). Takty 41 — 42 są identyczne z t. 13 — 14. T. 43 ma tylko akord f^{7} z apodżjaturą *des* na początku taktu, zamiennem *g* i przejściowem *gis* w górnym głosie, a samemi nutami przejściowemi (obok akordowych) w dolnym. T. 44 ma również wyłącznie tylko f^{7} z apodżjaturami na początku taktu, a z nutami przejściowemi w dalszym jego ciągu. Takty 45 — 49 zawierają naprzemian tonikę b^{+} i akord dominantowo-nonowy (z małą noną). W t. 50 i 52 mamy g^{-} z przejściowem *a* w basie, a zamiennemi *c* i *es*, opisującemi kwintę trójdźwięku, *d*, w alcie. Tonu *b* nie każe Chopin wytrzymywać, aby ułatwić wykonanie pod względem technicznym i uniknąć nieprzyjemnych współbrzmień. Wskutek tego

[1]) Przednutkowy akord ma w obu tych taktach brzmieć *des-b-des*, jak to zaznacza Cortot w swem wydaniu Preludjów, i jak jest w wydaniu oksfordzkiem.

[2]) p. wyżej str. 224. — Co się tyczy melodji, p. mój artykuł w „Kwart. Muz.", zesz. 9, str. 67.

[3]) Uwagi godnem jest, że ta sama figura ma inne znaczenie harmoniczne w t. 33, a inne w t. 34 (podobnie i w t. 35 — 36). Za każdym razem inne tony są w niej harmoniczne, a inne obce. Tak samo w figurze taktu 37 i 38, zupełnie analogicznej do figury t. 36, trzeba wydzielić dwie harmonje, podczas gdy t. 36 wypełniony jest jednym tylko akordem.

otrzymujemy na 3-ej ćwierci wtórnie akord VII^{7} (durowy) w B-dur. W t. 54 — 55 typowo chopinowskie nuty podwójne, zamienno-apodżjaturowe, opisujące tony akordu.

Zanalizowany tu utwór jest jednym z najbardziej interesujących pod względem harmonicznym Preludjów Chopina. Akordy same i ich połączenia są w zasadzie zupełnie proste i nie przedstawiają szczególnych problemów, z wyjątkiem t. 13—15. Wszelako sposób prowadzenia środkowych głosów i użycia w nich tonów obcych daje nietylko bardzo piękne i oryginalne linje i ich połączenia, ale powoduje charakterystyczną niepewność, mglistość harmonicznego toku, zacierając właściwe akordy. Niektóre bardzo śmiałe i niezwykłe zwroty wywołują zupełnie nowe efekty. Nikt przed Chopinem nie wprowadzał tak nieokreślonych i nieuchwytnych harmonij [1]); odnosi się to zwłaszcza do t. 43 — 44. A jednak nawet tam, gdzie wątek harmoniczny zdaje się urywać, gubić się i zacierać, Chopin zawsze jak najjaśniej wie, czego chce i do czego zdąża. Nic nie zostawia przypadkowi, ani jednej nutki nie rzuca nierozważnie, lecz logicznie i konsekwentnie, w najdrobniejszych szczegółach, przeprowadza problem postawiony.

Takie wprowadzanie nut obcych, które zaciera kontury harmoniczne, napotykaliśmy kilkakrotnie w ciągu analiz tego rozdziału. Jest ono jedną z najbardziej charakterystycznych cech muzyki epoki wagnerowskiej i powagnerowskiej [2]). I pod tym względem więc należy Chopin do tych, którzy ją przygotowali [3]).

ROZDZIAŁ XXIII.

Dysonans i estetyka brzmienia.

Historja harmonji jest w pierwszym rzędzie historją postępów, jakie odbywał i odbywa dysonans w muzyce. Jakie dysonanse, jak często i w jaki sposób wprowadzane są w dziełach muzycznych—

[1]) Najdalej posunął się Chopin pod tym względem w Finale Sonaty b-moll.

[2]) Por. np. zanalizowany u Kurtha, Romant. Harm., str. 116, ustęp z „Tristana".

[3]) Dlatego powinien był Kurth, l. c., na str. 117 wymienić Chopina obok Schumanna jako „śmiałego poprzednika". Kurth podkreśla tylko śmiałe i postępowe użycie nut opóźniających u Chopina (ibid., str. 118).

to jest jednem z najcharakterystyczniejszych znamion harmonji pewnej epoki lub pewnego kompozytora. Badając harmonikę Chopina, musimy zatem i temu problemowi poświęcić uwagę.

Jakkolwiek podstawą i normą muzyki Chopina jest trójdźwięk doskonały i daleko jeszcze od tej muzyki do „pandysonancji“ najnowszych czasów, to jednak dysonans zajmuje w niej bardzo wiele miejsca i ma pierwszorzędne znaczenie dla jej charakteru [1]). Dłuższe ustępy, w których Chopin operuje samemi akordami konsonansowemi, należą do rzadkości. Wyjątek taki stanowią środkowe części obu Nokturnów g-moll (Nr. 6 i 11), w których Chopin użył samych trójdźwięków z „premedytacją“, celowo, dla wywołania pewnych efektów, ale nie jest to jego naturalny sposób wyrażania się. Zresztą nawet i te ustępy nie są zupełnie wolne od akordów dysonansowych (p. str. 64 — 69).

Najzwyklejszym dysonansem jest oczywiście mała septyma, dodana do trójdźwięku dominanty. Akord dominantowy pojawia się u Chopina o wiele częściej z dodaną septymą, jak bez niej. Mniej częstą jest „sixte ajoutée“ przy trójdźwięku subdominanty, względnie mała septyma dodana do trójdźwięku na II-im stopniu [2]). Akord S^7 występuje u Chopina, jako akord samodzielny (w którym dysonans nie jest tylko nutą obcą), mniej często, jak akord S^6, zwłaszcza gdy chodzi o durową S [3]). Ale zarówno S^6 jak i S^7 ukazują się bardzo często w formach alterowanych, które są jeszcze silniejszemi dysonansami [4]).

Obok D^7 i S^6 należy wymienić akord zmniejszonej septymy jako najczęstszy dysonansowy akord u Chopina. Jeśli weźmiemy

[1]) Rolę dysonansu w harmonice Chopina, bogactwo jego rodzajów i sposobów użycia podkreślił Dr. Źdz. Jachimecki w swym szkicu „Chopin jako harmonista“, „Przegląd Muzyczny“, Warszawa, 1. marca 1910.

[2]) L. Bourguès i A. Dénéréaz („La musique et la vie intérieure“, Paris-Lausanne, 1921, str. 373) podnoszą, że następstwo I — II^7 — V — I zastąpiło, jako typowo „romantyczna“ formułka, szereg „klasyczny“ I — IV — V — I. Jest to stwierdzenie postępów, jakie zrobił dysonans z biegiem czasu. Zaznaczyć jednak trzeba, że już Bach używa niezmiernie często funkcji subdominantowej z dodanym dysonansem (p. Zulauf, l. c., str. 167). Podkreślić też należy, że akord subdominantowy, oparty na 4-ym stopniu skali, jest częściej subdominantą z dodaną sekstą, aniżeli pierwszym przewrotem akordu II^7, t. zn. że w nim ton najniższy odczuwamy jako zasadniczy ton akordu.

[3]) Przykłady durowej S^7 na str. 44. Wielką septymę, ale jako nutę obcą, przy mollowej S widzimy w t. 48 Nokturnu 4, w t. 79 Preludjum 17, p. też str. 43.

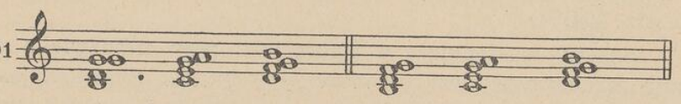
[4]) p. wyżej str. 228 nast.

pod uwagę, że zastępuje on bardzo często zwyczajny akord dominantowo-septymowy, którego jest odmianą, że pewne alterowane formy akordów S^6 i S^7 są akordami zmniejszonej septymy, a nadto, że liczne akordy uboczne i przygodne są identyczne w swej postaci z akordami zmn. sept.—zdamy sobie łatwo sprawę z tego, jak wielka rola przypada tego rodzaju akordom w toku harmonicznym. Ich wieloznaczność, płynność i podatność czyni z nich bardzo wygodny środek w łączeniu akordów i w modulowaniu [1]).

Jeżeli akord *toniki* pojawia się u Chopina z tonem dysonansowym, to chodzi zawsze albo o ton uboczny, o nutę obcą, albo o dodaną sekstę lub septymę przy zmianie funkcji akordu z tonicznej na subdominantową lub dominantową [2]). Przytoczmy kilka znamienniejszych przykładów pierwszej kategorji.

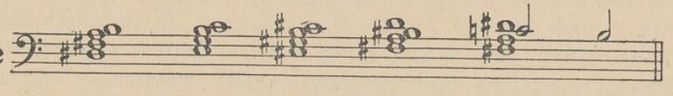
Często np. spotyka się trójdźwięk toniki z dodaną sekstą między dwiema formami akordu dominantowego:

501



W tym szeregu akord drugi można uważać albo za akord przejściowy w formie trójdźwięku toniki z dodaną sekstą (lub sekstowego akordu VI-go stopnia z nutą stałą *g*), albo za samodzielny akord toniki z dodaną przejściową sekstą [3]). W pierwszej części Koncertu e-moll, w t. 8—12 przed repryzą mamy następujący szereg akordów:

502



Akordy te, oparte na pedale dominantowym *h*, są odmianą chromatycznego postępu akordów „kwintsekstowych“ (p. rozdz. XVII, 5). Drugi akord w szeregu zamiast brzmieć *e—g—b(ais)—c* przybrał formę toniki e^- z dodaną sekstą *c*. W t. 13—14 Nokturnu 4, w następstwie c^7—d^7—c^7 akord drugi jest toniką f^+ z dodaną przejściowo sekstą i z chromatycznie alterowaną prymą [4]). *Zamienną* jest seksta

[1]) por. rozdz. XVIII.

[2]) cf. H. Riemann, Handb. der Harm.-und Modul.lehre, Berlin, Max Hesse, 10-e wyd., str. 94.

[3]) Odpowiednie określenie zależy od stanowiska i znaczenia tego akordu.

[4]) Dlatego Leichtentritt (I 11) oznacza ten akord słusznie jako=I.

przy trójdźwięku toniki w t. 5 Mazurka 36, na ostatniej ćwierci; „rozwiązanie“ jej następuje w t. 6 w głosie górnym.

Ciekawym jest akord w t. 17 Etjudy 1. Powyżej, na str. 171, określiliśmy go jako VI_5^6 w a-moll, zaznaczyliśmy jednak, że można go uważać także za *a*—, które rozpoczyna nową, środkową część utworu w równoległem moll, ale ma dodaną sekstę *f* [1]). W t. 98 pierwszej części Sonaty wiolonczelowej przy trójdźwięku *f*— uderza się ton *des*, który można pojmować jako zamienny, przeskakujący w takcie następnym wdół do *e*, albo jako ton wyprzedzający oderwany (nona przy c^7). Wszelako wobec tego, że *des* stoi poza właściwą linją melodyczną, która od *f* (3-a ćwierć t. 98-go) przechodzi do *e* (1-a ćwierć t. 99-go), a nadto że występuje w innym registrze i w podwojeniu oktawowem, ton ten sprawia raczej wrażenie przydanego, dorzuconego. Jeszcze bardziej charakter seksty dodanej do akordu toniki ma silnie zaakcentowane, oderwane zamienne *ces* przy akordzie *es*— w pieśni „Lecą liście z drzewa“ (p. str. 404) [2]).

Seksty, występujące w figuracjach przy trójdźwięku toniki, mają przedewszystkiem znaczenie melodyczne. Nieraz stapiają się jednak tak ściśle z trójdźwiękiem, że zdają się tworzyć z nim jeden akord, np. w Preludjum 23, t. 1 i t. p. Jest to zapowiedź tych czterodźwięków, które w muzyce z końca XIX-go wieku należą już do stałych rekwizytów harmonicznych i traktowane są jako konsonanse.

Dodawanie septymy i seksty do trójdźwięku tonicznego dla zmiany jego funkcji (wzgl. w związku z tą zmianą) w celach modulacyjnych jest rzeczą samą w sobie bardzo zwykłą. Również dodawanie septymy dla uczynienia z toniki „wstawionej“ dominanty, nie potrzebuje nas tutaj dłużej zatrzymywać. Natomiast warto poświęcić uwagę tym akordom, które są trójdźwiękami tonicznemi z dodaną sekstą, a mają znaczenie „wstawionych subdominant“

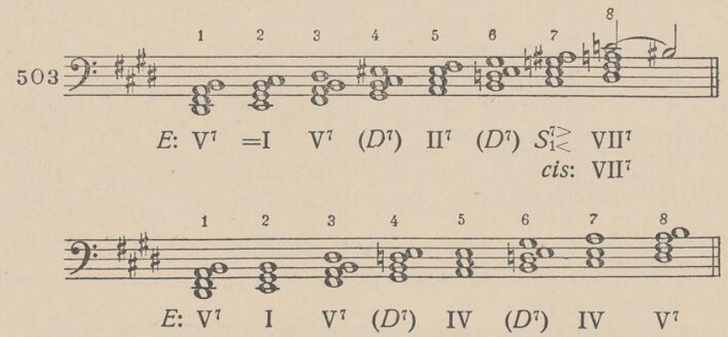
---

[1]) Leichtentritt nie uwzględnia tego tonu w swym schemacie na str. 81 II-go tomu. A jednak *f* należy do akordu, i nie jest nutą obcą takiego rzędu, jak *a* na końcu t. 5-go lub *dis* w t. 8 tej samej Etjudy. Należałoby je określić jako ton wyprzedzający, ale dodany, włączony do akordu.

[2]) Występujące przy mollowych trójdźwiękach tonicznych seksty mogą być wielkie lub małe, zazwyczaj zależnie od warunków melodycznych. Mała seksta stwarza z mollowym trójdźwiękiem tonicznym akord dysonansowy analogiczny do omówionego powyżej na str. 85 akordu $S^{6>}$. Ostatnie trzy przykłady tutaj przytoczone są właśnie tego rodzaju.

przed akordem dominanty. I tak np. w t. 56 — 59 Etjudy 3 dominantowy akord h^+ i h^7 mienia się kilka razy z toniką, która występuje z wybitnym charakterem wstawionej subdominanty, nietylko z dodaną sekstą *cis*, ale i z obniżoną tercją. Podobnie jest i w t. 76—79 Etjudy 17. Również i w t. 6 Mazurka 12 tonika as^+ przez obniżenie tercji i przydanie seksty staje się wtrąconą *S* przed $es^+ = D$. W Preludjum 17 t. 9 ma po es^7 as^+ z sekstą *f* jako S^6 przed es^+ t. 10-go. W Nokturnie 4, t. 32 i 34, ges^+ (tonika w tym ustępie) znajduje się między dwoma des^+ i ma dodaną sekstę. Można ten akord także uważać za S^6 wstawioną (o ile nie zechce go się interpretować jako akord apodżjaturowy).

Wskutek dodawania septym i sekst powstają całe szeregi dysonansowych akordów, z których każdy ma się względem następnego jak D^7 lub S^6 do *T* (akordu tonicznego lub tonikalizowanego). Tutaj np. zacytować można t. 2—4 w Walcu 13, gdzie mamy w Des-dur $V^7 + VI^7$ (= II^7 w As-dur) + $II_3^7<$ (*DD* w Des-dur, *D* w As-dur) + V^7. Te same akordy spotykamy w Etjudzie 26, t. 4—6 ($as^7 + b^-$ z dodaną septymą + $es^7 + as^+$). W Preludjum 17, t. 7 nast.: $es^7 + f^7 + b^-$ z septymą $as + es^7 + as^+$ z sekstą $f + es^+$ i $es^7 + as^7$. Pokrewny jest ustęp t. 21 nast. przed zamianą 4 bemoli na 4 krzyżyki w Balladzie 3, gdzie mamy też zamienne des^+ obok es^7, podobnie jak w Preludjum 17, t. 6—7. Jeden z najciekawszych szeregów akordów dysonansowych u Chopina zawiera ustęp, stanowiący przejście do części środkowej (tria) w Scherzo 4 (t. 40 nast. przed wejściem tematu cis-moll); obok schematu akordów oryginalnych podajemy schemat postępu, sprowadzonego do formy najprostszej:



Pierwsze trzy akordy stanowią połączenie tego rodzaju, jak omówione powyżej na str. 421. Akordy 4 — 6 schematu drugiego są

powtórzeniem w sekwencji akordów 1 — 3. Ale oryginał zamiast pierwszego e^7 ma cis^7 [1]), wskutek czego następny akord pojąć można tylko jako fis^- z septymą e (nie jako a^6). Akord 7 zastępuje a^+ wzgl. a^6 jako $S^{7>}_{1<}$ (= DD w formie VII^7) w E-dur. Akord 8, VII^7 w E-dur, zmieniony enharmonicznie, prowadzi jako VII^7 w cis-moll do tej tonacji, w której następnie zaczyna się trio. Omówiony ustęp, najpiękniejszy może w całem tak pięknem Scherzo, jest równocześnie jednem z harmonicznie najbardziej godnych uwagi, bo najbardziej nowatorskich u Chopina wogóle.

W Preludjum 18 występuje dopiero w t. 11 akord konsonansowy (tonika). Przedtem mamy szereg dysonansowych akordów: $c^{9>}$ — $f^{9>}$ — b^{-6} — VII^7 w f-moll.

W późniejszym okresie twórczości Chopin coraz częściej wprowadza wtrącone D i S z dodanemi dysonansami, jakoteż dłuższe szeregi takich akordów. Jeśli się pod tym względem porówna np. Nokturny 16 — 18 lub Polonez-Fantazję z wcześniejszemi dziełami Chopina, widzi się ewolucję znaczną. Nadaremnie też szukalibyśmy w kompozycjach z wcześniejszego okresu takiego następstwa akordów, od jakiego zaczyna się Largo w Sonacie wiolonczelowej op. 65 (ostatnie dzieło, które sam Chopin wydał drukiem) [2]): pierwszy akord b^7 rozwiązuje się do es^+, które z dodaną sekstą prowadzi jako S^6 w B-dur do f^1; zamiast b^+ następuje teraz g^- z septymą, [3]) po niem jako po II^7 w F-dur, c^7, dalej f^7 i b^7, poczem cały szereg powtarza się od początku, tak, że w czterech pierwszych taktach utworu niema właściwie ani jednego akordu konsonansowego, a tonika b^+ nie występuje ani razu w stanie „czystym".

Innego rodzaju niż powyżej omówione, ale również świadczące o predylekcji dla elementu dysonansowego, są postępy akordów zmn. sept. i akordów dominantowo-septymowych w kole kwint, jak również połączenia akordów dysonansowych w progresjach. Rozpatrywaliśmy szczegółowo te zjawiska w rozdz. XV i XVII.

Kontynuując nasz przegląd, stwierdzić musimy, że po akordach V^7, VII^7 i S^6 najzwyklejszemi akordami dysonansowemi u Chopina są

---

[1]) To cis^7 następuje zwodniczo po h^7 jak f^7 po es^7 w poprzednio cytowanym ustępie Ballady 3 (p. też str. 160).

[2]) T. j. ostatni utwór opatrzony numerem opusu; po niem, bez numeru, wyszedł jeszcze za życia Chopina Mazurek 51, p. E. Ganche, „Voyages avec Fr. Chopin", Paris 1934, str. 142 nast.

[3]) por. przytoczone wyżej następstwa $as^7 + b^{-7}$ w Walcu 13 i Etjudzie 26.

akordy V^9 i akordy z sekstą zamiast kwinty, specyficznie chopinowskie. Są to odmiany akordów dominantowo-septymowych. Dalej wymienić należałoby akordy septymowe na stopniach pobocznych, trójdźwięki zwiększone i akordy pozornie konsonansowe. Jeżeli jeszcze dodamy całą masę dysonansów, jakie sprowadza użycie nut obcych, tak wydatne u Chopina, będziemy mogli uświadomić sobie w całej pełni wagę, jaką element dysonansowy przedstawia w jego muzyce.

* * *

Znaczenie dysonansu w muzyce danej epoki lub danego kompozytora zależy nietylko od ilości i jakości wprowadzanych dysonansów, ale i od *sposobu* ich użycia, a w pierwszym rzędzie od tego, czy i o ile dysonanse są przygotowane i rozwiązywane.

Odnośnie do kwestji pierwszej stwierdzić wypada, że jedynie przy trójdźwiękach zwiększonych Chopin okazuje wyraźną tendencję do przygotowywania ich dysonansów (p. rozdz. XI). Poza tem używa dysonansów z największą swobodą [1]). Odnosi się to zarówno do dysonansów t. zw. charakterystycznych, jak i do przygodnych (t. j. nut obcych). Względem tych ostatnich zaznaczyliśmy powyżej na str. 400, że apodżjatury są o wiele częstsze od opóźnień przygotowanych.

Nawet rozpoczęcie utworu od akordu dysonansowego jest rzeczą zupełnie zwykłą u Chopina. Najczęściej spotyka się w tej kategorji oczywiście D^7 i S^6. Nonowy akord widzimy np. na początku Mazurka 40, Preludjów 5 i 16, pieśni „Śliczny chłopiec". Akordami apodżjaturowemi zaczynają się Mazurek 7 (pierwszy akord jest c^+ z opóźniającem f), Barkarola, pieśni „Poseł" i „Pierścień". Nutą obcą zaczyna się np. Sonata h-moll, Polonez 5, Walc 13, i t. p. [2]).

Zupełnie inaczej ma się rzecz z rozwiązywaniem dysonansów.

Widzieliśmy w rozdziale poprzednim, że nawet słabe dysonansowe wrażenia, wywołane użyciem nut obcych, stara się Chopin z reguły łagodzić. Tem bardziej nie pozostawia nierozwiązanemi dysonansów charakterystycznych, zwłaszcza septymy. Wszelako znajdujemy u niego przykłady zupełnie nierozwiązanych akordów

---

[1]) Może jednak dałoby się zauważyć, że septymy przy trójdźwiękach stopni ubocznych są częściej przygotowywane u Chopina, niż swobodnie wprowadzane.

[2]) p. też wyżej str. 32 i artykuł o Pierwszym akordzie Sonaty b-moll w zesz. 8-ym „Kwartalnika Muzycznego".

septymowych. Są to coprawda całkiem odosobnione wypadki. Jeden z nich konstatujemy w t. 5 wstępu do Poloneza-Fantazji. Tutaj septyma w akordzie es^7 zostaje nierozwiązaną, rozpływa się niejako i ulatnia; trójdźwięk es^+ przechodzi zaś w es^-. Nie można więc tu mówić nawet o jakiejś „zwodniczej kadencji". Jest to jeden z najśmielszych i najoryginalniejszych pomysłów harmonicznych Chopina i starszej literatury muzycznej wogóle [1]).

Jeszcze śmielszem jednak jest owo słynne f^+ z septymą *es*, które kończy Preludjum 23. Błędem byłoby uważać, że utwór kończy się nagłym i urwanym zwrotem do B-dur [2]). Akord f^7 jest tutaj w myśli i poczuciu Chopina akordem tonicznym, rozszerzonym do czterodźwięku przez dodanie — w przybliżeniu — 7-go alikwotu górnego [3]). Nie jest to zatem akord „napięciowy", dynamiczny, lecz akord statyczny [4]).

---

[1]) Co innego jest, gdy akord D^7 traci septymę i rozwiązuje się w formie konsonansowej; wtenczas rozwiązanie septymy jest domyślne. Na szczególny przypadek tego rodzaju, w którym wogóle niema rozwiązania, zwróciliśmy uwagę na str. 215.

[2]) Tak pojmuje to zakończenie Weissmann, l. c., str. 170, tłumacząc je jako efekt humorystyczny.

[3]) Cf. Schenker, Harm., str. 40, i Kurth, Rom. Harm., str. 416. — Godnym podkreślenia jest fakt, że dysonansowe *es*, o którem mowa, występuje w odległości od tonu podstawowego, która odpowiada rzeczywiście siódmemu tonowi harmonicznemu górnemu. Wysoki registr, w jakim się utwór kończy, sprawia też, że wrażenie dysonansu jest znacznie osłabione.

[4]) Zupełnie inny charakter ma akord a^7, którym kończy się utwór „Bittendes Kind" w cyklu „Kinderszenen" op. 12 Schumanna (wydanym na kilka miesięcy przed Preludjami Chopina). Jest to akord dominantowo-septymowy (D-dur jest tonacją utworu), pozostawiony bez rozwiązania z poetyckiej pobudki: nierozwiązanie jego wyrażać ma niepewność, z jaką dziecko oczekuje skutku swojej prośby. Podnieść należy przytem, że następny utwór cyklu („Glückes genug") zaczyna się od tego samego akordu a^7, który rozwiązuje się prawidłowo. Pieśń op. 49 nr. 3 zakończył Schumann akordem dominantowo-septymowym dla wyrażenia pytania, zawartego w tekście. Podobnie i w pieśni op. 48 nr. 1, której tekst nie kończy się wprawdzie pytaniem, ale mówi o oczekującem zaspokojenia „Sehnen und Verlangen". Zarówno poetyckie, poza-muzyczne intencje, jak i wybitnie dominantowy charakter akordów sprawiają, że wymienione zakończenia u Schumanna różnią się znacznie od zakończenia chopinowskiego Preludjum F-dur. Wraz z niem wszakże należą one do najwcześniejszych zjawisk w swoim rodzaju. W Haydna 4-ogłosowej pieśni „Stumm wie die Fisch' im Wasser" ostatni akord toniczny jest opuszczony dla wywołania komicznego efektu. Przedostatni, dominantowy akord ulega rozwiązaniu tylko domyślnemu, podczas gdy śpiewacy wymawiają ostatnie słowo „stumm", lekko poruszając ustami, bez dobycia głosu (p. C. Witting, „Vom Witz in der Musik", „Die Musik", II (1902), 21, str. 189).

Pewne „pendant" do zakończenia Preludjum 23 stanowi zakończenie Mazurka 13: ostatni jego akord zawiera nierozwiązaną nutę obcą. Różnica jednak jest taka, że w Preludjum mamy konsonans w formie pozornego dysonansu, w Mazurku zaś mamy dysonans w formie pozornego konsonansu [1]).

Jeśli nierozwiązane septymy należą u Chopina do rzadkich wyjątków, to nierozwiązywanie nony jest u niego rzeczą zwykłą, jak to widzieliśmy w rozdziale VIII. Pochodzi to może częściowo stąd, że Chopin traktuje wogóle nonę, undecymę, tercdecymę i t. d. więcej jako nutę dodatkową, wzbogacającą akord, niż jako jeden z zasadniczych składników akordu.

Wreszcie uzupełnijmy nasze uwagi przypomnieniem rozwiązań zastępczych i opóźnionych, które omówiliśmy w rozdziale XXI, 3 i XXII.

* * *

Rola, jaką dysonans odgrywa w muzyce, zależy w znacznym stopniu od tego, czy dysonans jest pozostawiony w cieniu dla osłabienia jego działania, czy też przeciwnie jest rozmyślnie uwydatniony i podkreślony. U Chopina spotyka się niemal na każdym kroku celowe uwypuklenie dysonansu. W najprostszy sposób uskutecznia je Chopin w ten sposób, że opatruje dysonanse i dysonansowe akordy akcentami dynamicznemi, metrycznemi lub rytmicznemi (por. np. t. 2 w Mazurku 50), albo że umieszcza akordy dysonansowe w punkcie szczytowym gradacji (np. w kodzie Scherza 1 i 2, p. niżej). W inny sposób uwydatnia Chopin dysonansowe akordy, kiedy je dłuższy czas wytrzymuje lub powtarza. Na str. 215 zwróciliśmy uwagę na kilka wypadków, w których Chopin widocznie

---

[1]) p. wyżej str. 122. — W polskiej muzyce pochopinowskiej jednego z najwcześniejszych przykładów zakończenia akordem dysonansowym dostarcza „Au soir" Paderewskiego w cyklu „Album de Mai" op. 10. Ostatni akord w tym utworze jest toniką a^+ z dodaną sekstą *fis*. Akord ten, który ma być uderzany *pianissimo*, przygotowany jest w poprzednich taktach: ton *fis*, który stał się w nim składnikiem integralnym, występuje zrazu jako nuta obca, zamienna, która jednak przymiesza się i zabarwia tonikę a^+. Ponieważ op. 10 Paderewskiego pochodzi z przed r. 1890 (por. H. Opieński, „I. J. Paderewski", Lausanne 1928, str. 18 — 19), przypuszczenie J. Freiheitera jakoby pierwsze w historji muzyki zakończenie dysonansowym akordem o funkcji tonicznej można wykazać u Griega ok. r. 1890 — 95 („O harmonice E. Griega", Kwartalnik Muzyczny, zesz. 16, str. 723) nie wydaje się uzasadnionem. Zresztą już ostatni akord Preludjum 23 Chopina jest funkcją toniczną z dodanym dysonansem.

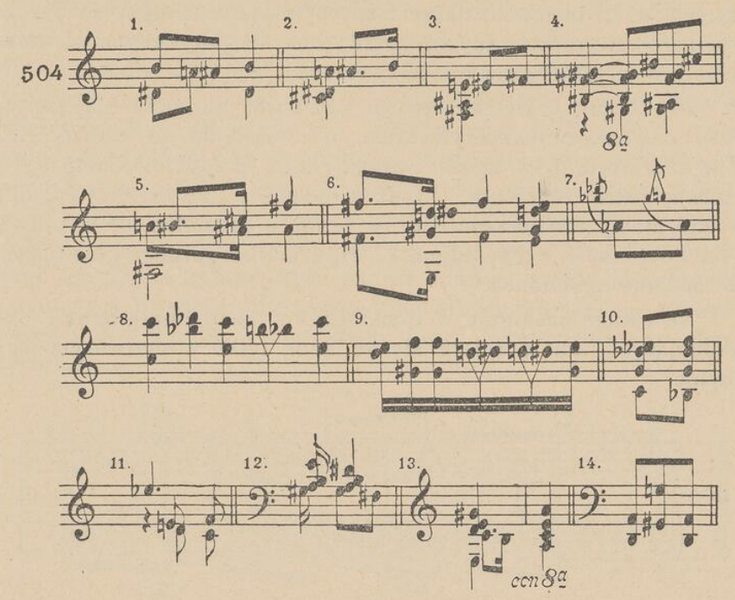
lubuje się w dźwięku wprowadzonego dysonansowego akordu. Chopin rozwija nawet nieraz dłuższe ustępy na długo wytrzymanych akordach dysonansowych. Np. w drugiej części Poloneza 1 takty 10 — 16 mają jeden tylko akord h^7, tworzący harmoniczną parentezę, gdyż h^7 jest akordem zamiennym między gis^+ (t. 9), a gis^7 (t. 17). W Mazurku 37 pierwsza połowa środkowej części (t. 45—59) opiera się prawie wyłącznie na akordzie S^6 i II^7 w As-dur. Jeszcze ciekawszego przykładu dostarcza część 3-a Mazurka 5, która przez 7 taktów rozwija się na akordzie $S^7_{1<}$ w b-moll (przyczem apodżjatura *f* zwiększa jeszcze wrażenie dysonansowe). Środkowa część Nokturnu 5 przedstawia się harmonicznie zrazu jako cis^7 (i cis^+) przez 8 taktów (z nutami ubocznemi), a w następnych 6 taktach jako e^7, po którem znowu cis^7 powraca (w t. 15).

Tak często przez Chopina używane apodżjatury, które są już z natury swej silnie występującemi, bo nieprzygotowanemi i akcentowanemi, dysonansami, wybijają się jeszcze silniej przez to, że przeważają w swem trwaniu nad rozwiązaniami, np. w Preludjach 1 (t. 4 — 8 i t. p.), 7, 8, 21 (t. 7), 25, w 2-ej warjacji w op. 12, w części 2-ej Mazurka 17 (t. 5—7), w części 2-ej Poloneza 6, i t. p. Z drugiej strony nabierają szczególnej mocy przez to, że nieraz stanowią kulminacyjny punkt frazy, i to przeważnie osiągnięty w skoku (ewentualnie z przednutką o znaczeniu energetycznem [1]). Obserwować to możemy w Mazurkach zwłaszcza, np. w Nr. 9, t. 7 i 8 (apodżjatury *a* i *d*, opatrzone specjalnemi sforzatami); Nr. 10, t. 9 i 11, i trio, t. 5 i t. p.; Nr. 11, t. 2, 4 i t. p.; Nr. 16, t. 2 i t. p.; Nr. 17, t. 11 (nona nierozwiązana) i 19 (ta sama nona, poprzedzona jeszcze apodżjaturą); tamże, część 2-a, t. 4 i t. p.; Nr. 18, t. 18; Nr. 30, t. 4 i 12; i t. d.

Inaczej jeszcze podkreślone są opóźnienia, przygotowane i swobodne, przez to, że w innych głosach znajduje się równocześnie ton akordowy, wywołujący tarcie z apodżjaturą lub nutą przetrzymaną. Przykłady przytoczyliśmy w rozdziale poprzednim, na str. 401 nast.

Widzieliśmy także w poprzednim rozdziale dysonanse powstające wskutek równoczesnego użycia kilku nut obcych. Chopin lubi zwiększać tarcia, jakie nuty obce wywołują między sobą albo z nutami akordowemi, w ten sposób, że dysonujące tony uderza razem, często wyodrębniając je jeszcze w szczególny sposób. Oto szereg bardzo znamiennych przykładów:

[1]) Cf. Kurth, Rom. Harm., str. 208.



Przykłady te są wyjęte z następujących utworów: 1) Mazurek 33, t. 39 od końca. 2) Mazurek 36, t. 17 części środk. 3) tamże, t. 23 części środk. 4) Mazurek 38, t. 7 części środk. 5) Mazurek 39, t. 16. 6) Mazurek 50, t. 5 części środk. 7) Berceuse, t. 18. 8) Ballada 1, t. 170. 9) Ballada 2, t. 2 kody. 10) Etjuda 27, t. 9. 11) Nokturn 16, t. 11. 12) Nokturn 18, t. 42. 13) Sonata wiolonczelowa, Finale, t. 16—17. 14) Preludjum 2, t. 5.

Te i tym podobne kombinacje tonów występują w kontekście zwykle mniej jaskrawo, aniżeli w odosobnieniu jak w powyższych przykładach. Użycie ich wynika z logicznego rozwijania się głosów i konsekwencji w ich prowadzeniu Zwłaszcza w szybkiem tempie przechodzą one nieraz niepostrzeżenie. Niemniej jednak jest bardzo znamiennem, że Chopin nietylko nie unika ich tam, gdzie łatwo mógłby ich uniknąć, ale że je właśnie celowo i *con amore* wprowadza [1]). Szczególne upodobanie ukazuje dla barwnych plam sekun-
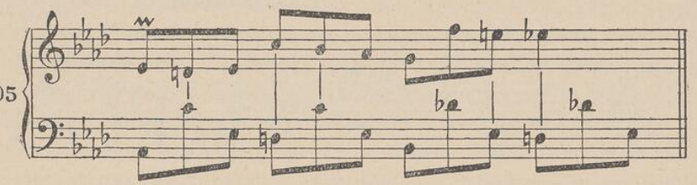
[1]) Bardzo charakterystycznem jest np., że przytoczony powyżej fragment z kody Ballady 2 w pierwszej redakcji nie zawierał śmiałej kombinacji tonów *d-dis*, które wystąpiły dopiero jako wersja ostateczna (p. „Trois manuscrits de Chopin" w zbiorze „Les manuscrits des maîtres anciens de la musique", Dorbon aîné, Paris, str. 22 komentarza).

dowych [1]). W tem wszystkiem zaś doprowadza Chopin do bardzo subtelnych, wyrafinowanych, przed nim niespotykanych efektów, zwłaszcza w późniejszej epoce twórczości [2]).

Że Chopin i we wczesnych utworach nie cofa się zresztą przed odważnemi eksperymentami na tem polu, to widzimy np. w jego Etjudzie 2, w której chromatycznie przejściowe nuty sprowadzają ostre zderzenia. Zaraz w takcie 1 (2-a ćwierć) i 2 (3-a ćwierć) mamy równocześnie a^- w lewej, a przelotne a^+ w prawej ręce. Podobnie i w Preludjum 12 chromatyka górnego głosu sprowadza silne dysonanse [3]).

Na uwagę zasługuje w tym związku także Impromptu 1. Ile dysonujących tonów ściera się ze sobą tylko w pierwszym jego takcie:

505



Oczywiście te wszystkie, jak i inne tym podobne, w dalszym ciągu utworu występujące zderzenia są mocno złagodzone przez szybkie tempo, ale wrażenie pewnej „kurzawy“ dysonansowej, otaczającej główne kontury, pozostaje jeszcze zawsze dość silne.
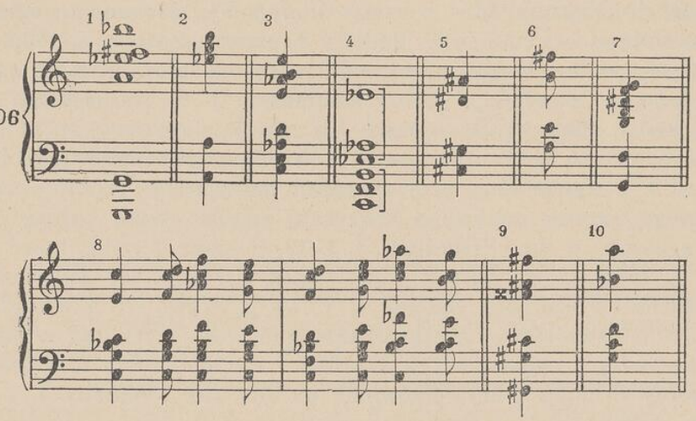
* * *

[1]) Kurth powiada słusznie (Rom. Harm., str. 427): „Auch Chopin verwertet den Klangreiz der Sekunden in sehr feinfühliger Weise; seine Klavierwerke sind reich daran“. W muzyce polskiej po Chopinie I. J. Paderewski wprowadził, jako jeden z pierwszych, na większą jeszcze skalę użycie równocześnie uderzanych sekund, osiągając w ten sposób bardzo piękne efekty np. w Mazurku op. 9 nr. 3, w Menuecie op. 16 nr. 7, w warjacji XV-ej z op. 23 i t. p.

[2]) Rietsch (l. c., str. 31 nast.), omawiając apodżjatury wywołujące niezwykłe tarcia w uwerturze do „Manfreda“ Schumanna, podnosi ich śmiałość i postępowość. Niektóre z powyżej przytoczonych kombinacyj tonów u Chopina są zupełnie tej samej natury.

[3]) Wogóle często przez Chopina używana skala chromatyczna, jednogłosowa lub w tercjach (Etjuda 18), zwyczajna lub z nutami zamiennemi (wstęp do Walca 4, i t. p.) jest elementem mocno „łechcącym“ uszy.— Słusznie zwraca uwagę Leichtentritt (II 265) na „rasowe dysonanse“, jakie powstają w t. 92 — 95 i 199 — 202 części 1-ej Sonaty h-moll przez użycie w basie gamy chromatycznej.

Dotąd zajmowaliśmy się prawie wyłącznie dysonansami charakterystycznemi i powstającemi przez użycie nut obcych. Dwa inne główne źródła dysonansów stanowią nuty pedałowe i alteracje. Ponieważ zarówno pedałom, jak i najważniejszym formom akordów alterowanych u Chopina, t. j. alterowanym S, S^6 i S^7 z jednej strony, a trójdźwiękom zwiększonym z drugiej poświęciliśmy wiele miejsca w rozdziałach poprzednich [1]), tutaj poprzestajemy jedynie na ich przypomnieniu. Obecnie zanim przejdziemy do omówienia niektórych szczególnie obfitujących w dysonanse utworów Chopina wzgl. ich części, pragnąłbym jeszcze omówić szereg akordów, zasługujących na szczególną uwagę jużto dla ich intensywnej dysonansowości, już to dla niezwykłych form, wynikających z użycia dysonansów:

506
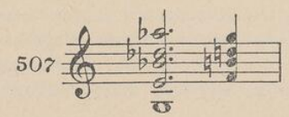


1) Akord pierwszy w powyższym szeregu znajduje się w t. 6-ym od końca Etjudy 1. Jest to *DD* w formie VII^7 z opóźniającym tonem *des* przed *c*, a oparta na *g* jako dominantowej nucie pedałowej [2]). 2) Drugi cytat wyjęty jest z Etjudy 2, t. 26: akord II^7

[1]) p. zwłaszcza rozdz. VII, XI i XVII, 1.

[2]) Akord ten jest bardzo pokrewny z jednym z najprzenikliwszych dysonansów u R. Wagnera, a mianowicie w interludjum między 2-ą a 3-ą sceną I-go aktu w „Zmierzchu bogów“. Ale wspomniany akord wagnerowski rozwiązuje się jako apodżjaturowy akord do D^7:

507



(niekompletny) w g-moll z apodżjaturą *h* (rozwiązanie jej do *a* następuje poprzez chromatyczne *b*). 3) Etjuda 13, t. 22: akord VII^7 w C-dur, na leżącej w basie tonice, z nutą wyprzedzającą *e* (z potrojeniem oktawowem) w melodji. 4) Akord złożony z czterech kwart jedna nad drugą; spotykamy go w Etjudzie 24, t. 6 (p. str. 117). Ta sama Etjuda ma w t. 40—41 dwa dysonansowe akordy o wielkiej sile. Znajdują się one między dwoma VII^7 w c-moll, i pierwszy z nich tłumaczy się jako akord przejściowy, drugi zaś jako zamienny. Ich nadzwyczaj szorstkie brzmienie potęguje burzliwy, namiętny charakter utworu. 5) Akord z t. 7 w Nokturnie 5, omówiony na str. 391 i 411; połączenie trzech czystych kwint, jedna nad drugą. 6) Podobny akord w t. 67 Ronda Koncertu e-moll: a^6 z opóźnieniem *h* przed *cis*. 7) Akord g^7 z podwyższoną kwintą, w niezwykłym układzie (Nokturn 13, t. 4 części środk.). 8) Dysonansowe akordy, powstające, w t. 97 — 98 Ballady 3, przez użycie w melodji nut obcych, wzmocnionych oktawami i sekstami, które stwarzają z zasadniczym akordem c^7 śmiałe kombinacje [1]). 9) Mazurek 26, t. 26 od końca. Akord *DD* w formie VII^7, na dominantowej nucie pedałowej; zatem bardzo pokrewny z akordem cytowanym jako przykład 1 [2]). Apodżjatury przy akordach zmniejszonej septymy i mollowego akordu nonowego stwarzają wogóle często bardzo silne dysonanse; p. np. Preludjum 4, t. 12, Polonez 1, trio, część 2-a, t. 7, Mazurek 41, t. 6 i 7 od końca, i t. p., p. też zakończenie rozdziału VI-go. 10) Ballada 3, t. 54, p. wyżej str. 119 i poprz., gdzie też zwróciliśmy uwagę na szereg interesujących pod względem konstrukcji dysonansowych akordów. Przypomnijmy tutaj jeszcze akordy Scherza E-dur, omówione na str. 416, i Ballady 4, t. 128 (str. 412).

Do najniezwyklejszych formą, a najpiękniejszych brzmieniem należą też akordy, powstające przez użycie nut przejściowych między tonami akordu as^7 w zasadniczem położeniu i jego pierwszym przewrocie, w t. 39—40 1-ej części Sonaty b-moll.
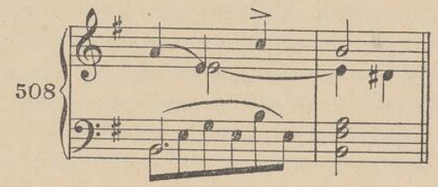
Na wymienienie zasługują tu także dysonanse, powstające przez zatrzymanie tonu w górnym głosie jako nuty stałej, w Balladzie 4, t. 6—7, w Largo Sonaty h-moll, przedostatni takt przed

[1]) Prowadzenie melodji w tercjach i sekstach, tak częste u Chopina, sprowadza wogóle tarcia, ostre współbrzmienia i ukośne brzmienia (p. str. 389 nast.).

[2]) H. Windakiewiczowa zwraca słusznie uwagę na ten akord i na połączone w nim tony *fis*, *fisis*, *gis* i *ais* (l. c., str. 29). Trudno jednak zgodzić się na określenie tej formacji jako wyniku wpływów muzyki ludowej.

częścią środkową, w Impromptu 2, t. 79 i 81. Łagodne dysonanse tych ustępów brzmią bardzo pięknie.

Jedną z najciekawszych kombinacyj dźwiękowych u Chopina spotykamy w przedostatnim takcie przed kodą części 1-ej Koncertu e-moll:



W basie mamy rozłożony trójdźwięk toniki e^-. Tony wiolinu tworzą, formalnie, rozłożony trójdźwięk subdominanty a^-. Błędem jednakże byłoby sądzić, że Chopin miesza tu z sobą dwa różne akordy, dwie różne funkcje, jak to czasem czyni Beethoven [1]). Tutaj w melodji tony a' i c'' są nutami obcemi, opisującemi ton akordowy h', który wszakże pojawia się dopiero na początku następnego taktu już ze zmianą akordu. Oba zaś te tony przedzielone są akordowem e', tworzącem z niemi pozornie akord a^-.

* * *

Obecnie poświęcimy uwagę kilku utworom Chopina, które dla rozpatrzenia problemu dysonansowości jego muzyki przedstawiają szczególnie obfity materjał. Wśród nich chronologicznie pierwszemi są Scherzo 1 i Preludjum 24.

Już sam wstęp Scherza h-moll należy do najsilniejszych dysonansowych efektów u Chopina: dysonansowość akordów S^6 i D^7 występuje tu bardzo intensywnie przez niezwykłe użycie tych akordów na początku utworu, przez ich dynamiczne natężenie, długie trwanie i kontrast w registrach. Chopin w kilku innych utworach jeszcze użył tej formułki harmonicznej we wstępie [2]), ale nigdzie z taką żywiołową siłą, taką wybuchową gwałtownością [3]).

[1]) Np. w słynnym ustępie przed repryzą w części 1-ej Symfonji III-ej, w ostatnich taktach przed wejściem recytatywu barytonowego w ostatniej części Symfonji IX-ej, w kuplecie B-dur Ronda Sonaty op. 10 nr. 3, w t. 26 nast. od końca 1-ej części Sonaty op. 81a, i t. p.

[2]) p. cytowany już artykuł o Pierwszym akordzie Sonaty b-moll, w „Kwartalniku Muzycznym".

[3]) Wstęp Scherza h-moll znaczy pewien etap między wstępem do Symfonji Nr. 1 Beethovena (który na swoją epokę także był nowym i śmiałym), a początkiem przygrywki do II-go aktu „Tristana" z jego przeraźliwym pierwszym dysonansem.

Oba wspomniane akordy działają może jeszcze silniej przy przejściu do repryzy, gdzie wpadają nagle między ostatnie odgłosy i kołyszące rytmy idylicznego tria. Cała główna część utworu rozwija się z motywu, któremu charakterystyczna apodżjatura nadaje wybitnej szorstkości. Główny temat jest w pierwszej swej części rozłożonym trójdźwiękiem h^- (następnie e^-), którego poszczególne tony obramowane są tonami ubocznemi (p. str. 406). Jeśli temat ten porównamy z tematem 3-ej części Sonaty op. 27 nr. 2 („księżycowej") Beethovena — która to część ma bezsprzecznie pewne pokrewieństwo ze Scherzem h-moll — zdamy sobie sprawę z postępów, jakie dysonansowość uczyniła w czasie, dzielącym oba wspomniane utwory: a to w tem znaczeniu, że u Chopina widzimy potrzebę wydatniejszego użycia tonów, nie należących do akordu, a silniej podniecających nerwy [1]). Dalej zasługuje na podkreślenie częste użycie akordu zmniejszonej septymy, a zwłaszcza akordu VII^7 w t. 47 i 51—52 z nutą przetrzymaną *h* w basie i apodżjaturą *fis* w melodji. Środkowa część, która tak silnie kontrastuje w charakterze i nastroju z obu zewnętrznemi, ma też słabsze, łagodniejsze dysonanse (np. te, które powstają przez podwójny pedał w basie, i akordy „chopinowskie" w t. 15 i t. p.). Natomiast koda zawiera jeden z najgwałtowniejszych dysonansów, jakie znajdujemy w literaturze fortepianowej. Harmonicznie przedstawia się ten iście „katastroficzny" akord jako $S^7_{1<}$, który następuje po dwu innych formach subdominantowych (S^6 i $S^{6}_{3<1<}$); ponieważ jednak pojawia się on już na tonie *fis* w basie i rozwiązuje się następnie do fis^7, jest więc akordem apodżjaturowym o bardzo silnem na-

[1]) Innych przykładów podobnego użycia nut obcych, które zacierają wyraźne kontury rozłożonych akordów, dostarczają nam zakończenia Nokturnu 5 i 1-ej części Sonaty h-moll, Etjuda 12, t. 29 — 31, Fantazja f-moll, t. 43 — 63 i t. p., t. 85 — 91 i t. p., i takty ostatnie. Bourguès i Dénéréaz, cytując pokrewny ustęp z końcowej partji Impromptu 4-go, podnoszą jako jedno z wybitnych znamion muzyki Chopina takie użycie „różnorakich apodżjatur i nut zamiennych, które jako szybko przemijające dysonanse nadają melodji przelotnych szorstkości... i otaczają jakby nimbem nuty akordu rodzajem „obwódki dźwiękowej" (l. c., str. 440). Technikę tę przejął Chopin zapewne głównie od Webera (por. np. wspomniane zakończenie Fantazji f-moll z zakończeniem 1-ej części Sonaty As-dur op. 39 Webera), rozwinąwszy ją i wykształciwszy po swojemu. Natomiast jest jeszcze inny sposób ornamentalnego opisywania nut akordowych głównie przy pomocy nut przejściowych (np. w basie Preludjum 3 i Etjudy 12), który zdaje się być zupełnie indywidualną cechą stylistyki Chopina, p. Dr. B. Wójcik-Keuprulian, „Melodyka Chopina", str. 105.

pięciu dynamicznem [1]). Potężny, wstrząsający efekt zawdzięcza ten akord swojej masie (maximum tonów, jakie dwie ręce mogą równocześnie uderzyć na klawjaturze), wadze (fortissimo), trwaniu (6 taktów), uporczywemu powtarzaniu, i oczywiście swej naturze [2]). Co się wszakże tej ostatniej tyczy, podnieść trzeba, że dysonansowość akordu powstaje głównie wskutek jego pojawienia się na wspomnianej już dominancie *fis* [3]).

Bliskie czasem powstania (jak się zdaje) i nastrojem, równie burzliwe i namiętne, jak Scherzo h-moll, Preludjum 24 ma mocno dysonujące i długo wytrzymywane apodżjatury w t. 5, 9 i t. p., i oderwane nuty zamienne w t. 12 i 16. W t. 66 i 70 *g* w biegniku ściera się z *gis*, należącem do akordu. W t. 68 i 72 akord apodżjaturowy *d—f—gis—b* (w formie $S^7_{1<}$) z *h* (*ces*) jako opóźnieniem przed *b*, rozwiązuje się w takcie następnym do d^-. Najsilniejsze dysonanse jednak, to kilkakrotne i długo wytrzymywane trójdźwięki zwiększone, o których była mowa w rozdziale XI [4]).

Scherzo 2 obfituje również w dysonanse. Jego koda ma dużo podobieństwa z kodą 1-go Scherza, ale jest harmonicznie bogatsza, jak wogóle cały utwór w porównaniu ze swym poprzednikiem. Spotykamy w niej wydatne użycie trójdźwięku zwiększonego (p. rozdz. XI), a w t. 36 nast. od końca utworu szereg akordów podobne sprawiających wrażenie, jak ów „krzyk" w analogicznem miejscu Scherza h-moll: jest to kilka akordów zmniejszonej septymy chromatycznie przesuwanych między dwoma as^7, a opatrzonych apodżjaturami bardzo przenikliwemi. Niedaleko przed kodą, na dziewięć taktów przed zamianą 5 bemoli na 3 krzyżyki, mamy akord nonowy z małą noną, która w tym ustępie durowym przejmujące czyni wrażenie, zwłaszcza że występuje jako punkt kulminacyjny po większej gradacji. W części głównej utworu na uwagę zasługuje takt 22, który zawiera jeden z najbardziej szorstkich i twardych zwrotów u Chopina: po akordzie f^+ (= V), który się uderza na-

[1]) Jako taki jest on pokrewny z powyżej cytowanym akordem ze „Zmierzchu bogów" Wagnera (p. str. 431, odn. 2).
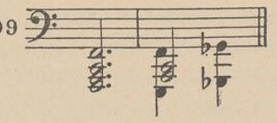
[2]) Kurth, Rom. Harm., str. 297 nast., przedstawia takie indywidualizowanie akordu, wyróżnienie go z pośród otoczenia i podkreślenie jego odrębności jako typową cechę romantycznej harmonji.

[3]) Jak już powyżej podnieśliśmy, nuty pedałowe są bardzo wydatnem źródłem dysonansów. Wiele silnych dysonansowych zgrzytów u Chopina spotęgowanych jest ich użyciem na nucie pedałowej.

[4]) Względem taktu 5-go, p. wyżej str. 404, odn. 1.

przód w średnim registrze, a potem w niższym, pojawia się sam ton podstawowy *f* w oktawie, jeszcze niżej uderzony, a po nim nagle i *sforzato* ton *ges*, silnie dysonujący z owemi akordami *f*+, które pozostały w uchu z poprzednich taktów. To *ges* można pojmować jako ton przejściowy między *f* a następnem *a*, od którego zaczyna się charakterystyczny główny motyw utworu, a więc mielibyśmy *f — ges — a — b*, t. j. wycinek skali „harmonicznej" w b-moll [1]). Ponieważ jednak po *ges* następuje dłuższa przerwa, ten ton odnosimy raczej do akordu poprzedniego, jako dokonywujący w nim pewnej zmiany i zastępujący jego ton zasadniczy:

509



wskutek czego zamiast trójdźwięku *f*+ otrzymujemy VII^7 (niekompletny) w b-moll. W t. 44—46, zwrot analogiczny do omówionego z t. 20—22 przedstawia się prościej: po *f*— pojawia się dysonująca nuta zamienna *e*, która następnie rozwiązuje się prawidłowo do *f*. Śmiałe apodżjatury w basie spotykamy dalej w t. 54 i 56 [2]) i w partji, stanowiącej przejście od środkowej części do repryzy (t. 480 nast.).

Ballada 1 zawiera także wiele przejmujących dysonansów. Przedewszystkiem należy tu owo *es* w ostatnim takcie wstępu, które ma już swoją literaturę [3]).

W t. 97 do 101 znajdują się dysonujące seksty *fis* przy trójdźwięku *a*—. W dalszych taktach (102—104) jeszcze silniej dysonuje akord VII^7 = *DD* na dominantowej nucie pedałowej, z apodżjaturami. Akord ten należy do tej samej kategorji, co omówiony na str. 432 akord z t. 26 od końca Mazurka 26. Ale

---

[1]) por. początek XIV-ej Rapsodji Liszta.

[2]) por. t. 30 i 31 od końca Poloneza op. 22.

[3]) Że pierwotnie Chopin je tu wprowadził, to nie ulega wątpliwości (p. facsimile oryginału w Liepmannssohna „Versteigerungs-Katalog 59", Taf. VIII). Jednak już pierwsze wydanie go nie zawiera. Saint-Saëns przypuszczał, że namowy przyjaciół odwiodły Chopina od tej „zuchwałości" (p. Ganche, Fr. Chopin, str. 10). Wywołał on żywe dyskusje, co świadczy o jego niezwykłości i postępowości. Liszt oświadczył się za nim (Ganche, ibid.), Bülow przeciw niemu (Neue Briefe, str. 45). Dziś jest on restytuowany w niektórych wydaniach, a przyjęty przez prawie wszystkich pianistów. P. też „La Revue Musicale", grudzień 1931, str. 109.

działanie jego jest tutaj jeszcze o wiele intensywniejsze wskutek kilkakrotnego powtórzenia *sempre crescendo*. Jest tu w tych kilku taktach jakby rozpaczliwe wołanie o pomoc. Analogiczny ustęp znajduje się przed kodą, w g-moll. A wreszcie akordy jego powtarzają się raz jeszcze w kodzie samej. Chromatyczne skale idące w przeciwnych kierunkach, w oktawach i *fortissimo* (t. 6—7 od końca), należą do najprzenikliwszych dysonansowych efektów chopinowskich.

Na jeszcze jeden szczegół w tej kodzie wypada nam zwrócić uwagę. W jej pierwszych dwóch taktach środkowy głos ma obok tonów trójdźwięku g-moll także tony uboczne, tworzące wraz z tamtemi rysunek następujący:

510



W realizacji oryginału jednak rozwiązania nut obcych (oznaczonych krzyżykami w schemacie) są opóźnione, a nadto oddzielone pauzami, wskutek czego dysonansowość jest tu spotęgowana [1]). Łatwo się o tem przekonamy, jeśli zamiast wersji chopinowskiej grać będziemy:

511
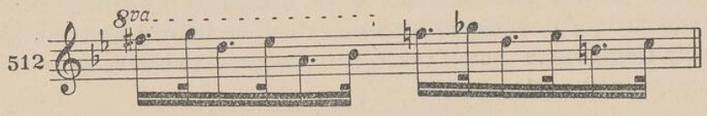


Urwanie motywu na dysonansie koncentruje na nim uwagę. W ten sposób łagodny sam w sobie dysonans staje się o wiele agresywniejszy [2]). Przykład ten jasno wykazuje, że stopień intensywności, z jaką dysonans działa, zależy nietylko od jego natury, ale i od sposobu, w jaki jest użyty.

Otóż Chopin, z jednej strony wprowadzając takie dysonanse, które przed nim rzadko lub tylko wyjątkowo spotyka się w takiej sile i liczbie, dąży z drugiej strony do nadania nowej siły dysonansom „zwyczajnym", „ogranym". Do osiągnięcia tego celu służy mu przedewszystkiem odpowiednie rytmiczne kształtowanie mo-
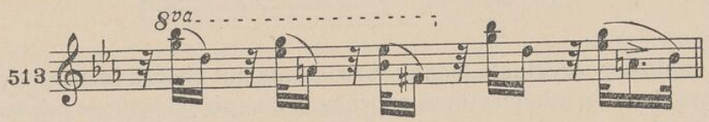
---

[1]) por. z temi figurami Ballady 1 ustęp t. 25 nast. od końca Scherza 1, pokrewny w układzie.

[2]) Pauzy mają tu jeszcze to znaczenie, że w danych warunkach technicznych nuty uderzone pierwszym palcem, a następnie urwane, otrzymują przycisk czysto mechanicznie.

tywów, jak to widzieliśmy w omówionym właśnie wypadku. Chopin lubi prowadzić nieraz melodję w ten sposób, że w niej naprzemian następują apodżjatury i tony harmoniczne, ale te ostatnie, stanowiące rozwiązania poprzednich dysonansów, mają tak małą wagę czasową, że opierają się rytmicznie o następne dysonanse, łącząc się z niemi tak, jakby należały do nich i harmonicznie; to myli ucho i potęguje wrażenie dysonansowości. Zasadę tę widzimy przeprowadzoną np. w Warjacjach op. 12 pod koniec 1-ej warjacji: [1])

512 

Podobnie mamy w Polonezie op. 22, w t. 15 głównego tematu:

513 

Ale tu dysonansowość jest jeszcze, i to znacznie, silniejsza, raz wskutek pauz, które, jak w omówionym ustępie z kody Ballady 1, oddzielają apodżjatury od ich rozwiązań, następnie zaś wskutek głosu przydanego w górze. Głos ten zawiera tony akordowe i jest w zasadzie niezależny od tamtego głosu, który obok tonów harmonicznych ma i tony uboczne:

514 

i t. d. Przez to jednak, że tony górnego głosu nie są wytrzymywane, lecz pojawiają się jako dodatki do głosu niższego, słyszymy w rezultacie taką melodję:

515 

[1]) W drugiej warjacji tego utworu nuty dysonansowe, które często przypadają na punkt szczytowy fraz, otrzymują silne akcenty nietylko metryczne i rytmiczne, ale i dynamiczne wskutek odrywania opóźnień od ich rozwiązań. Interesujący komentarz do tej warjacji daje H. Riemann w swej Gr. Komp.lehre, I (1902) 152 — 153.

i t. d. Te wrażenia słuchowe, polegające na bardzo ciekawem „złudzeniu akustycznem", dezorjentują zmysł harmoniczny, utrudniają uchwycenie właściwych stosunków i zwiększają przez to dysonansowość postępu [1]). Proces, który tu omówiliśmy, został przez Chopina powtórzony na większą jeszcze skalę w ostatnich taktach części głównej Poloneza op. 22 i przed kodą, gdzie w dodatku mamy szereg akordów zasadniczo dysonansowych i nutę pedałową w basie — zatem wszystkie niemal rodzaje dysonansów razem zastosowane.

Do kategorji zjawisk powyżej rozpatrzonych należy także ów niezwykły, dziś jeszcze nowością i śmiałością pomysłu uderzający szereg (pozorny) równoległych septym, dwa razy pojawiający się w Mazurku 17 przed powrotem głównego tematu:

517 

Są to w gruncie rzeczy chromatycznie następujące po sobie seksty, rozłożone, ale w takiem ugrupowaniu, że każda górna nuta jednej seksty łączy się rytmicznie z dolną nutą seksty następnej, wskutek czego mamy wrażenie, jakby przesuwały się chromatyczne septymy, a nie seksty [2]).

Godnem jest uwagi, że omówione powyżej właściwości pojawiają się w utworach bliskich sobie czasem powstania: Polonez z Andante spianato ma numer op. 22, Ballada 1 — op. 23, Mazurek 17 — op. 24 nr. 4. Widocznie w epoce, z której pochodzą wymienione utwory, ten ciekawy problem harmoniczny szczególnie zajmował fantazję Chopina.

Pewną analogję z temi ustępami, którym poświęciliśmy właśnie

[1]) Moment ten występuje zresztą i w poprzednio omówionej figurze kody Ballady 1, gdzie otrzymujemy analogiczną linję melodyczną:

516  i t.d.

Są to zupełnie *sui generis* i bardzo chopinowskie zjawiska polimelodyczne.

[2]) por. w Walcu 6 t. 14 — 15 części środkowej, i w Impromptu 1, t. 23 — 24 (szereg łamanych sekst w rytmie dwóch trioli ćwierciowych przeciw czterem triolom ósemkowym akompanjamentu). Pewne pokrewieństwo z temi postępami ma również szereg łamanych sekst w Fantazji op. 13, t. 15 części *Lento quasi Adagio.*

uwagę, przedstawia w sposobie podkreślania dysonansów także główny temat części 1-ej w Sonacie b-moll. W t. 17—20 i t. p. tej części druga w takcie ósemka melodji jest nutą przejściową. Przez to, że nuta następna, do której tamta „przechodzi", jest opóźniona rytmicznie, opierając się o grupę następną, przez to też, że ta nuta przejściowa jest silnie oderwana (pauza oddziela ją od jej rozwiązania) i otrzymuje nawet, przy powtórzeniu ustępu w t. 33 nast., silny przycisk przez dołączony do niej akord — przez to wszystko dysonansowość tych nut przejściowych występuje w znacznem wzmożeniu. Poza tem należy podnieść w tym temacie mocne apodżjatury, zwłaszcza w t. 16 i 32. Przeróbka tej części Sonaty należy do najgwałtowniejszych kreacyj Chopina, operuje więc dysonansami w szerokim zakresie. Najwybitniej zaznaczają się trójdźwięki zwiększone (p. rozdz. XI).

Może jednak żaden utwór Chopina [1]) nie gromadzi tylu silnych dysonansów na tak małej przestrzeni jak Ballada 2 w swej kodzie, jednym z najoryginalniejszych ustępów całej literatury fortepianowej. W pierwszej połowie wspomnianej kody nuty obce w związku z bardzo śmiałym i nowym układem akordów tworzą połączenia szorstkie, jak zaraz początkowa figura wiolinu, w której uderza twardość kwart i zgrzyt, spowodowany spotkaniem drugiego *dis* z tonem *e* w basie, do którego apodżjatura *f*, powtórzona w oktawie, tam wcześniej się rozwiązuje, aniżeli w sopranie. W drugim takcie mamy charakterystyczne zderzenia całotonowe *(d — e)* i półtonowe *(d — dis)* [2]). Podobne tarcia wciąż powtarzają się w następnych taktach.

Druga połowy kody (ostatnie 20 taktów utworu) zawiera naprzód tę progresję, którą omówiliśmy na str. 193. Jest to istna orgja dysonansów, które przez specyficzny układ i rozkład akordów (i tu są liczne sekundy, równocześnie uderzane) są przeważnie silnie podkreślane. Po tym ustępie, który dla chopinowskiej chromatyki i sztuki operowania sekwencjami jest szczególnie znamienny, następuje inny (t. 16 nast. od k.), znowu pełen śmiałych dysonansów. Harmonicznie znacznie prostszy od poprzedniego, jaskrawością efektu może go jednak jeszcze przewyższa. Apodżjatury w głosie środkowym tworzą z basem ostre zgrzyty, a z głosem najwyższym szereg kwint, który również występuje bardzo szorstko. Akordy

[1]) Obok Etjudy 22, p. wyżej str. 362.
[2]) p. str. 429, cytat 9.

są następujące (w a-moll): $\underbrace{\text{I} + \text{VI}}_{T}$ (= I) | $\underbrace{\text{II}^7 + \text{II}}_{S}$ | $\underbrace{\text{VII}^7 + \text{V.}}_{D}$

Ten szereg powtarza się, poczem w następnych dwóch taktach mamy $S^{6}_{3\,1}{<} + S^{7}_{3\,1}{<} + T\binom{6}{4} + D$ w a-moll. Dalsze dwa takty powtarzają figurę zupełnie podobną do powyżej omówionej z szeregiem kwint; tym razem jednak stosunek tonów jest inny, jak za pierwszym: przy pierwszym akordzie *(a^-)* nie ton *a*, odpowiadający apodżjaturze *f* pierwszego postępu, jest ubocznym, lecz ton następny *g*, który jest przejściowym; na drugiej ósemce mamy znowu a^- (akord sekstowy) zrazu z apodżjaturą *f;* przy następnych dwóch akordach (funkcje subdominantowe) można uważać nuty na drugiej szesnastce albo za przejściowe, albo za należące do akordu (w pierwszym wypadku mielibyśmy zatem IV i II w a-moll, w drugim zaś IV^7 i IV^6); przedostatnia ósemka ma trójdźwięk II-go stopnia, który jednak można uważać — analogicznie do odpowiedniego akordu w pierwszym szeregu — za niekompletny VII^7, z apodżjaturą *g*, ostatnia zaś — e^7 [1]).

Omówione tu na ostatniem miejscu ustępy, imponujące śmiałością i nowością koncepcji, znajdują swój odpowiednik w innym jeszcze utworze Chopina. Rzeczywiście bowiem widzimy w Etjudzie 17, w analogicznem miejscu, t. j. pod sam koniec utworu, szereg akordów, które są bardzo pokrewne z właśnie zanalizowanemi w Balladzie 2. Układ akordów w wiolinie jest zupełnie analogiczny, dysonansowość polega tu, jak i tam, na śmiałych apodżjaturach, ale figury Etjudy są symetryczne do figur Ballady, jakby ich odbiciem w lustrze: tam schodziły one na dół, tu wznoszą się wgórę, tam apodżjatury rozwiązywały się do tonów niższych, tu do wyższych. W Etjudzie dysonansowość zwiększoną jest jeszcze przez to, że bas, który — również w przeciwieństwie do Ballady — opada tutaj stopniowo, wprowadza nuty uboczne: *e — dis — d — c — h — ais*. Współbrzmienia powstają nadzwyczaj ostre: *e — dis* (1-a ósemka), *e — fis* (3-a ósemka), *dis — e* (5-a ósemka), *d — e — dis* (1-a ósemka następnego taktu), *c — h* i *g — fis* (3-a), *h — ais* (5-a).

Wogóle cała Etjuda 17 jest w swej pierwszej i trzeciej części jednym szeregiem dysonansów, powstających głównie przez użycie apodżjatur w alcie i tonów ubocznych w sopranie [2]). Dysonanse

[1]) p. też uwagi, odnoszące się do tego ustępu w mym artykule o autografach Chopina, „Kwartalnik Muzyczny", zesz. 16.
[2]) Wskutek wydatnego użycia nut obcych powstają częste następstwa równoległych septym, np. w t. 6 — 7.

brzmią tu zresztą przeważnie bardzo łagodnie, subtelnie i rzadko są tak jaskrawe, jak w omówionym ustępie z zakończenia Etjudy. Na szczególną uwagę zasługuje trzeci akord w t. 2; w nim nie szesnastka dolnego głosu jest nutą dysonującą, jak w poprzednich akordach, ale właśnie następująca po niej punktowana ósemka: ten ton *h* jest nutą zamienną między dwoma *a* dolnego głosu, poprzedzoną akordowem *c* o znaczeniu apodżjatury. Przez to, że przy zachowaniu zasadniczego rytmu nuta, o której mowa, otrzymuje dłuższą wartość i przycisk, dysonansowość jej silniej występuje [1]). A co ją jeszcze podkreśla, to okoliczność, że opatrzone apodżjaturami tony w alcie należą z reguły do akordu (nawet *h* przy końcu t. 7-go, gdzie mamy akord $c - e - g - h$ w progresji: *e*: $VII^7 + III \mid VI^7 + II \mid V^7 + I$). Analogicznie przedstawia się trzeci akord w t. 6 (*d* w nim jest nutą zamienną, z apodżjaturą *e*). Oba omówione tu akordy dysonują jeszcze silniej w repryzie (t. 99 i 103) wskutek tego, że mają przydane seksty (jako S^6).

Jak wynika z powyższego przeglądu, najsilniejsze dysonanse wprowadza Chopin najczęściej w zakończeniu swoich utworów. Zjawisko to tłumaczy się przedewszystkiem jako wynik procesu psychologicznego, który często pod koniec utworu dochodzi do swego najwyższego napięcia, jużto jako kryzis subjektywnego przeżycia, jużto jako odbicie katastrofy w utworach o bardziej epickim, „dramatycznym“ charakterze [2]).

* * *

Muzyka Chopina jest przepojona dysonansowym elementem, który jest jej życiodawczym pierwiastkiem. Dziś może mniej zdajemy sobie z tego sprawę, wobec postępów, jakie dysonansowość uczyniła w muzyce. Ale współcześni Chopinowi muzycy żywo odczuwali tę cechę jego muzyki, rozmaicie zresztą na nią reagując. Rellstab, „zatwardziały klasyk i konserwatysta w muzyce“, nazwał Chopina „wprost niestrudzonym i niewyczerpanym“ w „uganianiu się za rozdzierającemi uszy dysonansami“, i powiedział, że „jeśli Field dosypuje nieco korzeni do swej potrawy, to pan Chopin sypie w nią zaraz całą garść pieprzu tureckiego“ [3]). Schumann,

[1]) Widzimy tu raz jeszcze, jak dysonansowość wzmocnioną być może przez warunki rytmiczne.

[2]) p. zresztą wyżej uwagi na str. 45 nast.

[3]) Hoesick, „Chopin“, I, 493 i 494.

nie należący przecie do filistrów, którym dysonanse „nudzą uszko delikatne“, podnosi dysonans jako charakterystyczną cechę stylu chopinowskiego. Recenzję Sonaty b-moll zaczyna od uwagi, że wystarczy rzucić okiem na utwór, aby natychmiast poznać, iż tylko Chopin mógł go napisać: „Tak zaczyna i tak kończy tylko Chopin: dysonansami poprzez dysonanse w dysonansach“. Zaraz jednak Schumann dodaje, że moment ten — który mógłby być szkodliwy, a przynajmniej niebezpieczny dla estetycznej strony dzieła — nie zaszkodził pięknu Sonaty: „A jednak ile piękna i ten utwór w sobie zawiera!“

Rzeczywiście bowiem dysonans, mimo wagi, jaką ma w muzyce Chopina, nietylko że jej estetycznej wartości nie umniejsza, ale jest nawet w wysokim stopniu czynnikiem jej piękna. Częściowo tłumaczy to się jako rezultat refleksji i świadomego dążenia. Chopin mógł był bowiem powiedzieć o sobie tak samo, jak R. Wagner: „Są i w muzyce tematy, których inaczej zgoła traktować nie można, jak tylko przez wynalezienie takich harmonicznych momentów, które muszą obrażać ucho muzykalnego filistra. Jeśli doszedłem do tego wniosku w ciągu mej własnej pracy, to z drugiej strony kierowałem się równocześnie ściśle określonym zmysłem, zmierzającym do możliwie największego złagodzenia harmonicznych szorstkości i takiego ich ostatecznego ukształtowania, że — według mego poczucia — zupełnie nie powinno się ich odczuwać jako takie“ [1]).

A jednak jest rzeczą pewną, że zarówno w muzyce Wagnera jak i Chopina znajdują się dysonanse, które, jeśli ucha nie „obrażają“, to przecież przedstawiają się jako bardzo silne zgrzyty. Tłumaczą się one nietyle owem subjektywnem „poczuciem“ twórcy, który je uważa za „złagodzone“, ile raczej ową niezawodną intuicją genjusza, który umie zawsze postawić „the right chord on the right place“, przyczem świadoma refleksja i wszelkie rozumowanie albo ratyfikują na ślepo, albo wogóle nie przychodzą do głosu.

Bardzo słusznie zatem pisze H. Opieński („Chopin“, 1925, str. 15), że Chopin w swoich najśmielszych dziełach wyprzedził znacznie swoje estetyczne wierzenia, i że Liszt zostawał widocznie pod wpływem tych jego przekonań artystycznych, jak i pod wrażeniem wytwornego, lubującego się w dyskretnych półcieniach

[1]) p. list do Bülowa z października 1854 r. Listy R. Wagnera, tom V.

gustu Chopina, gdy przystosował do jego dzieł dawną estetyczną formułkę: „jamais il ne fit dégénérer le chant en cri". „Przecież tych prawdziwych krzyków duszy" — pisze dalej Opieński — „które słusznie za Przybyszewskim odnajduje u Chopina Anglik Huneker, tych zgrzytów przeróżnych, które, jeżeli wychodzą nawet poza sferę tak zwanego „śpiewu", to niemniej są wspaniałym w swej sile wyrazem sztuki — spotyka się tyle w jego utworach!"

Chopin nie tłumi w sobie jęku lub krzyku, który mu się wyrywa z piersi, gdy ból i cierpienie stają się zbyt silne. Kiedy mówi o tem, co go najgłębiej przejmuje, co nim najsilniej wstrząsa, kiedy płacze nad losem zgnębionej Ojczyzny, wtedy ten „salonowiec" nie myśli o „dobrym tonie", wtedy dysonans jest dla niego właśnie najlepszym „tonem". Ale z drugiej strony Chopin nie lubuje się w paroksyzmach, a odbicie spontanicznych refleksów nie uważa za najwyższy (albo i jedyny) cel sztuki, umie zawsze utrzymać miarę, a zwłaszcza nigdy nie jest brutalny. Jaskrawe dysonanse należą u niego do wyjątków.

Bez dysonansów muzyka Chopina nie drgałaby życiem, nie byłaby tak wiernem odbiciem serca człowieczego. Bez *miary* w użyciu dysonansów nie byłoby w niej wieczystego piękna.

* * *

Wrażenie, jakie akord wywołuje, zależy nietylko od jego natury, ale i od jego formy, układu, i osiągniętej przez dany układ barwy. Chopin, obdarzony najwykwintniejszym, w każdym calu arystokratycznym smakiem, nadzwyczaj staranny w wykończeniu swych utworów aż do najdrobniejszych szczegółów, dążył też zawsze do osiągnięcia pięknego, pełnego i szlachetnego brzmienia. Równie daleki od zimnego, sztywnego akademizmu, jak i od niedbałego naturalizmu, starał się Chopin stale w dziedzinie fonestetyki, jak i w każdej innej zresztą, o zbliżenie się do najwyższego, idealnego piękna. To też skazy i usterki pod względem brzmienia należą w utworach Chopina do rzadkości. Niema u niego ołowianych basów, ani krzykliwych wiolinów. W każdym registrze umie Chopin wyzyskać właściwe mu zasoby i wydobyć najpiękniejsze barwy. W każdym niemal akordzie tony są tak ustosunkowane, że osiągają maximum pełności brzmienia.

Cechy te występują już w pierwszych wydanych przez Chopina utworach. Ale w ciągu twórczości Chopina skonstatować możemy ewolucję i na tem polu. Układ fortepianowy staje się

coraz żywszy i soczystszy w barwach. Aby się o tem przekonać, wystarczy porównać np. wczesne Mazurki op. 68, z pośmiertnego wydania, z Mazurkami op. 59. Podczas gdy akordy w Mazurkach 47 i 48 są nieco blade i kruche, środkowa część Mazurka 36, albo zakończenie Mazurka 38 (mimo durowej tonacji tak dziwnie melancholijne) zawiera najpiękniejsze współbrzmienia, jakie wogóle wydobyć można z fortepianu [1]).

Jak dalece Chopin jest wrażliwy na piękność brzmienia, to wynika ze zmian, jakie wprowadza w układzie fortepianowym, kiedy dany temat przenosi z jednego registru w drugi, por. n. p. t. 11 — 12 z t. 3 — 4 w Etjudzie 7. W środkowej części Mazurka 51 ogranicza Chopin akompanjament melodji, prowadzonej w oktawach, do dwu głosów tylko, aby uchronić go od przeciążenia; przy powtórzeniu tematu (t. 17 nast.) w wyższym regjonie wyposaża go Chopin pełniejszym wtórem akordowym.

Jeżeli Chopin używa akordów niekompletnych, czyni to dla wywołania ściśle określonego, zamierzonego efektu lub w celu wzmocnienia ekspresji w danym kierunku. Ponure, złowrogie zabarwienie środkowej części Preludjum Des-dur powstaje głównie wskutek użycia pustych kwint i kwart. Zgrozą przejmujące *ostinato* w Marszu żałobnym Sonaty b-moll powtarza dwa tylko akordy, z których pierwszy nie ma tercji, drugi zaś, zamienny, ma formę kwartsekstową [2]). Szeroko rozłożone i względnie długo brzmiące puste kwinty na początku Nokturnu 7 wywołują nastrój tajemniczej, ciemnej nocy możliwie najskromniejszemi środkami. Bezbrzeżny smutek i beznadziejną pustkę pozostawia zakończenie Mazurka 26 przez swe ostatnie akordy, w których niema tercji. Pokrewne jest zakończenie w Mazurku 32, w którym sam akord końcowy *cis* — pojawia się również bez tercji. Użycie akordu dominanty bez tercji (i septymy) wzmacnia jeszcze wrażenie siły i buty, jakie sprawia zakończenie Preludjum f-moll. Puste kwinty i rozmyślnie szorstki układ akordów nadają Mazurkowi 34 tężyzny i buńczuczności, jakie cechują jego główną część pierwszą. Częste niekom-
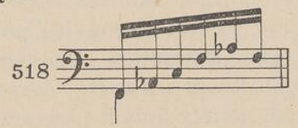
---

[1]) Na wspomnianą ewolucję w Mazurkach zwrócił już uwagę prof. Jachimecki („Chopin", wyd. polskie, str. 56), podnosząc, że od op. 30 „suma dźwięku i barwa staje się znacznie pełniejsza". Mazurki, będące ilustracją całego życia duchowego Chopina, niemal „od kolebki do grobu", odbijają i pod tym względem ewolucję, jaką cała twórczość jego odbywała.

[2]) Cf. mój artykuł o Ostinato u Chopina, „Kwartalnik Muzyczny", zesz. 16, str. 711 nast.
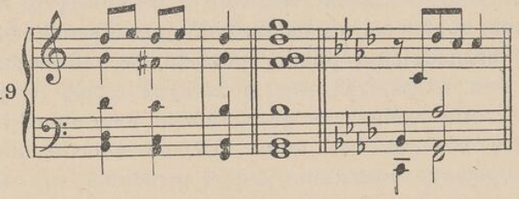
pletne akordy w Etjudzie 22 stanowią w znacznym stopniu o ponurym, chwilami „dzikim“ nawet charakterze tego utworu [1]).

Starannie unika Chopin niemile brzmiących podwojeń w akordzie, a zwłaszcza podwojenia tercji. W tym celu zmienia układ akordu w akompanjamencie, jeśli ten sam akord powtarza się do kilku tonów melodji. Odpowiednie przykłady spotykamy u Chopina na każdym kroku, p. Mazurek 1, t. 1, Mazurek 37, t. 2, 6 i t. p., Walc 11, t. 17, i t. d. i t. d. Szczególnie pouczającą pod tym względem jest analiza Berceuse'y. Zasadniczo, czwarta ósemka w akompanjamencie ma tony *c-ges*; jeśli zbadamy, dlaczego Chopin zmienia je na *es-ges*, przekonamy się, że chodzi mu o otrzymanie pełniejszego brzmienia w związku z melodją, a nadewszystko o uniknięcie podwojenia tercji [2]).

Bardzo też Chopin na to uważa, aby nie obciążać akordów umieszczaniem tercji w bliskiej odległości od tonu podstawowego, w niskim registrze. Nie znajdzie się więc u niego np. figuracyj takich, jak następująca:

518 

którą spotykamy w Sonacie fortepianowej As-dur Webera, albo akordów schumannowskich tego rodzaju:

519 
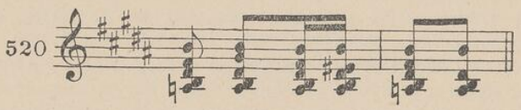
(Przykł. 1 wyjęty jest z 1-go Intermezzo „Arabeski“ op. 18, 2-gi z „Träumerei” w op. 15, 3-ci z Warjacyj w Sonacie op. 14 [3]).

---

[1]) Przypomnijmy też uwagi o równoległych kwintach i oktawach, na str. 389.

[2]) p. też mój artykuł w Księdze pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Ad. Chybińskiego, str. 100, odn. 1.

[3]) Por. też „Préambule” w „Karnawale“, op. 9, t. 13 — 14, 18 i t. p. i „Aveu“, tamże, t. 2 drugiej części. „Arabeska” kończy się akordem z podwójną tercją. Schumann miał mniej zmysłu dla pięknego dźwięku od Chopina, mniej też nań zważał. Często chodziło mu raczej o charakterystyczne efekty, i dlatego nie unikał nawet szorstkich połączeń.

Jeśli dzieła Chopina odznaczają się niepospolitą pięknością brzmienia, to z drugiej strony zawierają mnóstwo zupełnie nowych kombinacyj dźwiękowych, zarówno w układzie akordów, jak i w figuracji. Specjalnością Chopina są zwłaszcza bardzo szeroko rozłożone akordy i arpedżja. Choć ich zasadę przejął od Webera, to jednak w jej zastosowaniu poszedł o wiele dalej, przeprowadzając ją w oryginalny sposób i znajdując w niej podłoże do wspaniałych klawirystycznych pomysłów. Takich akordów, jak np. w środkowej części Nokturnu 13, zwłaszcza w t. 7 i 13-14, nie widziano i nie słyszano jeszcze przed Chopinem. Akordy prawej ręki pod koniec Preludjum 13 sięgają już granic możliwości pianistycznych. Maximum tonów, jakie jedną ręką równocześnie uderzyć można, znajdujemy też pod koniec tria Poloneza 2:

520 

Jest to zwrot pokrewny zresztą z cytowanym powyżej z Nokturnu 13; por. też w Sonacie b-moll, t. 6 Scherza i t. 18-20 Marsza żałobnego, przedostatni akord Ballady 3, t. 7 i 15 w Scherzo 3, t. 16 i ostatni w Larghetto Sonaty c-moll, i t. p. Na szeroką skalę użył Chopin techniki rozległych arpedżjów w Etjudzie 11 („harfowej“) [1]).

Ta sama Etjuda uwydatnia w wybitny sposób jeszcze inną właściwość stylistyczną Chopina, a mianowicie powtarzanie danego akordu do każdego tonu przynależnego odcinka melodji. U poprzedników Chopina znajduje się ten środek techniczny tylko przygodnie, np. w Nokturnie B-dur Fielda (Nr. 5 w wydaniu Liszta). Chopin pierwszy użył go w takich rozmiarach, jak we wspomnianej Etjudzie, lub w środkowej części Nokturnu 10, która — podobnie jak i Etjuda — oparta jest w całości na tej zasadzie. Także w repryzie Nokturnu 13 spotykamy podobne ustępy.

---

[1]) Bourguès-Dénéréaz (La musique et la vie intérieure, str. 462) utrzymują, że Liszt idzie nieraz jeszcze dalej od Chopina w użyciu szeroko rozpiętych akordów i że te są jeszcze lżejsze, powiewniejsze od chopinowskich. Nic eteryczniejszego nad Etjudę harfową np. pomyśleć się już nie da, a pójść dalej od Chopina w rozpiętości akordów jest wprost niemożliwością techniczną. Przykład, przytoczony przez wspomnianych autorów z „Venezia e Napoli“ Liszta nie może posłużyć na poparcie ich tezy. Cf. R. M. Breithaupt w „Die Musik“, VIII 1, str. 9.

Figurację akordów o niebywałej przed nim rozpiętości zastosował Chopin w najszerszej mierze w Etjudach [1]) i w akompanjamencie niektórych Nokturnów, zwłaszcza Nr. 7, 9 (t. 36 nast.) i 16 (w którym figury basu obejmują ustawicznie połowę klawjatury). Również i trio Marsza żałobnego w Sonacie b-moll ma typowo chopinowskie, rozłożone szeroko akordy o cudownem, pełnem, soczystem brzmieniu.

Akompanjamentom w utworach Chopina należałoby poświęcić osobne studjum. Imponującą jest rozwinięta w nich pomysłowość, zwłaszcza gdy się zważy, że jużto wskutek tworzenia wielkiej ilości utworów jednego typu i rodzaju, jużto wskutek kultywowania z takiem umiłowaniem specyficznego „bel canto" fortepianowego, Chopin tak łatwo mógł był wpaść w monotonję i schematyczność basów [2]). W żadnej jednak grupie utworów Chopin nie okazał większego bogactwa i większej zręczności w tworzeniu oryginalnych, urozmaiconych, zawsze najpiękniej brzmiących i technicznie zajmujących i nowych akompanjamentów, jak w Nokturnach [3]). Zda się, że Chopin ambicję swoją pokładał w tem, aby nie powtarzać się w figurach swoich akompanjamentów. Nierównie mniej interesujące pod tym względem są Walce [4]), w których Chopina może krępowała konwencjonalność i pewna sztywność formy, będąca odbiciem (i wynikiem) rygoru *savoir vivre'u* i salonowej układności. „Odszkodował" to sobie niejako Chopin w Mazurkach; pozwoliły mu na to z jednej strony swoboda i fantazja tańca ludowego, z drugiej o wiele wyższe jeszcze niż w Walcach upoetyzowanie formy tanecznej. Oczywiście typowy bas w Mazurkach pozostaje zawsze ten sam, który jest charakterystycznym dla walca, ale wiele obok niego Chopin przynosi urozmaiceń! Szczególnie częstym jest akompanjament z pauzą na pierwszej ćwierci, tak charakterystyczny dla mazurka z tego powodu, że najsilniej zwykle akcentowana część taktu w tym wypadku nie otrzymuje właśnie

---

[1]) Cf. Leichtentritt, II 87, 98, 104, też II 45. — Do omawianego obecnie przedmiotu por. też Hoesick, „Chopin", I 401 i II 854 nast.

[2]) Trafne uwagi na temat akompanjamentów Chopina wypowiada Poirée, „Chopin", str. 77 nast. Leichtentritt (II 275) zwraca uwagę na rozmaitość akompanjamentów w Barkaroli. V. d'Indy zaś podnosi genjalne stopniowanie dynamiki przy powtarzaniu refrenu w Finale Sonaty h-moll, wskutek powiększania za każdym razem ilości nut w akompanjamencie (p. „Kwart. Muz.", zesz. 1, str. 66 — 67).
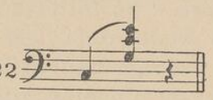
[3]) Zajmujące porównawcze zestawienie figurowanych akordów w utworach na instrumenty klawjaturowe od Claudia Meruli do najnowszych czasów dali Bourguès i Dénéréaz, l. c., str. 385 nast. Dla Chopina można było znaleźć jeszcze ciekawsze i charakterystyczniejsze przykłady figur, idących nawet ponad dwie oktawy. Warto też było przytoczyć dla dalszej ewolucji akompanjament w Etjudzie op. 8, nr. 12 Skrjabina, np. w t. 14. Historycznie ciekawy jest też akompanjament części fis-moll w „Moment musical" Schuberta, op. 94, nr. 2. Jest to niejako zapowiedź chopinowskich basów, ale jakby pierwsza próba tego rodzaju szerokich arpedżjów; przepisane odrywanie pierwszej nuty od dwu następnych w każdej trójce zdaje się mieć na celu ułatwienie wykonania albo uwydatnienie dwu różnych „głosów".

[4]) Na podniesienie zasługują dość częste figury w basie z pauzą na trzeciej ćwierci.

przycisku (p. Mazurki 6, 7, 18, 33, 34 i t. p.). W Mazurku 39 akompanjament na dłuższej przestrzeni ogranicza się do akordów na trzeciej części taktu, która wskutek tego otrzymuje akcent. Główna część tego Mazurka odznacza się bardzo urozmaiconym i fantastycznym akompanjamentem. Niektóre Mazurki mają szerokie arpedżja (Nr. 7, 21 i i.) lub ciężkie, leżące basy (Nr. 13 w części środkowej, 34 i t. p.). Na szczególną uwagę zasługują szerokie figury o kołyszącym ruchu w Nr. 20. Dość częste są w basie szeregi równo, spokojnie postępujących akordów, np. w Nr. 8, 12, 13 i t. p. Niektóre Mazurki mają bardzo kapryśne, nieuchwytne niepewne rytmy w akompanjamentach (Nr. 36); zwłaszcza spotyka się często rytm i ruch tego rodzaju:

521 

przeciwieństwo wzmiankowanej powyżej figury w Walcach:

522 

np. w Nr. 33, 35 i t. p. W tych zaś Mazurkach, a przynajmniej w tych ich częściach, które operują kontrapunktyczną pisownią (np. początki w Nr. 32 i 35, część w Nr. 34 i t. p.), nie może być mowy o prostym, akordowym akompanjamencie. Jednem słowem rozmaitość jest tu niesłychana, a fantazja kompozytora niewyczerpana.

W ścisłym związku z ogromnem bogactwem figuracyjnych pomysłów Chopina jest świetna jego kolorystyka, na której przejawy wskazywaliśmy przygodnie w ciągu tej pracy. Szerzej przedmiotem tym zajmować się wykraczałoby poza zakres naszego zadania [2]). Tej stronie harmoniki Chopina poświęcono zresztą najwięcej trafnych uwag [1]).

---

[1]) p. zwłaszcza Bourguès-Dénéréaz, l. c., str. 439 nast.; Jachimecki, „Chopin", str. 161 nast.; R. M. Breithaupt, „Fr. Chopin" w „Die Musik" VIII, 1, str. 9 nast.; Hoesick II 852 nast.

[2]) Przypomnijmy ogromną rozmaitość figuracyj i efektów kolorystycznych, jaką Chopin rozwija w postępach akordów zmniejszonej septymy i na którą zwracaliśmy już uwagę powyżej na str. 250. Do technicznie i kolorystycznie najoryginalniejszych pomysłów Chopina należą złożone, równocześnie w kilku głosach występujące, albo połączone czasem z *tremolo* akordowem trylery, np. przy końcu pierwszego i ostatniego Solo w pierwszej części Koncertu e-moll, w analogicznych miejscach pierwszej części i w t. 25—26 od końca ostatniej części Koncertu f-moll, w t. 94 i 185 nast. Allegro de Concert, w partji H-dur Poloneza-Fantazji, i t. p. Zastanawiającym jest fakt, że Chopin w żadnym ze swoich utworów nie zastosował *glissanda*. Przy improwizowaniu miał Chopin zwyczaj, kończąc grę, przesuwać palcem po całej klawjaturze, „jakby chciał się uwolnić od własnej wizji" (Hoesick,

Na jedno wszakże pragnąłbym jeszcze zwrócić uwagę. Muzyka Chopina ma idealnie klawirystyczny charakter. Chopin zawsze umie najlepiej wyzyskać indywidualność instrumentu, który stał się jego „naturalnym“ środkiem wyrażania się, nigdy indywidualności tej nie forsując. Nieraz idzie do granic możliwości, ale nigdy ich nie przekracza [1]). Nawet kiedy, dochodząc do szczytu w dynamicznem stopniowaniu, Chopin chce myśl muzyczną wyposażyć jak najbogaciej i najwspanialej, umie wydobyć największą pełnię z fortepianu, nie sprzeniewierzając się jego naturze [2]).

Zatem i kolorystyka chopinowska jest ściśle fortepianowa. Jednak Chopin zanadto był romantykiem, a jako taki zanadto czułym na barwy innych instrumentów, aby ta jego wrażliwość nie miała w jakiś sposób odbić się w jego muzyce [3]). Ponieważ instrumentem, dla którego — po fortepianie — Chopin miał szczególną predylekcję, była wiolonczela (jest to też poza fortepianem jedyny instrument, dla którego napisał kilka utworów), nic dziwnego, że niektóre pomysły Chopina zdają się być zaczerpnięte z dziedziny muzyki wiolonczelowej, a przeniesione następnie na teren fortepianowej muzyki. Ale nawet w tych wiolonczelowych kantylenach, które znajdujemy np. w basie Etjudy 19, Preludjum

„Chopin“, II 637; por. Schumann, Ges. Schriften, wyd. Reclama, II 53). Może Chopin uważał *glissando* za środek mało artystyczny, a raczej drastyczny i groteskowy, który narówni z jego „poliszynelami“ nadaje się do wyrwania z zadumy i sprowadzenia słuchaczy z krainy marzeń i złudzeń do szarej rzeczywistości, ale nie godzien jest wyższej misji. Faktem jest, że kilkakrotnie zakończył Chopin swoje utwory skalą, przebiegającą całą klawjaturę od dołu do góry (p. Etjudę 23, Scherzo 1 i 4, Koncert e-moll), ale ani razu nie wprowadził *glissanda* w tej roli. (Kilka utworów zakończył Chopin świetnemi pasażami, które przebiegają klawjaturę zgóry nadół: p. Preludja 18 i 24, Balladę 3, Barkarolę, wstęp do Warjacyj op. 2, i t. p. Balladę 1 kończy Chopin chromatyczną skalą w podwójnych oktawach, które zrazu idą w kierunku zbieżnym, następnie zaś równolegle schodzą wdół.)

[1]) Wyjątek do pewnego stopnia stanowi tu tylko „Allegro de Concert“, co się tłumaczy tem, że pierwotnie w utworze zamierzony był udział orkiestry. Por. mój artykuł w „Kwart. Muz.“, zesz. 4, str. 403 — 404.

[2]) Por. powtórzenie głównego tematu pod koniec Ballady 3, powtórzenie drugiego tematu, w A-dur, w Balladzie 1, powtórzenie głównego tematu przed kodą Poloneza-Fantazji, powtórzenie tematu z części środkowej pod koniec Barkaroli, i t. p.

[3]) Już Beethovena styl fortepianowy zawiera nieraz elementy orkiestralne (p. np. uwagi Bülowa do zakończenia „Appassionaty“ w jego wydaniu). Na orkiestralne pierwiastki w fortepianowych utworach Schuberta, Webera i Schumanna zwraca uwagę Istel, „Die Blüte der musikalischen Romantik“, str. 105.

6, środkowej części Impromptu 3, i t. p., dźwięk wiolonczelowy jest przez fortepian zupełnie zaasymilowany [1]).

Mazurki przypominają nam czasem w niektórych elementach swoich instrumenty kapeli wiejskiej. Jest to wynikiem wpływów muzyki ludowej i zetknięcia się z nią Chopina zamłodu. Ostinatowe, puste kwinty basetli lub kobzy spotykamy np. w N-o 3, 5, 34, 48, i t. p. Charakterystyczne „podwójne nuty“ skrzypcowe słyszymy we wstępie do Mazurka 2 (przy akompanjamencie pustych kwint), w trio Mazurka 6 i w Kujawiaku z op. 13. Typowe arpedżja skrzypcowe zaś znajdujemy w głównym temacie Mazurka 39. Klarnetowy charakter ma melodja głównego tematu w Mazurkach 23 i 29. Wszystko to jednak jest „ufortepianizowane“ (jeśli się tak wyrazić można), mimo żywej reminiscencji nietylko barwy, ale nawet techniki innych instrumentów [2]).

ROZDZIAŁ XXIV.

Ogólna charakterystyka.

W ciągu naszej pracy, badając poszczególne cechy harmoniki Chopina, mieliśmy ustawicznie sposobność podkreślać jej rysy charakterystyczne. W tym ostatnim rozdziale chodzić będzie o ujęcie najważniejszych ogólnych znamion muzyki Chopina na podstawie już poczynionych spostrzeżeń.

Tok harmoniczny w utworach Chopina odznacza się przedewszystkiem wielką jasnością i konsekwencją. Akordy następują po sobie ze ścisłą, przekonywującą logiką. Nawet najśmielsze i najnowsze ich połączenia wydają się nam zupełnie naturalne i zro-

[1]) Dobrze to określa Weissmann („Chopin“, str. 157): „Die Liebe zum Cello hat Chopin ja hunderte von Malen in seinen ureigensten Werken wie durch einen Schleier bekannt; sie ist so gänzlich von ihnen aufgesogen, dass die Phantasie im offenen Bekenntnis erlahmt“.

[2]) Etjuda 24 kończy się jakby uderzeniami w kotły, kilkakrotnem *C — G* w basie. Bardzo podobnem, w tej samej tonacji, i z rzeczywistem użyciem kotłów, jest zakończenie Symfonji C-dur Schumanna. Oddziaływanie Chopina na Schumanna nie jest tu wykluczone. Interesujące uwagi na temat „l'orchestre latent dans le piano de Fr. Chopin“ wypowiedział G. Migot w chopinowskim zeszycie „La Revue musicale“ z grudnia 1931. Zacytujmy z niego to trafne zdanie: „Liszt fait de l'orchestre au piano, Chopin fait du piano au piano“.

zumiałe. Bardzo rzadkie są ustępy, w których następstwo akordów jest niejasne lub niedość umotywowane [1]).

Cała harmonika Chopina stoi jakby pod dewizą „Właściwy akord na właściwem miejscu". Każdy akord zdaje się być nie do zastąpienia, tym właśnie i takim właśnie, jakiego w danym związku potrzeba. Przy analizach ustępów zawilszych pod względem harmonicznym wciąż uderza nas konsekwencja i jasna świadomość celu i środków, z jaką Chopin postępuje [2]).

Inne zasadnicze cechy harmoniki chopinowskiej, to jej nadzwyczajna gładkość, giętkość, podatność i płynność. Jeśli ręka Chopina-pianisty miała — według świadectw współczesnych — gibkość i zwinność węża, to te same właściwości uznać należy i w jego harmonice. Niema w niej szorstkich połączeń, harmonje przechodzą jedna w drugą z możliwie największą potoczystością. Uskutecznia to w znacznej mierze chromatyka, której znaczenie szeroko przedstawiliśmy i do której jeszcze powrócimy. Najbardziej dla Chopina typowe postępy harmoniczne są te, w których akordy niemal niepostrzeżenie się zmieniają, przez kolejne, drobne ruchy w poszczególnych głosach, jak np. w Preludjum e-moll. Z drugiej strony niesłychana zręczność chopinowskiej harmoniki objawia się w tych niezliczonych zwrotach modulacyjnych, które zdumiewają swobodą i łatwością, z jaką są dokonywane, zwłaszcza tam, gdzie następują połączenia odległych tonacyj, albo gdzie np. warunki konstrukcyjne wymagają modulacyj nagłych, a ściśle określonych w swych terminach.

Bogactwo i pomysłowość Chopina w dziedzinie harmonji są wprost niewyczerpane [3]). Połączenia najzwyklejsze — które nigdy zresztą nie są u Chopina banalne — występują w dziesiątkach i setkach warjantów. Rzadziej spotykane zwroty harmoniczne przybierają niemal za każdym razem inną formę. W analizach niniejszej pracy mieliśmy często sposobność zwracania na to uwagi.

---

[1]) Cf. E. Poirée („Chopin", str. 79): „Choć Chopin jest harmonistą śmiałym, to jednak styl jego jest bardzo jasny i czysty i nigdy nie wpada w mglistość i niezrozumiałość pod pozorem głębokości".

[2]) Dahms, „Chopin" (Monachjum 1924), str. 61, słusznie podnosi, że ścisłość logiki nigdy nie pozwala Chopinowi utracić nici przewodniej, nawet jeśli znajdzie się w pozornie najzawilszym labiryncie.

[3]) „Chopin jest jednym z tych, których inwencja nigdy się nie wyczerpuje, nigdy nie wysycha", powiedział słusznie Laurencin („Die Harmonik der Neuzeit", Lipsk 1861, str. 19).

Tutaj, dla zaokrąglenia obrazu warjacyjnej sztuki Chopina na polu harmonji, wypada nam jeszcze wskazać na częste zmiany w harmonizacji tych samych fraz. Słusznie zauważono, że Chopin nigdy nie powtarza dwa razy tego samego bez zmiany [1]). „Cum bis facit idem, non est idem" można powiedzieć o nim, parafrazując znane przysłowie. Odnosi się to oczywiście także do harmonji. Bardzo często powtórzenie danego tematu w części lub w całości wykazuje u Chopina mniejsze lub większe różnice w harmonizacji, jużto w samych akordach, jużto w nutach obcych, jużto w układzie, w figuracji, i t. d. W następujących przykładach ograniczamy się do uwzględnienia kilkunastu bardziej znamiennych i wybitnych wypadków: Walc 5, t. 9 — 16 i 17 nast.; Polonez 2, trio, t. 1 — 2, 5 — 6, 13 — 15 i 29 — 31, t. 3—4 i 11—12; Nokturn 10, t. 29 — 30 i 33 — 34; Nokturn 11, t. 1 — 4 i 5 — 8; Nokturn 13, t. 1 — 2, 5 — 6 i 17 nast. [2]); Nokturn 14, t. 119 — 122 i 123 — 126; Nokturn 17, p. str. 308; Ballada 4, t. 84 — 91 i 92 — 99; Scherzo 4, por. temat główny i jego powtórzenie w transpozycji w t. 152 nast. i w repryzie, w trio zaś dwie różne harmonizacje tematu głównego; w Finale Sonaty wiolonczelowej por. temat główny przy jego pierwszem ukazaniu się z wersją w t. 148 nast.; w Warjacjach op. 12 por. postludjum w temacie z postludjum po pierwszej warjacji. W Mazurkach godne są uwagi zwłaszcza Nr. 3, cz. 2-a, t. 1—4 i 5—8, i cz. 3-a, t. 9—16 i 17—24; Nr. 10, t. 1—8 i 17—24; Nr. 19, t. 33 — 40, czterokrotne powtórzenie jednej frazy z innemi akordami za każdym razem; Nr. 23, cz. 3-a, czterokrotne powtórzenie dwutaktowej frazy z dwiema odmiennemi harmonizacjami; Nr. 36, początek części środkowej; Nr. 42, część w C-dur, czterokrotne powtórzenie 4-taktowej frazy, za każdym razem inaczej harmonizowanej. Chopinowska warjacja w „Hexameronie" polega na czterokrotnem powtórzeniu pierwszej frazy tematu Belliniego ze zmianami w harmonji, układzie i barwie dźwiękowej [3]).

---

[1]) Dr. B. Wójcik-Keuprulian, „Melodyka Chopina", str. 133. Oczywiście twierdzeniu temu nie należy nadawać absolutnego znaczenia. W przeciwnym razie bowiem reguła nie wytrzymałaby próby; po bliższem zbadaniu okazałoby się, że wyjątki są zbyt liczne.

[2]) P. wyżej str. 192 nast., gdzie też cytowany bardzo interesujący przykład z Ballady 1; w rozdziale o sekwencjach mieliśmy szczególnie często sposobność zajmowania się warjacyjną techniką Chopina w dziedzinie harmonji.

[3]) Technice warjacyjnej Chopina poświęciła gruntowne studjum Dr. B. Wójcik-Keuprulian w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 12 — 13, str. 380 nast. W pracy tej harmonika nie została wciągnięta w zakres badań; por. Kwart. Muz., zesz.19—20,

Wielka rozmaitość w charakterze, wyrazie i nastroju poszczególnych utworów jest u Chopina w ścisłym związku z różnorodnością używanych przez niego środków harmonicznych i ich kombinacyj, ze zmianą w każdorazowym „tonie“ i ogólnym *habitus* harmonji [1]). Niejednokrotnie mieliśmy sposobność wskazywać na to w ciągu niniejszej pracy.

Równie wybitnem znamieniem, jak bogactwo inwencji i ciągłe odnawianie się, jest oryginalność harmoniki chopinowskiej. W czem się objawia głównie ta oryginalność? Jeśli chodzi o samo „słownictwo“ harmoniczne, przyznać można rację twierdzeniu, że „w całym dorobku twórczym Chopina niema ani jednej takiej harmonji, której nie możnaby znaleźć wcześniej u J. S. Bacha, Mozarta lub Beethovena“ [2]). Ale i tu należy uczynić zastrzeżenie, że właśnie ten tak bardzo charakterystyczny dla naszego Mistrza akord, który nazwaliśmy „chopinowskim“ (p. rozdział IX) w swej najbardziej typowej formie nie spotyka się przed Chopinem, chyba tylko sporadycznie, w każdym razie nie u powyżej wymienionych poprzedników Chopina. Idźmy dalej. O żadnem z połączeń harmonicznych, nawet najbardziej uderzających, o żadnym zwrocie modulacyjnym, nawet najśmielszym, nie można twierdzić z absolutną pewnością, że jest zupełnie nowy i przed Chopinem wykazać

---

str. 190, odn. 5. Warjację Chopina w „Hexameronie“ omówiła wszechstronnie Dr. M. Szczepańska w zbiorowej pracy p. t. „Vincenzo Bellini. W stulecie śmierci“, Lwów 1935, str. 41 i nast. W ogólnej charakterystyce warjacyjnych dzieł Chopina, M. Friedland („Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik“, Lipsk 1930, str. 68 nast.) stwierdza, że Chopin, o ile tematu nie parafrazuje, zachowuje przeważnie jego zasadniczą konstrukcję harmoniczną, wzbogacając ją i figurując, przyczem osiąga świetne kolorystyczne i wirtuozowskie efekty.

[1]) Na źródło bogactwa harmoniki chopinowskiej wskazał trafnie prof. A. Chybiński (w artykule p. t. „Fr. Chopin“, w „Sfinksie“ z 1910 r.): „Skomplikowane i wyrafinowane stany psychiczne wymagały bardziej złożonych kombinacyj... Bogactwo i różnorodność idei wymaga bogatszych harmonij, które komplikowały się w miarę subtelniejszych odcieni tego, co (Chopin) wyrazić musiał“. W artykule p. t. „Najmłodsza polska pieśń solowa“ („Sfinks“ z 1909 r., str. 141 i nast.) prof. Chybiński zwrócił uwagę na to, że „Chopin w każdej ze swych pieśni był innym— nawet wtedy, gdy dwa odmienne teksty posiadały identyczny materjał duchowy“. Por. też „Kwart. Muz.“, zesz. 3, str. 270 nast., i zesz. 4, str. 398 nast.

[2]) Księga pamiątkowa p. t. „Obchód 100-ej rocznicy urodzin Fr. Chopina“, Lwów 1912, str. 165.

się nie da [1]). Oryginalność w dziedzinie harmonji nie polega tylko na odkrywaniu nieznanych „pierwiastków“ i nowych „związków“. Postęp na polu sztuki jest wogóle powolny i ściśle organiczny, i dlatego prawie że niedostrzegalny w swem stawaniu się. Jest tutaj analogja między sztuką i przyrodą. „Ars non facit saltus“ można powiedzieć, jak i o naturze. Odnosi się to oczywiście także do muzyki, a w szczególności do harmonji. Nawet najbardziej oryginalny harmonista jest tylko kontynuatorem, który śmielej posługuje się arsenałem środków, jakie otrzymał w spuściźnie, i wyciąga dalsze konsekwencje z przekazanych mu materjałów, który akordów i połączeń akordów, przed nim rzadko i przygodnie występujących, używa jako zwykłych, normalnych elementów, te zaś, które już przed nim były codzienną monetą, wprowadza w sposób nowy i nieoczekiwany. Takim nowatorem był Chopin [2]), i to jednym z największych, jacy kiedykolwiek byli. Dlatego harmonikę jego można było nazwać ustawicznem *inganno* (p. wyżej str. 157);

---

[1]) Wątpię jednak bardzo, aby takie połączenie dwóch akordów, jakie znajduje się na początku Sonaty b-moll, a jest — jeśli się nie mylę — wogóle unikatem nawet u Chopina, można było znaleźć u jego poprzedników. Na pewno wszakże żaden z nich nie zaczął utworu od zestawienia takich dwu akordów.

[2]) Podobnie wyraża się również o jednym z najoryginalniejszych kompozytorów, o Debussym, Ch. Koechlin, jeden z jego najlepszych znawców i największych wielbicieli. Określając, co rozumieć należy przez „debussyzm“, powiada Koechlin („Evolution de l'harmonie“ w Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv., II. partie, p. 619 w odnośniku): „Wszystkie licencje, jakie spostrzegamy w „Peleasie i Melisandzie“, zapowiedziane są w historji muzyki przez wiele przykładów z czasu przed Debussym. Ale wspomniany mistrz użył tych zasobów w sposób tak wysoce indywidualny, stał się z takim blaskiem centrum tego ruchu, że jest zupełnie słuszną rzeczą zachować dla całego kierunku nazwę ogólną „debussyzmu““. Dahms (l. c., str. 61) powiada, że to, co Chopin wniósł własnego do muzyki, objawiło się w nowem zastosowaniu i syntezie zdobyczy szkoły klasycznej i romantycznej.—Por. też charakterystykę harmoniki Bacha u Zulaufa, l. c., str. 15. — St. Niewiadomski wypowiada trafne uwagi następujące: „Chopin, chociaż w wysokim stopniu szanował zasady i czystość harmonji, a umiał i w granicach dozwolonych poruszać się w sposób oryginalny i swobodny, genjalną swą inwencją rozszerzał istotnie w każdym kierunku środki muzyczne. To, co w nauce figurowało dawniej gdzieś w zakątku, przewidziane jako wyjątek lub szczegół bardzo rzadko używany, u Chopina wyrastało do znaczenia pierwszorzędnego i mogło dać początek „regule“. Bo rzecz to wiadoma, reguła mistrzów nie stwarza, lecz mistrzowie regułę, a w szczególności ci, którzy wchłonąwszy w siebie przeszłość, idą naprzód ku przyszłości — silni, niezależni...“ (p. cytowaną Księgę pamiątkową w 100-ną rocznicę urodzin Chopina, str. 162). H. Opieński stwierdza, że „wiele wyłącznie Chopinowi przypisywanych pomysłów było ... wynikiem powszechnych prądów współczesnej — a nawet poprzedzającej go epoki“ („Kwart. Muz.“, zesz. 17—18, str. 43).

rzeczywiście bowiem niemal na każdym kroku pojawiają się w niej zwroty, które dziś jeszcze wydają się niezwykłe, nowe i frapujące, a tem bardziej takiemi wydawać się musiały dawniej.

Jako najbardziej zaś oryginalne przejawy harmoniki chopinowskiej określić można następujące: wspomniane już przed chwilą postępy akordów, łączonych w ten sposób, że jeden akord przechodzi w drugi przez kolejne przesunięcia w poszczególnych głosach, przyczem chromatyka wybitną odgrywa rolę; nagłe modulacje, zwłaszcza chromatyczne i enharmoniczne; alterowane formy subdominanty najczęściej z dodaną sekstą lub septymą; typowe sekwencje, zwłaszcza o wzorze $S+D$ wzgl. $D+T$, z użyciem chromatyki; ustępy niepewne i nieokreślone pod względem tonalnym; elementy zaczerpnięte z tonacyj „kościelnych“ [1]); ruchliwość modulacyjna, charakterystyczna zwłaszcza dla ostatniego okresu twórczości Chopina; wielki użytek dysonansowych akordów i postępów akordów dysonansowych (z nutami obcemi, z dysonansami charakterystycznemi, w postępach chromatycznych, w ustępach modulujących, i t. p.); użycie akordów pozornie konsonansowych i zastępowanie akordów najbliższych w danym związku akordami, zaczerpniętemi z dalszych kręgów harmonicznych [2]); częste połączenia akordów i tonacyj w pokrewieństwie tercjowem pozostających, w modulacjach, w progresjach, w planie tonalnym, i t. p.; efekty kolorystyczne, nowe układy i figuracje akordów; rozpoczynanie utworów i tematów od funkcyj dominantowych i subdominantowych. Wszystkim tym czynnikom poświęciliśmy powyżej szczegółowe omówienie [1]).

Kiedy o oryginalności i śmiałości mowa, nie można pominąć kwestji stosunku do „reguł“. Jak widzieliśmy w rozdziale XXI zwłaszcza, a także i w innych, Chopin w stosowaniu się do reguł był bardzo swobodny. Z nieomylnym instynktem i bystrym krytycyzmem umiał zawsze nadać pomysłom swoim formę, która była wcieleniem przyświecającego mu ideału zarówno pod względem piękna, jak i wyrazu. Jeżeli osiągnięcie takiej formy narażało go na konflikt z uświęconą regułą, Chopin nie wahał się poświęcić reguły. Jego wykwintny smak i nadzwyczajny takt artystyczny pozwalały mu zawsze utrzymać miarę i w tych rzeczach. Przekraczał regułę tylko tam, gdzie to było uzasadnione; wtedy też nie okazywał ani cienia pedantyzmu [2]).

„Tak jak Chopin nie jest poetą wielkich poematów, podobnie nie jest też harmonistą wielkich przestrzeni. Niema u niego—może z wyjątkiem kilku ustępów w Scherzach, o szerszym oddechu—tych długich przygotowań, które pozwalają przeczuć wejście lub powrót danej tonacji, niema też tych harmonicznych interpolacyj, w których panująca tonacja jest zawieszona, tych parentez, tak częstych w symfonjach Beethovena, a które w dramacie muzycznym Wagnera przybrały rozmiary kolosalne. Inwencja chopinowska naj-

---

[1]) Laurencin, l. c., str. 18 i 19, przypisuje tym elementom zbyt wielkie znaczenie w harmonice Chopina. Występują one zresztą głównie w Mazurkach, i jakkolwiek wprowadzone są zawsze w przedziwnie zręczny sposób i wydają się zawsze jak najbardziej naturalne i uzasadnione, nawet konieczne, to jednak nie należą do zwyczajnych, normalnych środków wyrażania się i stoją na usługach celowego archaizowania (cf. H. Schenker, Kontrapunkt, I 83 — 84; przytem godne jest podkreślenia, że występują one w zbrataniu, i to rzeczywiście najidealniejszem, z tem wszystkiem, co stanowi najśmielszą inowację, Hoesick, II 851). Podstawą muzyki Chopina jest system durowy i mollowy. Przy sposobności dodajmy, że nie należy przeceniać wogóle wpływów muzyki ludowej na harmonikę Chopina.

[2]) Np. $b+$ zamiast d^{-} w t. 82 Etjudy 23; $f+$ zamiast fis^{-} w t. 5 od końca Nokturnu 18; $e+$ zamiast $as+$ w t. 12 i 16 od końca Poloneza op. 22, p. też analizę t. 12 w Nokturnie 2 na str. 264, i analizę obu taktów przed repryzą w Nokturnie 15, str. 142. Przy przejściu z t. 9-go do 10-go od końca Preludjum 19 stu kompozytorów byłoby użyło c^{-} i as^{6} (ewentualnie odrazu z podwyższoną prymą, jak w następnym akordzie). Chopin przez użycie w tem miejscu odległych akordów $e^{7}-a+$ wzmacnia element chromatyczny i tworzy nadzwyczaj płynne połączenie i barwną dygresję.

[1]) Poirée (l. c., str. 79), wymieniwszy kilka chopinowskich właściwości harmonicznych, powiada: „Wszystkie te oryginalne pomysły, stanowiące wyłączną własność Chopina, wypływają z jego przedziwnego instynktu harmonicznego; a instynkt ten rozwinął się znacznie mniej pod wpływem nauk szkolnych, aniżeli wskutek kontaktu z muzyką węgierską i czeską, które odznaczają się niepowszednią treścią (*allure*) harmoniczną. Chopin o nich zawsze pamiętał, zawsze pozostawał pod ich wpływem“. Pozostałoby jeszcze do wyjaśnienia, jakiemi drogami dochodziły do Chopina wpływy muzyki węgierskiej i czeskiej, i dlaczego były silniejsze od wpływów muzyki polskiej...

[2]) „Twórca genjalny z Bożej łaski tworzy bez względu na prawidła czy nauki, ale nie przekroczy nigdy granic swojej sztuki, nie zada gwałtu jej naturze: nie myśląc o tem, będzie w zgodzie z jej prawami. Jest genjalny, ma nieomylny instynkt genjuszu. Czy Chopin myślał o podstawowych prawach muzyki, kiedy tworzył? On je doskonale znał, ale tworzył z intuicji, z natchnienia... Nowa forma czy kombinacja, przez niego bez namysłu intuicyjnie stworzona, wchodzi zawsze w zakres praw podstawnych jego sztuki, godzi się z niemi, nie gwałci ani jej natury, ani jej logiki. I dlatego nowość przez niego wprowadzona staje się zdobyczą, staje się prawem, staje wzorem“. (Z mowy St. Tarnowskiego w setną rocznicę urodzin Chopina, p. cytowaną Księgę pamiątkową, str. 191.) Por. też przytoczone powyżej zdanie St. Niewiadomskiego.

bujniej rozwija się w opracowywaniu szczegółów". Te twierdzenia Poirée'go (l. c., str. 78) są słuszne tylko w części. Prawdą jest, że Chopin uprawiał przeważnie mniejsze formy [1]), że był genjalnym minjaturzystą i cyzelował swe utwory *con amore* w najdrobniejszych szczegółach. Ale równie prawdą jest, że na tem nie ogranicza się twórczość Chopina. Jest w jego dorobku artystycznym niemały szereg dzieł o takim rozmachu, o tak szerokiej linji, o tak wybuchowej sile, że niewiele im równych pod tym względem znaleźć można w literaturze fortepianowej. A w tych utworach harmonja współdziała w wywołaniu wrażeń silnych przez osiągnięcie dalekich rozpięć i potężnych napięć; w tym celu operuje szerokiemi płaszczyznami i śmiałemi gradacjami, dążąc do uwydatnienia i uwypuklenia harmonicznie ważniejszych momentów, jak np. wejście lub powrót tonacji głównej. Tutaj obok wspomnianych przez Poirée'go Scherzów można wymienić także Ballady (zwłaszcza partję, przygotowującą powrót zasadniczej tonacji As-dur pod koniec Ballady 3) i Ronda (szczególnie ustępy, przygotowujące powrót refrenów). Jeżeli w utworach o formie sonatowej powrót tonacji głównej w repryzie mniej wybitnie się zaznacza, pochodzi to stąd, że repryza jest często skrócona i łączy się mniej lub więcej ściśle z partją środkową. Tam, gdzie repryza zaczyna się normalnie, jak np. w pierwszej części Tria g-moll lub Koncertu e-moll, tonacja główna przygotowana jest z wielką starannością i zręcznością [2]). Ale nawet w utworach o małych rozmiarach niebrak ustępów o bardzo szerokim oddechu harmonicznym. Dość wymienić środkową część Nokturnu 5, którą szczegółowo rozpatrzyliśmy powyżej, i wspaniałe nuty pedałowe np. w Etjudach. Co się zaś tyczy interpolacyj tonalnych, przypomnijmy choćby tylko te, które wymieniliśmy na str. 316.

Ewolucja [3]), jaką styl Chopina przedstawia w ciągu jego twórczości, odbywa się nieznacznie, bez wybitniejszych załamań, bez wpadających w oczy punktów zwrotnych. Pochodzi to stąd, że

---

[1]) Koncentrowanie myśli muzycznej w utworach niewielkich rozmiarami musiało wpływać na wykształcanie, rozwijanie, wzbogacanie i wysubtelnianie środków harmonicznych; por. A. Eaglefield-Hull, „Modern Harmony", str. 190.

[2]) W pierwszej części Sonaty op. 4 b-moll ustala się dość długo przed wejściem repryzy w tej tonacji. Cała końcowa partja przeróbki krąży około b-moll — B-dur. W t. 20 — 21 i 16 — 18 przed repryzą mamy b-moll, w t. 11 — 13 B-dur, w ostatnich 8 taktach b-moll.

[3]) Względem szczegółów, p. Skorowidz rzeczowy.

bardzo silna i odrębna indywidualność Chopina pozwoliła mu wytworzyć sobie niezwykle wcześnie styl własny i oryginalny, który następnie rozwijał się tylko i dojrzewał [1]). To też i w dziedzinie harmonji nie widzimy w całokształcie muzyki Chopina wyraźnych zmian i przełomów. Porównując jednak jego utwory z ostatnich lat życia z kompozycjami młodzieńczemi [2]), dostrzeżemy pewne różnice w harmonice, odpowiadające różnicom w ogólnym ich charakterze i w duchu, który je ożywia. Elementy pozostają zasadniczo te same, ale niektóre z nich nabierają coraz większego znaczenia, przedewszystkiem chromatyka i ruchliwość modulacyjna [3]). Ogólny charakter harmoniki staje się z czasem coraz subtelniejszy, coraz bardziej wyrafinowany, akordy łączą się w coraz śmielsze kombinacje, zwroty są coraz bardziej nieoczekiwane, modulacje coraz częstsze, barwność i piękność brzmienia coraz większe.

Równocześnie wszakże objawia się czasem pewien niepokój, a to nietylko wskutek wspomnianej wzrastającej zmienności modulacyjnej, ale także wskutek pewnego przeciążenia, jużto w figuracji, jużto w szybkiem następstwie akordów. Ta ostatnia cecha, która jest raczej charakterystyczna dla harmoniki Schumanna [4]), występuje zwłaszcza w niektórych ustępach Poloneza-Fantazji, w końcowej partji Ballady 4, w Nokturnie 17 i w niektórych Mazurkach. W dziełach Chopina z ostatniego okresu uczucie staje się coraz głębsze, subtelniejsze, tkliwsze, jest w nich więcej, aniżeli w utworach wcześniejszych, skupienia, zadumy, medytacji, refleksji, ale

---

[1]) Okoliczność ta jest może częściowo przyczyną, że rozwój harmoniki Chopina nie wykazuje w swych końcowych terminach takiej rozpiętości, jaką konstatujemy np. w całokształcie twórczości Liszta lub Wagnera. Wszelako jeśli u obu ostatnio wymienionych ewolucja jest znaczniejsza i wybitniejsza, to główną tego przyczyną jest fakt, że twórczość ich obejmuje znacznie dłuższy okres czasu. Z drugiej strony, jeżeli np. Skrjabin, który nie o wiele dłużej żył od Chopina, odbył w ewolucji swej harmoniki drogę znacznie pokaźniejszą od niego, przypisać to należy w głównej części o wiele szybszemu tempu, jakie sztuka nowszych czasów okazuje wogóle w swym rozwoju, a to w związku z gorączkowem tętnem życia we wszystkich jego przejawach i dziedzinach. Już romantycy stwierdzali, że w ich epoce, w porównaniu z klasycyzmem, „wskazówka zegara przeskakuje odrazu z godziny na godzinę". Cóż dopiero powiedzieć o okresach późniejszych!

[2]) Oczywiście nie bierzemy tu pod uwagę wczesnych, niewydanych przez Chopina utworów, w których harmonika jest przeważnie bardzo prosta.

[3]) Że wspomniana ewolucja nie wykazuje bezwzględnej ciągłości, na to mieliśmy już sposobność zwrócić uwagę, omawiając Nokturn 12 i późniejsze Mazurki.

[4]) p. Kurth, Rom. Harm., str. 290 — 291.

czasem ukazuje się w nich jakby zmęczenie i skłonność do tak charakterystycznej dla Schumanna i Brahmsa — „Grüblerei". Wszystko to znajduje swe odbicie i w harmonice. Znamiennem też jest w ostatnim okresie twórczości Chopina jego coraz samodzielniejsze prowadzenie głosów i skłonność do imitacyjnego ich prowadzenia, jak to widzimy w Mazurkach Nr. 32 (część główna; imitacje raz w oktawie, drugi raz w kwincie), 34 (kanon), 35 (część główna), 38 (repryza), 41 (kanon w repryzie) [1]), w Nokturnie 18 (część środkowa, zwłaszcza t. 49 i 51), w Balladzie 4 (repryza) i w Finale Sonaty wiolonczelowej (drugi refren). Jest tu ciekawa analogja ze zwrotem do kontrapunktycznych form, jaki wykazuje twórczość Beethovena w ostatnim okresie. Jakkolwiek u obu mistrzów dążność, o której mowa, w bardzo różnych ukazuje się formach i w różnej występuje sile i zakresie, to jednak pochodzi z tego samego źródła, a mianowicie z coraz większej koncentracji i wzmożenia życia wewnętrznego, z coraz głębszego „wejścia w siebie".

Ostatnie dzieła Chopina [2]) mają w porównaniu z wcześniejszemi często mniej świetności i świeżości, mniej plastyki i blasku, mniej *plein-air*'u, a więcej atmosfery cieplarnianej. W harmonice jednak nie można mówić o osłabieniu w nich inwencji [3]). Wspomniane jej bogactwo, graniczące czasem z przeciążeniem, i ruchliwość, przechodząca w niepokój, świadczą raczej jeszcze o wzmożeniu władz twórczych u Chopina w tym zakresie. Nawet Sonata wiolonczelowa, ostatnie wydane przez Chopina opus, i Mazurek 49, napisany na łożu śmierci, mają pierwszorzędne piękności harmoniczne.

---

[1]) Rietsch (l. c., str. 100 nast.) wykazuje, że w muzyce drugiej połowy XIX-go wieku kanon zajął w twórczości muzycznej to miejsce, jakie przed nim zajmowała fuga. Ciekawem jest stwierdzić u Chopina podobną tendencję.

[2]) Rozmyślnie nie precyzuję punktu, od którego należałoby liczyć ostatni okres twórczości Chopina. A to dlatego, że z jednej strony chronologja utworów Chopina nie da się zupełnie ściśle przeprowadzić—numerowanie ich w opusach daje tylko w przybliżeniu obraz rzeczywistego ich następstwa—z drugiej zaś, jak wspomnieliśmy, ewolucja Chopina jest wyraźna i ciągła, ale w całokształcie twórczości, nie zaś w poszczególnych etapach. Za najbardziej typowe dla „ostatniego" Chopina uważam op. 52, 54, 58, 61, 62, 65. Przedzielone one są np. Polonezem op. 53, Berceuse'ą op. 57 i niektóremi Mazurkami i Walcami, w których charakterystyczne cechy twórczości Chopina w tej epoce o wiele słabiej albo wcale nie występują. Co się tyczy Poloneza 6, p. „Polski Rocznik Muzykologiczny", 1935, str. 142 nast.

[3]) Cf. Jachimecki, „Chopin", wyd. pol., str. 69 i 146, gdzie trafna obrona Chopina przed zarzutami Niecksa, i Opieński, „Chopin jako twórca", str. 93—94.

Harmonika Chopina, korzeniami swemi tkwiąca w harmonice epoki klasycznej, opiera się na systemie tonalnym, który, ugruntowany w dziełach Bacha, stał się podstawą muzyki drugiej połowy XVIII-go wieku. Wiek XIX wschodził pod znakiem „tyranji" toniki i dominanty, odpowiadającej okresowi „oświeconego absolutyzmu". Równolegle z rozbudzonemi dążeniami wolnościowemi i ze wzrostem coraz silniej wybujałego indywidualizmu dalsza ewolucja muzyki poszła w kierunku uzyskiwania coraz większych swobód z jednej strony, a coraz większego wzbogacania, różnicowania i wysubtelniania elementów z drugiej. W harmonji tendencje te prowadzą do zdobyczy, które stopniowo, nieznacznie, ale stale podminowują podstawy systemu tonalnego. Wytwarza się „typ tonalności romantycznej", który Dr. St. Łobaczewska charakteryzuje, jak następuje: „Typ ten powstał z typu tonalności klasycznej, którego prawa, ogólnie znane z definicji harmoniki Riemanna, rozluźniają się tu punkt za punktem przez zużytkowanie prawa pokrewieństwa tercjowego i równoimienności, przez wtrącanie akordów i partyj akordów obcych, przez unikanie kadencyj, spotęgowanie tempa i zmianę typu modulacyj, działanie barwą pojedyńczych tonacyj i coraz dalej postępującą dążność pojedyńczych akordów do usamodzielnienia się w stosunku do centrum i przez wzmożone działanie środków formalnych" [1]). Chopin był po Weberze i Schubercie jednym z głównych twórców (właściwie należałoby powiedzieć „tworzycieli") harmoniki romantycznej. Niemal wszystkie podniesione powyżej najbardziej oryginalne cechy harmoniki Chopina są również najbardziej charakterystyczne dla harmoniki romantycznej wogóle, jak ją w pracy temu przedmiotowi poświęconej przedstawił E. Kurth (zresztą—powtórzyć musimy raz jeszcze — bez należytego uwzględnienia w niej udziału Chopina). Czynnikiem, który głównie stanowi o charakterze harmoniki romantycznej i który głównie odegrał rolę elementu rozkładowego względem systemu tonalnego, jest chromatyka. Coraz częstsze chromatyczne alteracje w akordach, zwiększając ich napięcie energetyczne, czynią powierzchnię dźwiękową coraz czulszą i delikatniejszą. Następnie chromatyczne połączenia akordów są korelatem tej ruchliwości modulacyjnej, która prowadzi do coraz większego usamodzielniania się akordów innych stopni na

---

[1]) Dr. St. Łobaczewska, „O harmonice Kl. A. Debussy'ego w pierwszym okresie jego twórczości", Kwartalnik Muzyczny, zesz. 5, str. 37.

niekorzyść toniki, a dalej do coraz swobodniejszego usuwania tonacji głównej na plan dalszy. Tak charakterystyczna dla romantycznej muzyki barwność i kolorystyka rozwinęła się w bardzo znacznej mierze także dzięki chromatyce. Wreszcie niemałą rolę odgrywa chromatyka i w rozwinięciu tego *luxe sonore*, którego wzrastające znaczenie w muzyce nowoczesnej znakomicie przedstawili Bourguès i Dénéréaz [1]). Chromatyka chopinowska, która ma swe źródło w jego organizacji psychicznej i twórczej, idzie równocześnie po linji ewolucji muzyki wogóle, a dążności epoki w szczególności.

Jeżeli romantyczna harmonika, którą obok Chopina i częściowo pod jego wpływem rozwinęli głównie Liszt i Schumann [2]), osiągnęła w drugiej połowie XIX-go wieku szczyt swego rozwoju w dziełach Ryszarda Wagnera, to jednak nie godzi się uważać jej pierwszego okresu tylko za stadjum „przygotowawcze". Na tem stanowisku stoi H. Rietsch [3]). Według niego dopiero druga połowa XIX-go wieku wytworzyła w muzyce styl skończony, doskonały (vollendeter Stil), epoka po-klasyczna zaś, „romantyczna", nie umiała utrzymać równowagi między poszczególnemi elementami, nie osiągnęła pełnej swobody w wyrażaniu się i jest tylko czasem przejściowym (Übergangszeit) [4]). Jej technika jest mieszana (Mischtechnik), zdobycze na jej polu są tylko połowiczne (Halbheit der technischen Neuerungen): ustępy o postępowym sposobie wyrażania się mieniają się z takiemi, które, opierając się na starszej epoce, nie umieją utrzymać równowagi między treścią i formą [5]). Twierdzenia takie mogą być słuszne w odniesieniu do pewnych kompozytorów lub do pewnych dzieł, ale nie do wszystkich kompozytorów i nie do wszystkich dzieł pierwszej połowy XIX-go wieku. Gdybyśmy je uznali za uzasadnione, znaczyłoby to poprostu zaprzeczyć dziełom szkoły romantycznej z przed 1850 r. wogóle wyższej wartości, bo nie można mówić o skończonych arcydziełach tam, gdzie niema

---

[1]) La musique et la vie intérieure, str. 412 nast.

[2]) Wpływ Chopina na tych dwóch kompozytorów, podobnie jak wpływ Webera, Spohra i Schuberta na Chopina, da się należycie i w pełni przedstawić dopiero po monograficznem opracowaniu harmoniki tamtych mistrzów. Co się Schumanna tyczy, Laurencin (l. c., str. 20) przypisuje zbyt wielkie znaczenie wpływowi Chopina na jego twórczość.

[3]) Die Tonkunst in der 2-en. Hälfte des XIX. Jahrhunderts, Lipsk 1906.

[4]) l. c., str. 8 — 9.

[5]) ibid., str. 4.

„równowagi między formą, a treścią" [1]). Inna rzecz, że i najdoskonalsze dzieło składa się z mieszanych elementów w tem znaczeniu, że obok przejętych od poprzedników i współczesnych znajdują się w niem i inne, które stają się podstawą dalszego rozwoju. Każde arcydzieło „jednem skrzydłem o przeszłość, a drugiem o przyszłość uderza". Z tego punktu widzenia można i dzieła Wagnera nazwać „przejściowemi" i „mieszanemi" w stylu. Bo jeśli z jednej strony i one jeszcze opierają się na fundamencie systemu tonalnego „klasycznego" [2]), to z drugiej strony pełne są elementów, które doprowadziły do obalenia tego systemu. I one są tylko jednem ogniwem w rozwoju, a bez nich twórczość wielu kompozytorów, i to nawet takich, którzy od ideałów Wagnera się odwrócili, zasadniczo inaczej musiałaby wyglądać. W szczególności odnosi się to do harmoniki. Zarówno chopinowska, jak i wagnerowska harmonika oznacza, jeśli ją rozpatrujemy z historycznego stanowiska, stadjum przejściowe między „dawnemi, a młodszemi laty" [3]). Wpływy harmoniki Chopina sięgają daleko poza epokę wagnerowską. Jej walory kolorystyczne, jej subtelność i eteryczność, jej „fluoryzowanie", statyczność niektórych akordów dysonansowych, jej elementy impresjonistyczne musiały oddziałać na Debussy'ego i jego epokę [4]). Ch. Koechlin powiada o Chopinie: „Czy znaczenie tego nadzwyczajnego muzyka zostało należycie ocenione? Czy wiadomem jest dostatecznie, co mu zawdzięczamy?... Chopin jest jed-

---

[1]) „Każda epoka, każdy okres ma swój własny, sobie właściwy styl, będący wyrazem danej epoki lub danego okresu. To, co nazywamy w historji kultury duchowej, a w szczególności w historji twórczości artystycznej „rozwojem", nie jest identyczne z „doskonaleniem"... Włoskiego stylu nie udoskonaliła ani szkoła angielska, ani niderlandzka. Musielibyśmy w ten sposób uznać, że szkoła klasyczna udoskonaliła styl szkoły staroklasycznej, szkoła romantyczna styl klasyków, neoromantycy romantyków i t. d. Historja muzyki jest historją ustawicznych przemian i przekształcań, ale nie historją doskonaleń muzycznych. Inaczej bowiem dzieła małych talentów epoki następnej byłyby bardziej doskonałe, niż najdoskonalsze dzieła genjuszów epoki poprzedniej" (Prof. Ad. Chybiński, Kwartalnik Muzyczny, zesz. 9, str. 80). Co innego jest rozwijanie, wykształcanie i doskonalenie środków technicznych, a co innego doskonałość stylu i doskonałość dzieła samego w sobie.

[2]) „Chopin i Wagner rozpoczęli dopiero wstrząsać i burzyć gmach klasycznej techniki, na której fundamentach de facto i oni wyrośli" (Dr. Z. Lissa, „O harmonice Aleks. Skrjabina", Kwartalnik Muzyczny, zesz. 8, str. 322).

[3]) Mimo to harmonika Chopina nietylko nie okazuje rozdwojenia, czy połowiczności, ale przedstawia się jako idealne zespolenie, stopienie wszystkich swych elementów.

[4]) p. Jachimecki, „Chopin", str. 162 nast.

nym z naszych najautentyczniejszych przodków“ [1]). A w Polsce głos jak najbardziej miarodajny dał się niedawno słyszeć z podobnem „My z niego wszyscy“: „Dla muzyków polskich Chopin jest zawsze żywą, rzeczywistą siłą, która wywiera wpływ bezpośredni i przemożny na całą ewolucję naszej współczesnej muzyki“ [2]). Wpływ ten jest zaś najsilniejszy właśnie w dziedzinie harmonji.

Zbiory Stowarzyszenia „I. F. C.“

[1]) Les tendances de la musique moderne française (Enc. de la mus. et Dict. du Cons., II. partie).

[2]) K. Szymanowski, „Chopin et la musique polonaise moderne“ w „La Revue Musicale“ z grudnia 1931, str. 31. Por. też w tymże numerze artykuł Dr. St. Łobaczewskiej p. t. „Chopin et la musique contemporaine“, zwłaszcza str. 113. Leichtentritt, I 37, podnosi, że podniety, jakich muzyka Chopina dostarczyła w kierunku wyzyskania gry barw tonalnych, zostały należycie wyzyskane dopiero ok. 1900 roku, p. wyżej str. 304 — 305.

Sprostowania i uzupełnienia.

Do str. 2 i nast. W czasie druku niniejszej pracy ogłoszony został w reprodukcji (p. Dodatek literacko-naukowy do „Il. Kuryera Codz.“ z dnia 24 września 1934, str. III) rękopis nieznanej dotąd kompozycji Chopina z 1827 r., a zatytułowanej „Contredanse“. Utwór ten, w Ges-dur, zwiększa jeszcze grupę durowych kompozycyj Chopina, a równocześnie i grupę utworów o wielu znakach przykluczowych. Loc. cit. też opublikowany w reprodukcji rękopis „nieznanego“ Poloneza Chopina jest szkicem Poloneza d-moll, op. 71, nr. 1.

Do str. 4, alinea 3. Koncert e-moll ma całe Finale (Rondo) w równoimiennem E-dur.

Do str. 4, odn. 1. Z 9-ciu wymienionych u Karłowicza Walców trzy są może wydane (Nr. 15 — 17 w t. I-ym wydania Gebethnera i Wolffa). Wymieniony przez Karłowicza (str. 377) jako niewydany Polonez Ges-dur przyjąłem za identyczny z Polonezem Ges-dur, Nr. 14 w t. III-cim wspomnianego wydania. Warjacje Chopina na flet (p. Hoesick, „Słowacki i Chopin“, Warszawa 1932, t. II, str. 247 i 252), jako bliżej nieznane, pominięte zostały w naszym przeglądzie.

Do str. 9 i nast. Z durowych tonacyj najmniej faworyzował Chopin D-dur i A-dur (jeśli nie weźmiemy pod uwagę Fis-dur). Niedawno opublikowany „Kontredans“ (p. w.) notowany jest w Ges-dur, choć ze względu na trio (Ces-dur!) łatwiej było notować utwór w tonacjach krzyżykowych. W dis-moll nie notował Chopin żadnego utworu (na pięć w es-moll).

Do str. 14, odn. 2. W innych Warjacjach raz jedyny Chopin odstąpił od tonacji głównej, wzgl. jej równoimiennej mollowej, a to w 3-ej warjacji (Des-dur) z op. 12 (B-dur). M. Friedland (l. c., str. 70) zaznacza, że bogactwo stosowanych przez Chopina warjacyjnych środków technicznych i ogólny wirtuozowski charakter jego Warjacyj czynił w nich częstszą zmianę tonacji zbyteczną. (Nb. Friedland nie uwzględnia „Hexameronu“.)

Do str. 17 i nast. H. Költzsch w swej pracy „Franz Schubert in seinen Klaviersonaten“ (Lipsk 1927, str. 76) wykazał w sonatach Schuberta długi szereg repryz, zaczynających się w tonacji subdominanty, dominanty i innych stopni. Kilka takich repryz wskazał także u Beethovena, jedną nawet u Mozarta. Poza tem znaną mu jest tylko jedna jeszcze podobnie nieprawidłowa repryza, a to właśnie w Sonacie c-moll Chopina. H. Engel zaś podnosi w „Das Instrumentalkonzert“ (Lipsk 1932, str. 331), że repryza ostatniej części Koncertu op. 54 Schumanna zaczyna się w tonacji subdominanty, przyczem dodaje, że w podobny sposób Schubert prawie z reguły wprowadza repryzy, poza nim nikt zresztą. Te jego uwagi wymagają poprawek w myśl powyżej cytowanych i omówionych faktów.

Do str. 26, w. 5 od dołu. Znak $D^{9>}$ nie ma być ujęty w nawias.

Do str. 37 (i do rozdz. III-go). Zaznaczyć też trzeba, że nietylko wszystkie cztery części Sonaty b-moll mają tonację mollową jako zasadniczą, ale nadto trzy z nich mają nawet tę samą tonację główną (b-moll). Jest to niezwykły plan tonalny w utworze sonatowym. Również i Koncert e-moll wykazuje wyjątkowe stosunki tonalne przez to, że jego część 2-a i 3-a mają tę samą tonację (E-dur) jako główną.

Do str. 39. Najsilniejsze efekty w zestawieniu dur i moll spotyka się w muzyce Schuberta. „Kwietniowy" charakter jego muzyki, z gwałtownem przerzucaniem się z jednego nastroju w drugi, tłumaczy to jego zamiłowanie w łączeniu żywych, silnie kontrastujących barw. Chopina kolorystyka jest naogół o wiele więcej dyskretna, opalizująca, fluoryzująca. (Por. str. 296, odn. 2.)

Do str. 39, przykł. 10. Pierwsze dwa akordy mają mieć postać półnut z kropkami.

Do str. 56, w. 6. Chromatyka ta zjawia się wszelako czasem i w ustępach, w których lidyjska kwarta występuje wybitnie jako taka, np. w Mazurku 3, cz. 3-a.

Do str. 74. Na początku wiersza 14-go ma być otwarty nawias.

Do str. 76, w. 4 po przykł. 37. Zamiast „dałały" ma być „dałaby".

Do str. 83, w. 16. Prof. Jachimecki przeoczył ten akord neapolitański w Polonezie Ges-dur („Obrona autentyczności polonezu Ges-dur Fr. Chopina", Sprawozd. Polskiej Akad. Umiej., T. XXXIX (1934), nr. 1, str. 7), to zaś sprowadziło nieuzasadnione wnioski względem stosunku tego Poloneza do op. 71, nr. 2 i 3. Słusznie jednak podkreślił prof. J. brak akordu neapol. we wczesnych utworach Chopina. Niema tego akordu ani w Polonezie gis-moll (gdzie jego użycie aż się prosi), ani w Polonezie b-moll, ani nawet w tak długim utworze o zasadniczej tonacji mollowej, jakim jest Rondo op. 1. Wprawdzie w Warjacjach na temat szwajcarski (które Niecks słusznie uważa za o wiele prymitywniejsze w porównaniu z op. 1) spotykamy akord IV^n w warjacji 4-ej, ale utwór ten, jako całość zapewne bardzo wczesny, ostatnią swą formę otrzymać mógł w r. 1829—1830 (w r. 1830 był już u wydawcy w Wiedniu, p. Niecks, „Fr. Chopin", wyd. 3-e, I 53; warjacja 2 w końcowych taktach obu części ma typowy akord chopinowski, również niespotykany w najwcześniejszych utworach Chopina). Zdaje się, że przed r. 1828, a może nawet przed r. 1829 u Chopina akordu neapol. wykazać nie można. Rondo op. 5, wydane z początkiem r. 1828, ma akord IV^n w t. 128 i 132, ale tylko jako akord przejściowy między S i D^7. Dla Poloneza Ges-dur przyjąłem za datę powstania r. 1829 (p. str. 138), idąc w tem za H. Opieńskim („Chopin", wyd. 2-e, str. 153).

Do str. 84. Pod przykł. 42 zamiast *d:* ma być podpisane *C:*

Do str. 95, odn. 1. Pierwszy akord Barkaroli uznać wypadnie za V^9, z wielką noną, o ile (w przeciwieństwie do interpretacyj, podanych na str. 93 — 94 i 206 — 207) pierwszy ton *eis* w alcie uważać będziemy tylko za nutę zamienną. Pozatem końcowe zdanie tego odnośnika należy zrektyfikować według uwag na str. 425, al. 4.

Do str. 159, w. 3. „Śliczny chłopiec" dostarcza względnie rzadkiego przykładu rozpoczęcia utworu od zwodniczej kadencji.

Do str. 162. W w. 7 po przykł. 200 ma być: „tu i w t. 56".

Do str. 222, w. 5 (cf. też str. 148). Połączenie cis^+ (des^+) — a^- (= c^7, a nie f^7, jak na str. 148, w. 20) przy przejściu do nowej części w t. 88 — 89 Nokturnu 6 pojmować można jako niekompletną $S^7_{1<}$ + D^7 w f-moll—F-dur. Ton *c* w t. 88 jest antycypacją.

Do str. 221. W przykładzie 292 znak ostatniego akordu ma być ujęty w nawias.

Do str. 229. Pod przykładem 300 zamiast $S^6_{4>}$ ma być $S^6_{3>}$.

Do str. 242. W przykładzie 330 brak bemola przy tonie *e* w ostatnim akordzie.

Do str. 243. W przykł. 331, schemat 2-i, brak kasownika przy 3-ej nucie od góry w 5-ym akordzie.

Do str. 255. Pod przykł. 349 należy podpisać następujące znaki:

F (f): = V^7 — = V^7 — I — = I — = II — V

Do str. 264. W przykł. 362 brak kasownika przy 3-ej nucie od góry w ostatnim akordzie 1-go taktu.

Do str. 266. W przykł. 365 po 3-cim takcie od końca brak taktu z akordem S^6 w Des-dur.

Do str. 275. Odsyłacz przy przykładzie 372 ma mieć liczbę 2.

Do str. 286 (i 295, odn. 2). W t. 3-cim przed repryzą (t. 7 przykładu 386) niektóre wydania przeprowadzają enharmoniczną zamianę akordu des^7 (ostatni w takcie) na cis^7 (ze względu na następujący zwrot do H-dur). Ten zupełnie niezwykły — przynajmniej w tej formie — u Chopina szczegół ortograficzny jest jednak zapewne autentycznie chopinowski, bo i wydanie oksfordzkie go zawiera. Oczywiście wspomniana zamiana enharmoniczna ma czysto formalne znaczenie, bardzo różne od innych zmian enharmonicznych, omówionych w związku z przykł. 386.

Do str. 291. W przykł. 391 brak kasownika przy 3-ej nucie od góry w 3-cim akordzie od końca.

Do str. 301. Pouczające jest w tym związku porównanie t. 1-go z t. 5-tym we wspomnianym powyżej Kontredansie: t. 1 ma ges^+ (= *T*) + ges^7, t. 5 przy powtórzeniu tej samej frazy ma odrazu ges^7 jako *D* wstawioną. Por. też t. 3 i 101 w Nokturnie 14 (str. 305, odn. 2).

Do str. 313. Walc Es-dur (wyd. Geb. i W., t. I, nr. 16), poza krótką frazą w równoległem moll, nie opuszcza tonacji głównej nawet w trio.

Do str. 317, w. 2 i nast. Młodzieńczy Polonez b-moll jest wśród obszerniejszych utworów Chopina bodaj że najmonotonniejszy (obok niektórych Walców, p. str. 313). Część główna ma w *a* zboczenie do równoległego Des-dur, a w *b* ustęp 4-taktowy w temże Des-dur. Naodwrót zaś trio, o głównej tonacji Des-dur, ma środkową część, a nawet i początek repryzy, w b-moll, zasadniczej tonacji utworu. Jest tu niezręczność w planie tonalnym, której Chopin w późniejszym wieku z pewnością nie byłby popełnił, i która może głównie sprawiła, że Chopin nie uznał tego Poloneza za godny wydania.

Do str. 321, odn. 2. Chopin chętnie łączy tonację c-moll z B-dur; oprócz Etjudy 12, p. Mazurek 35 (str. 14) i Sonatę c-moll (str. 340), por. też str. 317, w. 26 — 27 i str. 348, w. 1 — 2.

Do str. 330, przykł. 401. W akordzie 9-ym ma być *h* zamiast *a*.

Do str. 350, odn. 1. Najswobodniejsza pod względem tonalnym pieśń Chopina, „Melodja", (p. wyżej str. 20), jest też ostatnią przez niego napisaną pieśnią i wogóle jedną z ostatnich jego kompozycyj (Hoesick, II 485 — 6).

Do str. 367, przykł. 434. W ostatnim akordzie brak kasownika przy drugiej nucie od góry.

Do str. 374, przykł. 451. Pierwszy akord ma mieć *a* zamiast *gis*.

Do str. 398. W w. 6-ym po przykładzie zamiast „tegoż" ma być „drugiego".

Do str. 413. W odnośniku 1 ma być: „por. wyżej str. 391".

Do str. 451. Naśladowanie figur skrzypcowych daje się szczególnie zauważyć w Mazurku ogłoszonym w „Lamusie", cz. 2-a i trio.

Do str. 456, w. 19 — 20. Z rozwojem harmonji następuje wśród akordów danej tonacji coraz częstsze wprowadzanie akordów zapożyczonych z tonacji równoimiennej przeciwnego trybu, jako też trójdźwięków przeciwnego trybu względem trybu naturalnego, t. zn. ze zmianą wielkiej tercji na małą i małej na wielką. Takie zastępstwa są w muzyce Chopina rzeczą zwykłą, jak to mieliśmy sposobność wykazać zwłaszcza w rozdz. V, XIII i XIV (por. str. 53 odn. 1, str. 160 i t. d.). W dziedzinie modulacyjnej ruchliwości i planu tonalnego mamy zjawiska analogiczne. Do nich należą np. modulacje w Nokturnach 14 i 18, str. 308 odn. 1, i zestawienia tonacyj, omówione na str. 5.

Do str. 460. Pod innym jeszcze względem późniejsze dzieła Chopina i Beethovena wykazują analogiczne rysy: oto w ostatniej epoce twórczości obu tych kompozytorów utwory ich posiadają mniej zwartą konstrukcję, mniej plastyczne kontury, mniej jasną i przejrzystą architektonikę w porównaniu z wcześniejszemi, zbliżając się coraz więcej do swobodnej „fantazji" i improwizacji.

W numeracji przykładów opuszczone zostały liczby 393 — 395 i 476 — 477. Natomiast przykład na str. 398 nie otrzymał numeru porządkowego.

Skorowidz nazwisk.

(Liczby oznaczają strony.)

Aguettant L., 10.

Bach J. S., 10, 13, 78, 81, 104, 120, 137, 147, 204, 251, 301, 360, 390, 420, 454, 455, 461.
Barbag S., 32, 56, 71, 175, 270, 275.
Beethoven L., 15, 18, 31, 34, 35, 58, 68, 85, 99, 120, 224, 225, 302, 321, 332, 386, 410, 433, 434, 450, 454, 457, 460.
Berlioz H., 155, 157, 271, 388, 409.
Binental L., 19, 69.
Bordes M., 4, 271, 297.
Boschot A., 410.
Bourguès L. i Dénéréaz A., 420, 434, 447, 448, 449, 462.
Brahms J., 68, 155, 460.
Breithaupt R. M., 447, 449.
Bülow H., 346, 389, 404, 410, 436, 450.

Cavalli Fr., 120.
Chybiński A., 454, 463.
Cortot A., 418.
Couperin Fr., 301.
Czajkowski P., 47.

Dahms W., 452, 455.
Debussy Cl., 102, 106, 455.
Dénéréaz, p. Bourguès.
Drzewiecki Z., 404.

Engel H., 465.
Erpf H., 41, 119, 168, 204, 351.

Field J., 442, 447.
Fontana J., 332.
Freiheiter J., 120, 397, 427.
Friedland M., 454, 465.

Ganche E., 320, 424, 436.
Gluck Chr., 397.
Göllerich A., 137, 387.
Grieg E., 106, 120, 397, 427.

Halm A., 88, 112, 116, 376, 397.
Haydn J., 88, 426.
Heller St., 85.
Herzfeld Fr., 9.
Hoesick F., 20, 295, 306, 319, 324, 442, 448, 449, 456, 465, 467.
Hull A. Eaglefield, 47, 381, 458.
Huneker J., 37, 280, 322, 444.

d'Indy V., 448.
Istel E., 19, 450.

Jachimecki Z., I, VI, 2, 3, 11, 18, 24, 54, 57, 67, 73, 157, 222, 253, 270, 420, 445, 449, 460, 463, 466.
Jonson G. C. Ashton, 7, 8, 35, 185.

Karasowski M., 8.
Karłowicz M., 4, 465.
Keuprulian, p. Wójcik.
Kleczyński J., 8.
Koechlin Ch., 7, 137, 389, 455, 463.
Költzsch H., 465.
Kullak T., 7.
Kurth E., I, II, III, 6, 13, 15, 28, 31, 33, 39, 42, 85, 105, 137, 143, 155, 156, 157, 168, 196, 204, 215, 271, 272, 296, 306, 360, 397, 419, 426, 428, 430, 435, 459, 461.

Landowska W., 271.
Laurencin F., 36, 76—77, 135, 136, 140, 155, 157, 452, 456, 462.

Leichtentritt H., I, III, VI et passim.
Lessing G. E., 387.
Leszetycki T., 47.
Lissa Z., 463.
Liszt Fr., 11, 47, 85, 120, 136, 137, 139, 155, 156, 157, 387, 400, 409, 436, 443, 447, 451, 459, 462.
Locard E., 271.
Louis R. i Thuille L., III, 54, 93, 121, 140, 146.

Łobaczewska St., 461, 464.

Mendelssohn F., 19, 105, 410.
Meyerbeer G., 130.
Migot G., 451.
Mikuli K., 357.
Mirska M., 51, 105, 473.
Monteverdi Cl., 137.
Mozart W. A., 20, 99, 137, 191, 376, 454, 465.

Niecks Fr., 460, 466.
Niewiadomski St., I, 455, 457.

Opieński H., 4, 6, 427, 443, 455, 460, 466.

Paderewski I. J., 47, 427, 430.
Parnasowa K., 19, 258.
Poirée E., 313, 448, 452, 457, 458.

Rameau F., 137.
Reiss J., 77, 80, 81, 99, 107, 147, 168, 194, 195, 203, 221.
Rellstab L., 442.
Riemann H., III, IV, 116, 120, 121, 225, 252, 295, 296, 301, 354, 360, 379, 380, 397, 421, 438, 461.
Rietsch H., 36, 104, 106, 376, 400, 430, 460, 462.
Rubinstein A., 47.
Rytel P., 47, 107, 252.
Rzepko W., 132.

Saint-Saëns C., 436.
Scharwenka X., 133, 344, 346.
Schenker H., VI, 23, 29, 68, 77, 84, 112, 146, 204, 261, 294, 426, 456.
Schreyer J., 30, 50, 62, 157, 230, 244, 261, 262, 274, 367, 369, 376.
Schubert Fr., 6, 13, 15, 17, 31, 47, 52, 85, 99, 101, 120, 130, 137, 147, 156, 271, 296, 410, 448, 450, 461, 462, 465, 466.
Schucht J., 387.
Schumann R., 9, 18, 20, 32, 33, 34, 37, 85, 88, 103, 105, 120, 134, 135, 136, 140, 157, 216, 266, 271, 314, 351, 387, 388, 397, 419, 426, 430, 442, 446, 450, 451, 459, 460, 462, 465.
Schütt E., 47.
Schütz H., 137.
Skrjabin A., 448, 459.
Spohr L., 296, 462.
Stojowski Z., 47.
Szczepańska M., 454.
Szymanowski K., I, 464.

Tarnowski St., 457.
Thuille L., p. Louis R.

Ujejski K., 48.

Wagner R., 32, 106, 110, 134, 137, 157, 204, 267, 270, 271—272, 296, 316, 419, 431, 433, 435, 443, 457, 459, 462, 463.
Weber K. M., 216, 332, 434, 446, 447, 450, 461, 462.
Weissmann A., 24, 25, 33, 34, 53, 278, 280, 381, 426, 451.
Welter Fr., IV.
Windakiewiczowa H., 6, 22, 30, 31, 52, 55, 57, 175, 179, 410, 432.
Witting C., 426.
Wójcik-Keuprulian Br., I, II, 13, 175, 195, 228, 354, 402, 406, 434, 453.

Zawirski M., 107.
Ziehn B., 73, 112, 139, 195, 227, 372.
Zulauf M., 47, 68, 78, 81, 147, 198, 251, 297, 301, 420, 455.

Skorowidz utworów Chopina.

(Niektóre mniej znamienne cytaty z utworów Chopina zostały w tym wykazie pominięte. Liczby tłustym drukiem uwydatnione oznaczają porządkowe numery utworów w każdej kategorji, odpowiadając numeracji przyjętej w całej pracy. Liczby w zwykłym druku oznaczają strony. Litera n. dodana przy liczbie strony oznacza i stronę następną. Tonacje oznaczane są odpowiedniemi literami toniki, wielkiemi dla tonacyj durowych, małemi dla mollowych).

Allegro de Concert *(op. 46)*, 16, 94 n., 117, 123, 143, 163, 236, 252, 255, 281, 344 n., 394, 403, 410, 449.
Andante spianato, p. Polonez 12.
Ballada **1** *(op. 23)*, 83, 110, 128, 192 n., 224, 236 n., 328, 366, 387, 390, 394, 403, 429, 436 n., 439, 450, 453; **2** *(op. 38)*, 5, 61, 91, 113, 145, 193 n., 213, 244, 256, 258, 290 n., 328, 394 n., 429, 440; **3** *(op. 47)*, 119, 131, 194, 213 n., 244 n., 328 n., 371, 392, 411, 423, 432, 447, 450, 458; **4** *(op. 52)*, 17, 19, 40, 100 n., 115, 131, 143, 149, 194, 245, 327 n., 332, 368, 401, 404, 412, 432, 453, 459, 460.
Barkarola *(op. 60)*, 40, 43, 51, 84, 85 n., 94, 100, 113, 140, 146, 206 n., 217 n., 274, 301, 333 n., 373 n., 377, 400, 425, 448, 450, 466.
Berceuse *(op. 57)*, 93, 94, 215, 216, 410, 429, 446.
Bolero *(op. 19)*, 19, 208, 236, 254 n., 263, 279, 410.
Cantabile *(B)*, 3, 301.
Contredanse, 465, 467.
Duo na tematy z „Roberta-Djabła", 32, 130, 255, 409.
Ecossaise **1** *(D)*, 3; **2** *(G)*, 3, 148; **3** *(Des)*, 3, 148, 151.
Etjuda **1** *(op. 10/1)*, 170 n., 231, 243, 283, 323, 379, 385, 422, 431; **2** *(op. 10/2)*, 171 n., 323, 384, 430, 431; **3** *(op. 10/3)*, 49, 195, 209, 222 n., 249 n., 323, 381, 390, 413, 423; **4** *(op. 10/4)*, 172, 241, 255, 323, 403, 410; **5** *(op. 10/5)*, 237, 321, 322, 403; **6** *(op. 10/6)*, 45, 80, 252, 277 n., 323, 390; **7** *(op. 10/7)*, 111, 172 n., 222, 321, 322, 445; **8** *(op. 10/8)*, 101, 173, 195, 219, 246, 253 n., 323, 381; **9** *(op. 10/9)*, 217, 322; **10** *(op. 10/10)*, 49, 145, 209 n., 224, 246, 283 n., 303, 323, 382; **11** *(op. 10/11)*, 252, 321 n., 384, 447; **12** *(op. 10/12)*, 75, 196, 205, 216, 264, 321, 322, 362, 400, 410, 434; **13** *(op. 25/1)*, 321, 323 n., 404, 432; **14** *(op. 25/2)*, 76, 321, 322, 332, 384, 410; **15** *(op. 25/3)*, 173, 303, 321, 322, 324, 382, 386; **16** *(op. 25/4)*, 45, 50, 84, 145, 146, 174, 276, 321, 324, 399; **17** *(op. 25/5)*, 45, 105, 321, 322, 384, 400, 423, 441 n.; **18** *(op. 25/6)*, 94, 250, 321, 324, 430; **19** *(op. 25/7)*, 47 n., 174, 284, 321, 324, 399, 450; **20** *(op. 25/8)*, 322 n., 381; **21** *(op. 25/9)*, 44, 322, 384; **22** *(op. 25/10)*, 63, 83, 154, 264, 321, 360—362, 366, 440,

446; **23** *(op. 25/11)*, 19, 122, 144, 212, 236, 274, 303, 321, 324, 362, 366, 399, 411, 413, 456; **24** *(op. 25/12)*, 117, 146, 210, 322, 362, 432, 451; **25** *(f*, z „Méthode des Méthodes"), 72, 95, 100, 324 n.; **26** *(Des*, z „Méth. des M."), 221, 252, 324, 325 n., 377 n., 423; **27** (*As*, z „Méth. des M."), 110, 130, 153, 210 n., 274, 324 n., 326, 394, 400, 401, 429.
Fantazja *op. 13*, 92, 144, 366, 387, 439, 451.
Fantazja *op. 49 (f)*, 5, 44, 46, 143, 241, 254, 279, 348—350, 366, 385, 387, 396, 413, 434.
Feuille d'Album *(E)*, 3.
Impromptu **1** *(op. 29)*, 125, 256, 257, 332, 333, 370, 430, 439; **2** *(op. 36)*, 17, 105, 166, 224, 280, 333, 411, 433; **3** *(op. 51)*, 123, 220, 333, 395, 451; **4** *(op. 66)*, 236, 332 n.
Kołysanka, p. Berceuse.
Koncert e-moll *(op. 11)*, *cz. 1-a*, 74, 113, 144, 165, 252, 284, 341, 378 n., 395 n., 399, 413, 421, 449, 458; *cz. 2-a*, 92, 163, 195, 249, 366, 409; *cz. 3-a*, 17, 20, 224, 285, 337 n., 365, 432, 465, 466.
Koncert f-moll *(op. 21)*, *cz. 1-a*, 16, 165, 279, 341 n., 382, 401; *cz. 2-a*, 195, 365, 376; *cz. 3-a*, 119, 230, 252, 276 n., 338, 449.
Kontredans, p. Contredanse.
Lento (*cis*), 4, 60, 301.
Marsz żałobny *(op. 72/2)*, 47, 371.
Mazurek **1** *(op. 6/1)*, 23, 47, 70, 175 n., 391, 394, 446; **2** *(op. 6/2)*, 22, 56, 57, 390, 451; **3** *(op. 6/3)*, 54, 114, 262, 367, 399, 453, 466; **4** *(op. 6/4)*, 34 n., 176 n., 301; **5** *(op. 7/1)*, 70, 402, 428; **6** *(op. 7/2)*, 3, 19, 24, 54, 177, 451; **7** *(op. 7/3)*, 125, 128, 425; **8** *(op. 7/4)*, 22 n., 48, 81, 153, 294; **9** *(op. 7/5)*, 6, 303, 428; **10** *(op. 17/1)*, 49, 55, 177 n., 201, 202, 428, 453; **11** *(op. 17/2)*, 50, 55, 102, 381, 405, 428; **12** *(op. 17/3)*, 423; **13** *(op. 17/4)*, 20, 28, 32, 33, 122, 243 n., 262, 379, 389, 395, 400, 408 n., 427; **14** *(op. 24/1)*, 71, 119, 166, 283; **15** *(op. 24/2)*, 54, 57, 61, 274, 381; **16** *(op. 24/3)*, 371, 405, 428; **17** *(op. 24/4)*, 35, 39, 70, 74, 230, 365, 367 n., 411, 428, 439; **18** *(op. 30/1)*, 24, 34, 392, 428; **19** *(op. 30/2)*, 6, 22, 63, 179, 379, 383, 453; **20** *(op. 30/3)*, 39, 52, 71, 145, 311, 368; **21** *(op. 30/4)*, 15, 56, 75, 100, 135, 179 n., 378, 387, 389; **22** *(op. 33/1)*, 366; **23** *(op. 33/2)*, 49, 54, 55, 152, 303, 451, 453; **24** *(op. 33/3)*, 49, 104 n.; **25** *(op. 33/4)*, 25, 39, 80, 238 n., 311, 369; **26** *(op. 41/1)*, 53, 54, 58, 73, 146, 311, 366, 369, 432; **27** *(op. 41/2)*, 23, 24, 59, 70, 121, 227; **28** *(op. 41/3)*, 42, 283, 311, 365; **29** *(op. 41/4)*, 35, 51, 301, 369 n., 388, 392, 451; **30** *(op. 50/1)*, 60, 124, 150, 414, 428; **31** *(op. 50/2)*, 279; **32** *(op. 50/3)*, 15, 57, 100, 148, 181—184, 311, 366, 380, 394, 405, 445, 460; **33** *(op. 56/1)*, 30, 113, 184 n., 225, 283, 303, 310, 324, 371—373, 429; **34** *(op. 56/2)*, 54, 111, 310, 403, 411, 445, 460; **35** *(op. 56/3)*, 14, 42, 59, 70, 139, 221, 245, 292 n., 309 n., 384, 403, 411, 460; **36** *(op. 59/1)*, 17, 93, 125 n., 310 n., 394, 406 n., 411, 422, 429, 445, 453; **37** *(op. 59/2)*, 39, 51, 75, 125, 144, 185—187, 274, 301, 311, 373, 406, 428, 446; **38** *(op. 59/3)*, 10, 55, 56, 70, 187 n., 223, 230, 279, 283, 311, 429, 445, 460; **39** *(op. 63/1)*, 224, 429, 449, 451; **40** *(op. 63/2)*, 94, 110, 425; **41** *(op. 63/3)*, 99, 116, 378, 391, 432, 460; **42** *(op. 67/1)*, 394, 453; **43** *(op. 67/2)*, 73, 119, 369, 381; **44** *(op. 67/3)*, 392, 402; **45** *(op. 67/4)*, 399; **46** *(op. 68/1)*, 13; **47** *(op. 68/2)*, 70, 71; **48** *(op. 68/3)*, 25, 54, 56, 59, 382, 383; **49** *(op. 68/4)*, 188—190, 225, 262, 311, 391 n., 394, 460; **50** *(a;* z „Notre temps"), 32, 382, 402, 427, 429; **51** *(a;* à E. Gaillard), 162, 396, 424, 445; **52** *(B;* Geb. i W., V, 52; Br. i H., XIII, 2), 73; **53** *(D;* Geb. i W., V, 53; Br. i H., XIII, 6 i 7), 3, 13, 56; **54** *(C;* Geb. i W., V, 54; Br. i H., XIII, 8), 13, 54, 56; **55** *(G;* Geb. i W., V, 55; Br. i H., XIII, 1), 23, 56; **56** *(B;* z „Lamusa"), 2 n., 54, 205, 468; **57** *(As;* Geb. i W., wyd. przez M. Mirską), 3, 51, 105; **58** (*G;* z albumu W. Hanki), 3, 54.
Nokturn **1** *(op. 9/1)*, 46, 48, 128, 146, 215, 298; **2** *(op. 9/2)*, 48, 264 n., 299; **3** *(op. 9/3)*, 48, 140, 164, 192, 215, 239 n., 252, 299, 378 n.; **4** *(op. 15/1)*, 160, 265, 275, 299, 387, 407, 420, 421, 423; **5** *(op. 15/2)*, 48, 239, 299 n., 308, 391, 411, 428, 432, 434, 458; **6** *(op. 15/3)*, 5 n., 7, 22, 26, 66—69, 116, 131 n., 148, 221 n., 300 n., 380, 385, 420, 466; **7** *(op. 27/1)*, 139, 141, 220, 247, 301, 445; **8** *(op. 27/2)*, 48, 215, 236, 243, 265 n., 302, 407, 414; **9** *(op. 32/1)*, 4, 43, 117, 302, 390, 407; **10** *(op. 32/2)*, 48, 195, 302, 414, 447, 453; **11** *(op. 37/1)*, 40, 64—66, 123, 303, 383 n., 403, 420, 453; **12** *(op. 37/2)*, 17, 109, 129 n., 144, 166, 192, 224, 03 n., 459; **13** *(op. 48/1)*, 4, 69, 72, 149, 192, 266, 305, 432, 447, 453; **14** *(op. 48/2)*, 166, 301, 305, 453; **15** *(op. 55/1)*, 75, 142, 306, 390 n., 402, 456; **16** *(op. 55/2)*, 46, 83, 239, 289, 293, 306 n., 402, 407 n., 409, 429; **17** *(op. 62/1)*, 60, 72, 103, 266, 301, 307, 308, 332, 395, 453, 459; **18** *(op. 62/2)*, 44, 86 n., 113, 114, 146, 224, 291, 302, 308, 390, 429, 456, 460; **19** *(op. 72/1)*, 308 n.
Pieśni: Życzenie, 32; Wiosna, 54; Smutna rzeka, 38, 275; Hulanka, 54, 94, 384; Gdzie lubi, 56, 205, 414; Precz z moich oczu, 3, 5, 151; Poseł, 54, 56, 388, 396, 425; Śliczny chłopiec, 167, 425, 466; Melodja, 3, 20, 128, 284, 467; Wojak, 49; Dwojaki koniec, 26; Moja pieszczotka, 151, 159, 256, 258; Niema czego trzeba, 62, 384; Pierścień, 3, 19, 26, 38, 135, 425; Narzeczony, 366; Piosnka litewska, 54, 55, 56, 62, 131, 370, 390; Lecą liście z drzewa, 99, 132, 254, 404, 422; Czary, 3, 350; Dumka, 3.
Polonez **1** *(op. 26/1)*, 6, 52, 94, 96, 169, 273 n., 287 n., 301, 316, 365, 381, 428, 432; **2** *(op. 26/2)*, 49, 95, 169, 267, 365, 377, 386, 453; **3** *(op. 40/1)*, 116, 170, 364 n., 377, 399; **4** *(op. 40/2)*, 26 n., 247, 289 n., 316, 370. 379, 384, 400, 403, 413; **5** *(op. 44)*, 148, 170, 192, 225 n., 302, 413; **6** *(op. 53)*, 5, 52, 75 n., 151, 163, 170, 206, 226 n., 241, 255, 317 n., 370, 371, 386, 413, 428; **7** *(op. 61)*, 5, 21, 63, 72, 96, 97, 115, 130, 152, 163 n., 224 n., 237 n., 267, 278, 314 n., 332, 375, 390, 391, 405, 412 n., 424, 426, 450, 459; **8** *(op. 71/1)*, 74, 316, 465; **9** *(op. 71/2)*, 150, 170, 284, 466; **10** *(op. 71/3)*, 170, 466; **11** (*op. 3*, na wiolonc.), 38, 195, 209, 241, 259, 276, 317, 382, 408, 409; **12** *(op. 22*, z And. spianato), 18, 44, 52, 80, 121, 123, 151, 216, 241, 247, 258, 265, 317, 399, 410, 414, 438 n., 456; **13** *(gis)*, 2, 98, 466; **14** *(Ges)*, 2, 83, 138, 150, 254, 266 n., 288, 466; **15** *(b)*, 2, 317, 466, 467; **16** *(As*, z „Die Musik", VIII, 1), 2, 13; **17** *(g)*, 2; **18** (*B*, z „Il. Kurjera Codz." z 22/I. 1934), 2, 366.
Preludja *op. 28.* **1** *(C)*, 94, 319, 378, 384, 393, 397, 400, 428; **2** *(a)*, 29, 319, 389, 393, 429; **3** *(G)*, 215, 319, 403, 434; **4** *(e)*, 27—28, 261, 319, 378, 394, 432, 452; **5** *(D)*, 52, 276, 319, 382, 390, 425; **6** *(h)*, 319, 399, 403, 450 n.; **7** *(A)*, 32, 90, 195, 319, 400, 428; **8** *(fis)*, 40, 179 n., 195, 283, 319, 386, 400, 428; **9** *(E)*, 104, 152, 240, 319, 393; **10** *(cis)*, 111, 319, 386; **11** *(H)*, 319; **12** *(gis)*, 48, 49, 111, 319, 399, 405, 430; **13** *(Fis)*, 9, 109, 319, 381, 393, 395, 447; **14** *(es)*, 319, 351—354, 359 n., 405; **15** *(Des)*, 99, 100, 123, 319, 445; **16** *(b)*, 95, 195, 223, 274, 319, 425; **17** *(As)*, 32, 33 n., 216, 227 n., 237, 301, 319, 393, 415, 420, 423; **18** *(f)*, 95, 127, 276, 319 n., 376, 424, 445; **19** *(Es)*, 195, 249, 320, 387, 393 n., 456; **20** *(c)*, 195, 320; **21** *(B)*, 102, 224, 283, 320, 384, 393 n., 411, 417—419, 428; **22** *(g)*, 123, 145, 289, 320; **23** *(F)*, 33, 215, 320, 422, 426, 427; **24** *(d)*, 76, 127 n., 137, 303, 320, 403 n., 414, 435.

Preludjum **25** *(op. 45, cis)*, 168, 195, 241, 250, 304, 306, 320 n., 324, 325, 400, 428; **26** (*As*, wyd. w 1918 r.), 3, 210.
Rondo *op. 1 (c)*, 14, 170, 270, 335, 466; *op. 5 (F*, à la Mazur), 54, 56, 71, 113, 197, 277, 335 n., 366, 373, 466; *op. 14 (F.* Krakowiak), 25 n., 99, 153, 240, 248 n., 257, 336, 376, 382; *op. 16 (Es)*, 21, 178, 208 n., 248, 254, 285, 336, 410; *op. 73* (na 2 fortepiany), 150, 196, 289, 337.
Scherzo **1** *(op. 20)*, 32, 45, 46, 70, 73, 95, 211 n., 255 n., 274, 329, 384, 400, 406, 427, 433; **2** *(op. 31)*, 5, 7, 44, 45, 95, 129, 151, 244, 329, 413, 427, 435 n.; **3** *(op. 39)*, 21, 69 n., 104, 212, 329 n., 362—364, 382, 447; **4** *(op. 54)*, 43, 44, 63, 91, 97, 212, 291, 330—332, 375, 382, 387, 413, 415—417, 423 n., 432, 453.
Sonata c-moll *(op. 4)*, *cz. 1-a*, 16, 17, 18, 72, 170, 255, 270, 276, 282, 340 n., 366, 377, 458, 465; *cz. 2-a*, 239, 366; *cz. 3-a*, 282, 414, 447; *cz. 4-a*, 70, 75, 247, 283, 338.
Sonata b-moll *(op. 35)*, 37, 114, 443, 466; *cz. 1-a*, 32, 42, 113 n., 124, 132—134, 145, 166, 253, 342—344, 395, 432, 440, 455; *cz. 2-a*, 6, 259, 292, 374 n., 403, 447; *cz. 3-a*, 37, 403, 414, 445, 447, 448; *cz. 4-a*, 33, 154, 351, 354—360, 366, 419.
Sonata h-moll *(op. 58)*, *cz. 1-a*, 91, 168, 273, 286, 345—347, 403, 412, 430, 434; *cz. 2-a*, 152, 374, 402; *cz. 3-a*, 20, 42, 151 n., 220, 286 n., 366, 384, 386, 392, 396, 401, 403, 432; *cz. 4-a*, 17, 145, 224, 241, 286, 339, 412, 448.
Sonata wiolonczelowa *(op. 65)*, 460; *cz. 1-a*, 98, 144, 168, 170, 266, 290, 347 n., 396, 422; *cz. 2-a*, 153, 248; *cz. 3-a*, 153 n., 302, 424; *cz. 4-a*, 144, 154, 248, 269, 339 n., 429, 453.
Souvenir de Paganini, 3.
Tarantella *(op. 43)*, 27, 49, 120, 131, 220, 245, 258, 268.
Trio *(op. 8)*, *cz. 1-a*, 16, 163, 245 n., 268 n., 273, 283, 341, 458; *cz. 2-a*, 49, 114, 381; *cz. 3-a*, 43, 94, 150, 151, 285, 366; *cz. 4-a*, 80, 277, 338.
Walc **1** *(op. 18)*, 51, 216; **2** *(op. 34/1)*, 145, 190, 216, 366, 379, 380, 401, 414; **3** *(op. 34/2)*, 122, 140, 313, 401; **4** *(op. 34/3)*, 205, 216, 366, 401, 409, 410, 415, 430; **5** *(op. 42)*, 238, 313, 385, 417, 453; **6** *(op. 64/1)*, 313, 399, 408, 439; **7** *(op. 64/2)*, 266, 313, 390, 401; **8** *(op. 64/3)*, 127, 163, 191, 219, 288, 313 n., 408; **9** *(op. 69/1)*, 5, 149, 241, 257, 263; **10** *(op. 69/2)*, 313; **11** *(op. 70/1)*, 446; **12** *(op. 70/2)*, 5, 29, 125, 314, 406; **13** *(op. 70/3)*, 423; **14** (*e;* pośmiertnie wyd.), 191, 230, 256, 314; **15** *(E;* Geb. i W., I, 15; Br. i H., XIII, 22), 3, 206; **16** *(Es;* Geb. i W., I, 16; Br. i H., Suppl., 1), 3, 377, 467; **17** *(As;* Geb. i W., I, 17; Br. i H., Suppl., 2), 3.
Warjacje *op. 2*, 149, 207 n., 255, 272 n., 281, 282, 366, 382, 410; *op. 12*, 101, 131, 141, 195, 208, 256, 268, 289, 379, 428, 438, 453, 465; *E-dur* (na temat szwajc.), 3, 38, 466; *E-dur* (na tem. z „Purytanów"), 3, 14, 43, 44, 453, 454.

Skorowidz rzeczowy.

(Liczby oznaczają strony. Litera n. przy liczbie strony oznacza i stronę następną; nn. oznacza strony następne. Znak — zastępuje powtórzenie terminu głównego w danej pozycji.)

Akordy, przechodzące stopniowo jeden w drugi, 176, 189, 260 nn., 278, 452, 456.
Alterowane akordy, 13, 78, 138—147, 147 nn., 294, 431; p. też Subdominanta.
Apodżjatury, 398, 400—402, 413, 425, 428, 432, 434, 436, 440, 441.
Barwność (kolorystyka), 15, 41, 155, 161, 174, 175, 203, 250, 255, 269, 297, 298, 302, 304, 307, 308, 309, 311, 312, 318, 319, 322, 336, 345 n., 347, 350, 351, 381, 388 n., 449 nn., 454, 456, 459, 466.
Bitonalne utwory i ustępy, 5—7, 22, 25 n., 29 n., 67 n.
Chopinowski akord, 67, 102, 107—121, 163 n., 185, 227, 291, 400, 403 n., 425, 434, 454, 470.
Chromatyka, 49, 56, 141—144, 149, 176, 184, 191, 228—272, 294, 376, 456, 459; p. też Spis rzeczy, rozdz. XVII.
Dominanta. *D* na początku utworu, 19, 31, 57, 67, 94, 95, 312, 456, p. też Początek i t. d. i Wstępy; D^7 alterowana, 138 nn., 343; mollowa *D*, 38, 63, 75 n., 312; nierozwiązana D^7, 215, 425 n.; wstawiona *D*, V, 69, 151, 290, 297, 301 n., 422, 424; akord $D + S$, 47, 103; szeregi akordów dom.-sept., 251—254, 421, 424; zawieszenie na *D* (półkadencja), 36, 148, 298, 299, 300, 312, 314, 316 n., 317, 367—371.
Dorycka gama, seksta, tonacja, 60, 63, 76 n.
Dur i moll. Jako zasadn. tonacje, 1—8; zmiany trybów, 36—41, 52 n., 311 n., 319; wahanie się między — i —, 50—52; system — —, 76 n.; mollowe dur, 41—49, 70 n.; durowo-mollowe akordy, 43, 117, 420.
Dysonanse i dysonansowe akordy, 43—47, 51, 76, 117, 134, 280, 362, 413, 419—444, 456; ich ilość, jakość i źródła, 420—425; sposób użycia, 425—427; ich uwydatnienie, 215, 353, 393 n., 427—430, 437—440, 442; — szczególnie silne, 431—433; wybitnie dysonansowe ustępy, 433—442; znaczenie dysonansu w muzyce Chopina, 442—444; — nierozwiązane, 119, 425 n.; szeregi dyson. akordów, 423—425; p. też Nuty obce i rozdz. VII—XII.
Dysonanse pojęciowe, 35, 94, 121—124, 377, 397, 398; p. też Pozornie konsonansowe akordy.
Enharmonika, 142, 144, 167, 190, 193, 210, 219, 220, 245, 272—296, 456; w trójdźwiękach zwiększ., 127—134; znaczenie i wartość enharmoniki, 294—296; zamiana enh. całych akordów, 183, 233 n., 287 n., 293, 294, 467; p. też Spis rzeczy, rozdz. XVIII.

Eolska dominanta, gama, tonacja, 60—63.
Estetyka brzmienia, 178, 187, 188, 203, 207, 212, 380 n., 383, 387, 388, 397, 432 n., 444—451, 459; p. też Barwność.
Ewolucja w harmonice Chopina, 4, 10, 54, 87, 137, 170, 175, 250, 260, 269 n., 282, 298, 309, 310, 311, 313, 320, 321, 323, 324 n., 330, 332, 334, 339, 342, 345, 350, 401, 410, 424, 435, 444 n., 458—460, 466.
Frygijska gama, sekunda, tonacja, 53, 58—60, 71, 76 n., 80.
Gama. Całotonowa, 249 n.; chromatyczna, 252, 254, 399, 409 n., 430; mollowa, 60, 72, 74—76; ze zwiększ. sekundą („cygańska"), 70—73.
Historyczne zestawienia i określenia, 6, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 31 n., 34, 35, 36, 41, 47, 52, 58, 68, 77, 85, 105 n., 120, 130, 137, 147, 155, 156 n., 203 n., 253, 271 n., 296, 304 n., 350, 360, 376, 389, 394, 397, 419, 420, 442, 455, 461—464.
Impresjonizm, 35, 120, 215, 304, 463.
Inganno (nagłe, niespodziane zwroty), 50, 51, 65, 157 n., 167, 168, 208, 210, 211, 219, 222, 234, 236, 251, 258, 294, 300, 301, 306, 313, 317, 321, 323, 326, 329, 335, 337, 345, 373, 455.
Jednogłosowe utwory i ustępy, 351—376.
Kadencje. Plagalne, 24, 36; typowe, 97 n., 107; zwodnicze, 114, 122, 157 — 168, 320 n.
Kwartsekstowy akord, VII, 33 n., 224 n.
Lidyjska gama, kwarta, tonacja, 53—58, 71, 76 n., 466.
Ludowe elementy (i stosunek do muzyki ludowej), 19, 21 n., 31, 53, 54—64, 70—74, 175, 179, 217, 270, 271, 303, 313, 381, 410, 432, 451, 456.
Modulacje. Przy zmianie trybu w trójdźwięku, 40; zapom. wspólnych akordów, 65; zapom. akordu neap., 80 n.; zapom. trójdźw. zwiększ., 127 nn.; zapom. zwodn. kadencyj, 165 n.; modulacje chromat., 232—241; — enharm., p. Enharmonika.
Modulacyjna ruchliwość, 31, 41, 297—351, 456, 459; psycholog. przesłanki, 297 n.; związek z konstrukcją, 298, 310; Nokturny, 298—309; Mazurki, 309—312; Walce, 313 n.; Polonezy, 314—318; Preludja, 318—321; Etjudy, 321—326; Ballady, 327—329; Scherza, 329—332; Impromptus, 332 n.; Barkarola, 333 n.; Ronda, 334—340; w sonatowej formie, 340—348; Fantazja f-moll, 348—350; ogólne uwagi, 350 n.
Moll i mollowe dur, p. Dur i moll.
Mollowa gama, p. Gama.
Neapolitański akord, 42, 45, 60, 77—87, 149, 163; tonikalizowany, 80, 163, 290; jako środek modulac., 80 n., 331, 338; jako trójdźwięk w formie zasadn., 81 n.; jako $S^{6}>$, 85, 422; nazwa i oznaczanie, 85; jako funkcja domin., 86; we wczesnych utworach, 466.
Nonowy akord, V, 87—106; jako rozszerzony V^{7}, 88 n.; — — durowy, 89—95; w przewrocie, 94; rozwiązanie wprost, 94; — — mollowy, 42 n., 50 n., 95—97; na początku utworu, 95, 425; — — na II-im stopniu, 104 n.; charakter, 90, 93, 95; rozszerzenia, 99—103.
Nowatorstwo i śmiałość harmoniki, 6, 28, 31 n., 36, 114, 119, 166, 220, 225, 260, 299, 306, 351, 353, 387, 394, 401, 403, 412, 417, 419, 424, 426, 430, 440, 441, 455, 459; p. też Oryginalność.
Nuty charakterystycznej swobodne prowadzenie, 394—397.
Nuty obce, 101, 107, 398—419, 425; definicje, 398 n.; — przejściowe i wyprzedzające, 399; opóźnienia, 256, 400—402, 425, 428; zamienne, 402—404, 407 n., 415; — w grupach, 404—410; — — kombinowane w różnych głosach, 410—413, 415 nn.; — — przesłaniające akordy, 411 n., 419, 434; akordy „obce", 121 n., 413—415; — „obszywające", 409 n., 434.
Nuty pedałowe, 204—228, 251, 253, 255, 431, 435; znaczenie i charakter, 204, 214 n.; pedały dominantowe, 206—214, 316; związek z sekwencjami, 210 nn.; pedały toniczne, 214—218; p. podwójne, 217; p. nieregularne, 218—223, 253; p. przerywane, 208, 221; p. w połącz. z repryzami, 223—225; p. ideowe, 212, 221, 224, 227, 253, 255.
Nuty stałe, 204—228; w szczególn., 225—228, 255, 412, 432 n.
Oryginalność, 35, 66, 68, 166, 269, 351, 381, 426, 440, 454—457.
Ostinato, 318, 319, 403, 413, 445, 451.
Palestrinowskie połączenia akordów, 65, 67, 69, 162.
Paralelizm tematyczny (symetrja modulacyjna), 37 n., 168—170, 184, 214, 285, 299, 303, 308, 314, 319, 338, 348, 353, 355.
Poboczne, pochodne stopnie, III, 65, 67, 69 n., 116, 425.
Początek utworu. Od akordu sekst., $\frac{6}{4}$ i dysonans., 32 nn., 400, 425; — od wstaw. D^{t} przed S, 301 n., 305, 307, 467; p. też Dominanta i Subdominanta.
Polimelodyka, 196 n., 359, 364, 399, 406 n., 415—417, 439.
Pozornie konsonansowe akordy, 28, 85, 108 n., 115 n., 121—124, 161, 162, 163, 194, 220, 262, 356, 414, 425, 456.
Progresje, p. Sekwencje.
Prowadzenie głosów, 125 n., 131, 219 n., 225, 261, 377—397.
Przeskoki tonalne, 147 nn., 312, 318.
Przygodne akordy, 141, 417, 421.
Przygotowanie, dysonansów, 134, 425; — trybu przeciwnego, 18 n., 40, 97, 208, 335 n., 346 n.
Repryzy (powrót głównej części utworu), 16; w odmiennej tonacji, 17 n., 285, 304, 311, 337 n., 339, 341, 465; wprowadzenie repryzy, 50 n., 146, 191 nn., 198, 209—214, 245 nn., 253, 304, 305, 322, 326, 366 n., 376; na nucie pedałowej i z akordem $\frac{6}{4}$ na pocz., 223—225, 295; — skrócone lub zmienione, 305, 306, 308, 320, 323, 325, 326, 327, 337, 340, 353, 356 nn.; przy enharm. modulacji, 274, 280, 282 n., 285, 295.
Romantyczne cechy harmoniki, 7, 14 n., 17, 48 n., 66, 215, 271 n., 296, 297, 435, 450, 461.
Rozwiązania dysonansów, 98 n., 100 n., 425—427; zastępcze i ideowe, 212, 392—394, 418.
Równoległe kwinty i oktawy, 26, 178, 180, 377—389; przez użycie nut obcych, 377 n.; w figuracji, 378 n.; podwojenia w oktawach, 379 n.; dla pełności brzmienia, 380 n.; z dysonansami, 381 n.; przy $S + D$, 382 n.; wskutek swobody w melodji, 383; paralele chromatyczne, 384—386; w przeskokach tercjowych i kwartowych, 386 n.; w figuracji jednego akordu, 387; ogólne uwagi, 387—389; paralele dla specjalnych efektów, 388 n.
Seksta dodana do S i T, IV, 420—423.
Sekstowe akordy. Na pocz. i końcu utworów, 32 n.; przed repryzą, 65, 83, 306; w szeregach, 74, 254—260.
Sekundy. Zwiększone, w melodji, 70—76; ich unikanie, 40 n., 61, 63, 74, 75; — wyodrębniane w akordach, 428—430.

Sekwencje (progresje), 37, 69, 140, 168—203, 242 nn., 253, 259, 276, 282 n., 287, 351, 456; w Etjudach, 170—175, 322; w Mazurkach, 175—190, 311 n.; w innych utworach, 190—197; ogólne uwagi, 197—203; — tercjowe, 178 n., 192; gradacyjne i końcowe, 181 nn., 190 n., 194; przed repryzą, 191, 193 nn., 195; w kadencach, 195; — akordów zmn. sept., 195; — niezwykłe, 195, 245, 347.
Septyma przy *D*, *S* i *T*, 420—423.
Septymowy akord VII^r durowy, V, 89, 94 n.
Septymy zmniejszonej akordy, 27, 53, 116 n., 420 n.; w sekwencjach i szeregach, 195, 216, 220, 242—251, 424; alterowane, 141—147, 220, 222, 248, 251 n.; enharm. zmiany, 272—278, 291 n.
Subdominanta. Jej oznaczanie, III—IV; na początku utworu, 19, 22, 30, 31, 57, 83, 301 n., 456 n.; z dodaną sekstą, IV, V, 420 nn.; z dodaną septymą, 43, 44, 104, 120 n., 420; akord *S* + *D*, 47, 103; alterow. *S*, 42 — 49, 56, 82, 124, 129, 131, 139 n., 279 n., 290 n., 361, 431; *S* w zakończ. utworów, 42—49, 218, 231, 322; enharm. zamiany w *S*, 275—293; S^6>, 85, 422; *S* wstawione, 422 n.
Swobody, w prowadzeniu głosów, 377—397; inne, 11, 16 nn., n., 457.
Tercdecymowy akord, 101 n., 106.
Tercja. Znaczenie, 12, 13 nn., 33; — zmniejszona, unikana, 82.
Tonacje. Wybór, 1 n.; — mollowe w poszczeg. gatunkach utworów, 2—4, 8; — tercjowo spokrewnione, 5, 7, 13 n., 25, 307, 312, 351, 456; — krzyżykowe, a bemolowe, 8 n., 465; — najczęstsze i najrzadsze, 9, 465; — o wielu znakach, 10, 465; układ utworów wedł. tonacyj, 10—12.
Tonalność. Niepewna i nieokreślona, 20, 21—32, 57, 58, 59, 61, 62, 67 n., 73, 146, 151, 250, 257 n., 262 n., 271, 299 n., 363; niestała, 29 nn., 208, 297 nn.; rozszerzone pojęcia w dziedzinie tonalności, 15, 21, 23, 25, 31, 271, 304, 314, 376.
Tonika. Z dodaną sekstą, 421 n.; z dodaną septymą, 301 n., 422, 426; toniki przesłonięcie, 23, 25, 28, 31 n.
Trójdźwięki odległe, 147—157, 318, 355 n., 357 n.
Trójdźwięki zwiększone, 42, 69, 111, 123, 124—137, 353 n., 379, 425, 431.
Ukośne brzmienie, 347, 389—392, 432.
Undecymowy akord, 99—106.
Warjacje i warjanty, 49, 54, 65, 76, 98, 108, 158, 167, 169, 182 n., 189, 192 n., 203, 207, 236, 240, 250, 268, 308, 374, 403, 405, 410, 414, 452 n.
Wmodulowanie się w tonację, 20, 30 n., 258.
Wstępy. W odmiennej tonacji, 18; w tonacji przeciwnego trybu, 18 n., 21; dominantowe, 19, 58, 204—207; tonalnie nieokreślone i niepewne, 20 n., 58, 151, 262 n., 363; paralelizm i jednogłosowość we wstępach, 169, 365 n.; wstępy dysonansowe, 433; introdukcje, 207—209; przygrywki, 206, 366.
Wyprzedzające nuty, 107, 112, 398, 399.
Zakończenia. W przeciwnym trybie, 4 n., 43, 69; tercją w górnym głosie, 33; akordem sekstowym i $\frac{6}{4}$, 28, 33 n.; — niezwykłe, 34 nn.; element mollowy i dysonansowy w zakończeniach, 42 — 47; — na pedałach tonicznych, 216—218; — pasażowe, 450.
Zamienne nuty, 107, 398 n., 402—404, 407 n., 408 n.
Zboczenia modulacyjne, 297—351.

Spis rzeczy.

strona

Przedmowa I
Wykaz i objaśnienia przyjętych znaków i skróceń III
Rozdział I. Dur i moll 1
II. Tonacje 8
III. Stosunki tonalne między poszczególnemi częściami utworów . . 12
IV. Niepewność tonalna 21
V. Zmiany trybów. Mollowe dur 36
VI. Niezwykłe gamy i tonacje 53
VII. Akord neapolitański 77
VIII. Akord nonowy 87
IX. Akord „chopinowski“ 107
X. Akordy pozornie konsonansowe 121
XI. Trójdźwięk zwiększony 124
XII. Alterowane akordy dominantowo-septymowe 138
XIII. Trójdźwięki alterowane i przeskoki tonalne 147
XIV. Zwodnicze kadencje 157
XV. Sekwencje (progresje) 168
XVI. Nuty stałe i pedałowe 204
1. Dominantowe nuty pedałowe 204
2. Toniczne nuty pedałowe 214
3. Pedały nieregularne 218
4. Repryzy na nutach pedałowych 223
5. Nuty stałe w głosach górnych 225
XVII. Chromatyka 228
1. Chromatyka w funkcjach subdominantowych 228
2. Chromatyczne modulacje 232
3. Szeregi (postępy) chromatyczne 235
4. Chromatyczne szeregi akordów zmniejszonej septymy . . . 242
5. Inne chromatyczne szeregi akordów septymowych 251
6. Chromatyczne szeregi akordów sekstowych 254
7. Swobodna chromatyka 260
XVIII. Enharmonika 272
1. Zamiana akordu VII^r na VII^r tonacji innej 272
2. Zamiana akordu VII^r na *S* tonacji innej i naodwrót 275
3. Zamiana akordu *S* na *S* tonacji innej 278
4. Zamiana akordu *D*^{r} na *S* tonacji innej i naodwrót 281
5. Kilka wypadków szczególnych. Uwagi ogólne 290

strona

XIX. Ruchliwość modulacyjna 297
XX. Jednogłosowość w muzyce Chopina 351
XXI. Swobody w prowadzeniu głosów 377
1. Równoległe kwinty i oktawy 377
2. Ukośne brzmienie 389
3. Rozwiązania zastępcze i ideowe 392
4. Swobodne prowadzenie nuty charakterystycznej 394
XXII. Nuty obce 398
XXIII. Dysonans i estetyka brzmienia 419
XXIV. Ogólna charakterystyka 451
Sprostowania i uzupełnienia 465
Skorowidz nazwisk 469
Skorowidz utworów Chopina 471
Skorowidz rzeczowy 475
Spis rzeczy 479

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA



Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

804

C

31 jul
2001

Dr. Ludwik Bronarski

Harmonika Chopina

Wydano z zasiłków
Funduszu Kultury Narodowej
Min. Wyzn. Rel. i Ośw. Publ.
i Kasy im. Mianowskiego
uzupełnionych przez autora

Towarzystwo Wydawnicze Muzy
Warszawa
1935

