ANALIZY I OBJAŚNIENIA
DZIEŁ WSZYSTKICH
FRYDERYKA CHOPINA

IX

JÓZEF M. CHOMIŃSKI

PRELUDIA CHOPINA

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

Zbiory Stowarzyszenia

PRELUDIA
CHOPINA

Zbiory Stowarzyszenia
946

ANALIZY I OBJAŚNIENIA DZIEŁ WSZYSTKICH FRYDERYKA CHOPINA

PRACA ZBIOROWA

POD REDAKCJĄ

PROF. DRA ADOLFA CHYBIŃSKIEGO

W DZIESIĘCIU TOMACH

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

I II
MAZURKI POLONEZY
Janusz Miketta

III
WALCE
Adolf Chybiński
ECOSSAISES, BOLERO, TARANTELLA
Maria Szczepańska
PIEŚNI
Janusz Miketta

IV
KONCERTY, ALLEGRO DE CONCERT
Aleksander Frączkiewicz

V
SONATY
Ludwik Bronarski
UTWORY KAMERALNE
Aleksander Frączkiewicz

VI
RONDA, WARIACJE
X. Hieronim Feicht

VII
FANTAZJA
Zofia Lissa
SCHERZA
Adolf Chybiński
BALLADY
Ludwik Bronarski

VIII
IMPROMPTUS, NOKTURNY
KOŁYSANKA, BARKAROLA
Józef Chomiński

IX X
PRELUDIA ETIUDY
Józef Chomiński

ANALIZY I OBJAŚNIENIA
DZIEŁ WSZYSTKICH
FRYDERYKA CHOPINA

TOM DZIEWIĄTY

JÓZEF M. CHOMIŃSKI

PRELUDIA

KRAKÓW

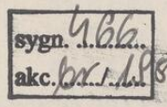
1950

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.
466

UKŁAD GRAFICZNY – TADEUSZ OCHLEWSKI







COPYRIGHT 1950 BY
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE
CRACOW, POLAND PWM 358
PKZG 19 KRAKÓW. 2.000 EGZ. ZAM. 2 I 1950
PAP. DR. SAT. III KL. 100 G 70×100 CM. M-54940
DRUK ROZP. 5 VI 1950 UKOŃCZ. 18 VII 1950

Poświęcam

Krzysi

WSTĘP

Chopin napisał ogółem 26 preludiów na fortepian. Na sumę tę składa się cykl 24 Preludiów op. 28, wykończony w latach 1838/39, oraz dwa luźne Preludia: As-dur, bez liczby opusowej, z roku 1834 (odnalezione w r. 1918) i cis-moll op. 45, napisane w roku 1841. Tak wygląda stan ilościowy preludiów na podstawie dzisiejszych danych bibliograficznych. A ponieważ bibliografia dzieł Chopina jest na ogół dobrze uporządkowana, przeto nie należy przypuszczać, aby w przyszłości mogły zajść jakieś radykalne zmiany, mogące zmienić nasz obecny pogląd na twórczość Chopina w zakresie tej formy. Wbrew opinii badaczy dotychczasowych uważam, że najwcześniejszym preludium Chopina jest Preludium As-dur z roku 1834, bowiem struktura i środki Preludiów a-moll i d-moll op. 28, które rzekomo miały powstać w roku 1831, dają wszelkie podstawy do wykluczenia tej daty. Nie jest wykluczone, że Chopin mógł je w tym czasie naszkicować, ale szkice te musiały później ulec gruntownym przeobrażeniom. Najlepszym dowodem tego jest właśnie Preludium z roku 1834, którego struktura i wyraz nie dorównuje Preludiom a-moll i d-moll, będąc tworem jeszcze stosunkowo mało indywidualnym. Preludia późniejsze natomiast noszą na sobie wszystkie znamiona stylu Chopina z najwspanialszego i najbujniejszego jego okresu twórczości. Wiele z nich jest wymownym świadectwem przekraczania epoki o kilkadziesiąt lat naprzód zarówno w doborze środków jak i w ujęciu formalnym i wyrazowym. W 24 Preludiach op. 28 Chopina występuje w skondensowanej formie cały arsenał jego środków pierwszoplanowych, najważniejszych i najbardziej typowych, oczyszczony od zjawisk mniej ważnych, aczkolwiek stosowanych w innych utworach. Jest tam więc cały Chopin, wielki melodysta, harmonik i kolorysta, panujący suwerennie nad formą, która w jego ujęciu nigdy nie schodziła do rzędu z góry powziętego schematu, ale każdorazowo była czymś innym, wynikającym z materiału, z doboru środków. Sama jednakże forma nie wyczerpuje jeszcze całokształtu jego zdobyczy. Chopin jest ponadto wielkim mistrzem wyrazu, o wielkim ładunku emocjonalnym, na usługach którego

pozostawały zawsze i środki i forma. Mimo to nigdy nie przekraczał możliwości właściwych muzyce i nie kusił się o wypowiedzenie czy przedstawienie tego, czego muzyka przedstawić nie może. Tym tłumaczy się prawie całkowity brak tytułów programowych w jego utworach, chociaż żył w epoce, kiedy podsuwanie słuchaczowi konkretnych wyobrażeń było bardzo rozpowszechnione. Czyżby był wyznawcą suchego, formalistycznego nastawienia? Już sam fakt, że najpierw sam wyraz muzyki Chopina, będący źródłem wielu wzruszeń i przeżyć estetycznych, zdobył świat zanim odkryto Chopina-technika, Chopina-harmonika i wielkiego konstruktora formy — jest najlepszym dowodem przeciwko takiemu mniemaniu. Zresztą jesteśmy o tym wszyscy tak głęboko przekonani na podstawie naszych doświadczeń i naszego obcowania z muzyką Chopina, że podnoszenie takiego zagadnienia staje się zbyteczne, bowiem w stosunku do twórczości Chopina problem ten w ogóle nie istnieje. I choć tematyka pozamuzyczna nie jest u niego zaznaczona, to jednak muzyka jego jest żywym odbiciem ówczesnej rzeczywistości, tej właśnie, w której żył i w której się obracał. Z jednej strony wyciska tu swe piętno atmosfera salonu, gdzie nie zawsze czuł się dobrze, a gdzie mimo wszystko spotykał ludzi intelektualnie wysoko stojących, co nie mogło być bez wpływu na kształtowanie się jego osobowości twórczej, z drugiej zaś strony wieś polska z jej muzyką ludową stała się potężnym czynnikiem kształtującym główne elementy jego dzieła i dała w sumie to, co nazywamy stylem narodowym. Chopin hołdując realizmowi, przejawiającemu się we właściwościach narodowych jego muzyki, gdzie przełamywały się ówczesne nasze dążenia, gdzie głęboko wryła się nasza tradycja i wola do życia na tle ponurej rzeczywistości porozbiorowej i popowstaniowej, nie potrzebował uciekać się do jakiegoś ściśle określonego programu, jak to czynił na przykład Schumann. Oddźwięk tego wszystkiego był tak silny, że znajdował swoje odbicie nawet w utworach, których nomenklatura należy do tzw. muzyki absolutnej. Zaliczyć tu trzeba również preludia. Rzecz jasna — nie można tam doszukiwać się, jak to niejednokrotnie usiłowano, jakichś konkretnych zdarzeń, ale należy uchwycić sam wyraz tej muzyki, świetnie zróżnicowany i równocześnie mocno indywidualny w doborze środków i form.

Już same określenia „środek" i „forma" wskazują, że te czynniki nie mogą być czymś autonomicznym, co bez reszty wyczerpuje treść utworu, ale stają się siłą pośredniczącą i kształtującą jego treść,

która przejawia się w wyrazie utworu i jego właściwościach emocjonalnych. Jeszcze do niedawna uchwycenie wyrazu muzyki w sposób sprawdzalny i naukowo dopuszczalny nie było możliwe. Toteż liczne próby w tym kierunku musiały budzić poważne zastrzeżenia co do ich wartości. Tzw. estetyka uczuć i wyrazu nie potrafiła wznieść się ponad mgliste i mało znaczące określenia typu literackiego, co siłą rzeczy musiało prowadzić do interpretacji dowolnych i nieuzasadnionych technicznym materiałem muzycznym. Dopiero zdobycze muzykologii okresu międzywojennego wskazały drogę do głębszego podejścia w tym kierunku. Praca szła tu w dwóch kierunkach, mianowicie w kierunku dokładnego poznania strony technicznej i energetycznej dzieła muzycznego. Wielką przeszkodą w osiągnięciu poważnych rezultatów w tym czasie było to, że nie skoordynowano tej pracy, lecz przeciwnie, podzielono się nawet na dwa zwalczające się obozy, tzn. na muzykologów formalistów, którzy zajmowali się wyłącznie tylko stroną techniczną dzieła, i muzykologów-estetyków psychologicznych, wysuwających właśnie na plan pierwszy jego stronę energetyczną. Podczas gdy pierwsi ograniczając się tylko do suchego opisu środków nie wnikali we właściwości ich działania, w rezultacie czego nie mogli wytłumaczyć celu istnienia środków, to drudzy, aczkolwiek sięgali głębiej, posługiwali się przestarzałymi już metodami techniczno-analitycznymi (np. Kurth) i dlatego nie zawsze mogli w sposób przekonywający i dość głęboki uzasadnić swe spostrzeżenia. I chociaż na skutek tego stanowiska zamykała się droga rozwoju dla tych obydwóch kierunków, to jednak zdobycze ich są na tyle poważne, że można je wykorzystać, uzgodnić i wzajemnie uzupełnić w celu uzyskania możliwości dalszej ich rozbudowy, co zezwoli na podjęcie już pełnej analizy dzieła muzycznego, uwzględniającej zarówno stronę techniczną środków jak i ich wyraz. Taka pełna analiza będzie możliwa tylko wówczas, gdy w jej toku uwzględnimy dwa podstawowe momenty: techniczny i energetyczny, tzn. gdy opis środków technicznych uwzględni również właściwości ich działania; rozpoznanie zaś tych właściwości zezwoli na wnioskowanie o ich wyrazie i ładunku emocjonalnym. Warunkiem dla osiągnięcia pożądanego rezultatu będzie przede wszystkim rzetelny opis techniczny, który nie może ograniczać się do rozpatrywania poszczególnych elementów w sposób izolowany, ale uwzględni wzajemne współdziałanie ze sobą. Prowadzi to z kolei do właściwego rozumienia i interpretowania formy utworu, w myśl którego zjawia się ona jako

wypadkowa tego współdziałania. W zależności natomiast od doboru środków, tzn. od specyficznych cech konstrukcyjnych elementów, pozostają ich właściwości energetyczne, które decydują o wyrazie samej muzyki i jej obliczu emocjonalnym.

Dzięki przedstawionym zasadom rozpatrywania utworu muzycznego możemy uchronić się przed schematyzowaniem przebiegu formalnego. Jest to ważne zwłaszcza w odniesieniu do twórczości Chopina, który nigdy nie traktował formy jako czegoś schematycznego, ale w zależności od potrzeb wyrazu, jaki miał zamiar nadać jakiemuś utworowi, dobierał odpowiedni materiał, tzn. środki, które następnie decydowały o formie danego utworu. Naturalność, z jaką zespalają się u Chopina środki techniczne dzieła z jego stroną emocjonalną, sprawiła, że dotychczasowi badacze muzyki Chopina nie zawsze należycie ją rozumieli. Oto na przykład Bernard Scharlitt[1]) widzi w 24 Preludiach Chopina charakter improwizacyjny, podnosząc go do znaczenia architektonicznej zasady. Źródłem tej omyłki jest właśnie to, że czynnik intelektualny, który niewątpliwie odgrywał u Chopina wybitną rolę, jest organicznie zrośnięty z wyrazem jego muzyki, w rezultacie czego nie wybija się na plan pierwszy. Choć Chopin był świetnym improwizatorem, czynnik improwizacyjny bardzo słabo zaznacza się w jego twórczości. Żeby to zrozumieć, należy zdać sobie sprawę, co on oznacza w utworze muzycznym, jaki jest jego wpływ na dobór środków i sposób ich umiejscowienia w przebiegu formy. Najwymowniejszym znakiem działania czynnika improwizacyjnego jest przede wszystkim obecność środków o mniejszym ciężarze gatunkowym, które, jak to się często zdarza u Liszta, rozluźniają swoją powierzchownością właściwy tok przebiegu i graniczą niekiedy z błahym efekciarstwem. W wypadkach takich można zauważyć brak równowagi w użyciu środków, bowiem nawet środki wartościowe nie znajdują odpowiedniego oddźwięku, to znaczy działając w pewnym miejscu jako przyczyna nie wywołują w dalszym przebiegu właściwego skutku. W tym znaczeniu czynnik improwizacyjny nigdy nie miał miejsca w twórczości Chopina, a w jego preludiach znika zupełnie. Preludia Chopina są wyrazem nadzwyczaj oszczędnej kondensacji środków i formy, co nie dopuszczało nawet do stosowania środków drugoplanowych. Dlatego te drobne utwory cechuje tak wielka zwar-

[1]) Bernard Scharlitt: Chopin, Lipsk 1919, str. 235.

tość, gdzie najdrobniejszy nawet szczegół posiada zawsze ważne znaczenie tektoniczne.

Na ogół mało jest nazw i terminów, które w sposób ścisły mogłyby określić formę, a nawet spośród tych te, co przynajmniej wskazują na pewną ogólną zasadę architektoniczną (np. fuga, rondo, forma sonatowa), nie wyczerpują jeszcze całego problemu kształtowania. Nazwa „preludium" natomiast w mniejszym jeszcze stopniu może wskazać na strukturę utworu. Świadczą o tym już chociażby preludia J. S. Bacha, które różnią się pomiędzy sobą fakturą (polifonia — homofonia). Mimo to, jeśli chodzi o preludium homofoniczne, można wskazać na pewną zasadę architektoniczną, która jest wspólna przynajmniej dla znacznej ilości utworów tego rodzaju. Mam tu na myśli zasadę ewolucyjno-figuracyjną, która, choć należy do najstarszych zasad tektonicznych w muzyce instrumentalnej, przez dłuższy czas była niedostrzegana[2]). Inna rzecz, że nie zawsze stosowanie tej zasady daje jednakowe wyniki. Zależy to w wielkim stopniu od typu homofonii — i to nawet na gruncie tego samego systemu tonalnego. Inaczej będzie wyglądała forma ewolucyjno-figuracyjna na gruncie homofonii proporcjonalnej (np. u Bacha czy Haendla), a inaczej tam, gdzie zaznacza się silne oddziaływanie homofonii okresowej, co właśnie ma miejsce u Chopina. Stwierdzenie jednak takiego oddziaływania w żadnym wypadku nie może zezwalać na pominięcie podstawowej zasady architektonicznej i skierowanie całej uwagi ku homofonii, jak to zauważyć można we wszystkich dotychczasowych pracach analitycznych. Wówczas fałszuje się prawdziwy obraz utworu, przedstawia się go w krzywym zwierciedle, a co najgorsze, schematyzuje się jego formę, naciągając ją gwałtem do zasad budowy okresowej. Przy sposobności analiz preludiów Chopina będziemy mogli przekonać się, że takie postępowanie jest niedopuszczalne, w takich bowiem wypadkach nigdy nie można wskazać tego, co jest istotne w formach tego rodzaju, a więc całej różnorodności najrozmaitszych struktur, wypływających z krzyżowania się zasady ewolucyjno-figuracyjnej z budową okresową. Zjawisko to nie zachodzi zresztą tylko w preludiach, ale występuje również w etiudach, w impromptus i w pewnych miejscach innych utworów. Nie wszystkie jednak preludia Chopina

[2]) Por. Hans Mersmann: Angewandte Musikaesthetik, Berlin 1926; Józef Michał Chomiński: Metodyka nauczania form muzycznych, Kraków 1946.

są formami figuracyjno-ewolucyjnymi. Pomiędzy nimi znajdujemy również utwory wykazujące czystą budowę o k r e s o w ą. W wypadkach takich analiza utworu musi być oczywiście dokonywana ze stanowiska zasad budowy okresowej.

Jak widzimy, już bez wkraczania w szczegóły budowy preludium i jego wyrazu można stwierdzić istnienie różnych typów tej formy — i to nawet na gruncie jednej i tej samej faktury, mianowicie homofonii. Innym ważnym szczegółem, na który już niejednokrotnie zwracano uwagę, jest kultywowanie przez Chopina preludium s a m o d z i e l n e g o, tzn. nie związanego z żadną inną formą, jak na przykład u Bacha, ale będącego utworem samowystarczalnym. Chopin nie był jednak pierwszym kompozytorem, uprawiającym tę formę w tym znaczeniu [3]), wszelako zasługą jego pozostanie fakt, że doprowadził on formę preludium samodzielnego do najwyższej doskonałości, nie prześcignionej przez żadnego z jego następców. Usamodzielnienie się jakiejś formy nie może pozostać bez wpływu na sposób jej traktowania i tym samym ujęcia strukturalnego, bowiem forma samodzielna nie krępuje się już żadnymi związkami i zależnościami, które działały jeszcze przed jej usamodzielnieniem, kiedy pozostawała na usługach większego, zespolonego układu formalnego. W wypadkach zespołowej zależności, forma, podlegająca ciśnieniu tej zależności, kształtuje swą energetykę inaczej niż forma samodzielna. Zazwyczaj mamy tam do czynienia z dwojakim rozplanowaniem przejawów energetycznych: albo ustęp pierwszy jest tylko impulsem do spotęgowania energii, które znajduje swój punkt szczytowy i następnie rozładowanie w ustępie drugim (mam tu na myśli tylko budowę dwuustępową), a więc schodzi do roli wstępu, przygrywki — albo jest od razu miejscem procesu spotęgowania energii do najwyższych granic tak, że w ustępie następnym rozładowują się stopniowo napięcia powstałe poprzednio. Można by jeszcze przytoczyć inne możliwości ujęcia energetycznego, ale uważam, że wskazane przypadki dostatecznie tłumaczą istotę rzeczy. Otóż w formie samodzielnej — jednoustępowej — cały przebieg energetyczny musi się zmieścić w jednym ustępie, w przeciwnym wypadku trudno było by mówić o jej samodzielności. Zadaniem analizy będzie więc zbadanie, jak się przedstawia rozplanowanie przejawów energetycznych na tle przebiegu formy w preludiach Chopina. Jeśli chodzi o preludia luźne, to zagadnienie to nie będzie nastręczało zbyt wielkich trudności. Inaczej natomiast będzie wyglądała ta sprawa w cyklu 24 Preludiów op. 28.

[3]) Preludia nie związane z innymi formami pisał już Beethoven (np. 2 Preludia op. 39 oraz Preludium f-moll). Charakter samodzielny wykazują natomiast preludia: Hummla (24 Préludes op. 67), Moschelesa (50 Preludien op. 73) i Kalkbrennera (24 Preludii op. 88).

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
Instytut Fryderyka Chopina Biblioteka

W związku z analizami utworów Chopina nie można pominąć sprawy dotyczącej m e t o d y analitycznej jednego z najważniejszych elementów dzieła muzycznego, mianowicie h a r m o n i k i. Z uwagi na to, że Chopin w znaczny sposób powiększył zasób środków harmonicznych oraz wykrył nowe sposoby ich użycia i traktowania, rozbudowując system funkcyjny do tych granic, jakie widzimy w epoce neoromantycznej, zachodzi potrzeba wyboru takiej metody analitycznej, która ułatwiałaby wykrycie i swobodne, nieskrępowane przedstawienie jego zdobyczy harmonicznych. A zatem metoda winna wypływać z jakości materiału. Najbardziej dotychczas rozpowszechnionym sposobem ujmowania zjawisk harmonicznych była metoda gamowo-cyfrowa, w której stopnie skali wraz z umieszczonymi na niej akordami wyczerpywały materiał harmoniczny. Choć metoda ta, będąca echem modalizmu, pozostawała w sprzeczności z założeniami systemu funkcyjnego — oddawała bowiem pierwszeństwo ingerencji skali w formowaniu się elementu harmonicznego, a nie stosunkom pomiędzy akordami — mimo to dla pewnego okresu harmoniki funkcyjnej, a więc klasycznej i wczesno-romantycznej, nie stanowiła przeszkody dla poznania jej cech. W tych czasach skala istotnie była czynnikiem współdziałającym z odniesieniami funkcyjnymi, aczkolwiek należy ją uważać za rezultat najprostszych odniesień. Jednakże z biegiem czasu, gdy zaczęto rozbudowywać sieć odniesień funkcyjnych i w związku z tym wykraczano poza materiał dźwiękowy objęty skalą, znaczenie jej malało tak, że w końcu została ona przezwyciężona. Wprawdzie dokonało się to w drugiej połowie wieku XIX, jednak sam proces tego przezwyciężenia rozpoczął się już wcześniej, czego najwymowniejszym świadectwem jest właśnie twórczość Chopina, jego styl harmoniczny. Metoda gamowo-cyfrowa, napotykając coraz bardziej na piętrzące się trudności, zmuszona była rozbudowywać w nienaturalny sposób system modulacyjny, w rezultacie czego dopatrywała się istnienia modulacji tam, gdzie jej w rzeczywistości nie było, i pomijała rzecz najważniejszą, to znaczy odniesienia wyższego rzędu.

Dla uniknięcia tych trudności będę posługiwał się w swoich analizach metodą Erpfa[4]), aczkolwiek metoda ta nie zawsze już dziś zadowalnia wymagania nauki. Zbyt mechaniczne traktowanie przez Erpfa niektórych zjawisk będzie wymagało nie tyle pewnych korektur, ile raczej rozszerzenia jego metody na dokładne wniknięcie we właściwości energetyczne środków i sposobu umiejscowienia ich w przebiegu. Dzięki temu można będzie dokładnie sklasyfikować środki harmoniczne ze stanowiska ich działania — i to zarówno pod względem natężenia siły funkcyjnej jak i wyrazu. Podejście takie umożliwi jednocześnie głębsze potraktowanie zagadnienia logiki harmonicznej i jej stosunku do elementów innych oraz do formy. W związku z tym przekonamy się, że modulacja nie jest zjawiskiem wyłącznie harmonicznym, ale wiąże się nierozerwalnie z przebiegiem formy. Stojąc na stanowisku jednolitości symboliki harmonicznej we wszystkich krajach — podobnie jak to ma miejsce w matematyce[5]) — przyjmuję symbolikę Erpfa, która jest skorygowaną i rozbudowaną symboliką Riemanna, twórcy nowoczesnej metody analitycznej. Przyjęcie symboliki nie oznacza jeszcze przyjęcia wszystkich poglądów Erpfa-Riemanna. Symbol jest tylko skróconym pismem i nie wyczerpuje treści harmonicznej. Dlatego w toku analiz nie można ograniczyć się tylko do symbolicznego oznaczenia następstw harmonicznych, ale należy odpowiednio interpretować wprowadzone symbole.

---

[4]) Hermann Erpf: Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik, Lipsk 1927.

[5]) Już od dłuższego czasu można zaobserwować w pracach analitycznych niepożądany zwyczaj wprowadzania coraz to innych nowych oznaczeń symbolicznych. Po prostu szczytem ambicji „naukowej" stało się wyszukiwanie własnych symboli, które w rzeczywistości zupełnie nie posuwają naprzód metody analitycznej, a tylko utrudniają korzystanie z prac. Zwyczaj ten jako wysoce szkodliwy powinien być zwalczany. Do jakiego absurdu doszło by w matematyce, gdyby każdy matematyk zaczął wprowadzać własne symbole. Wówczas prace matematyczne stałyby się zupełnie nieczytelne. Dla wprowadzenia symboli nowych musimy mieć uzasadniony powód, tzn. że zjawisk, będących przedmiotem analizy, nie można już przedstawić przy pomocy symboli dawniejszych, lub że metoda analityczna, którą się posługuje autor, zrywa zupełnie z metodami dawniejszymi. Tymczasem do dnia dzisiejszego metody analityczne prawie nie posunęły się poza formalizm Riemanna.

OBJAŚNIENIA SYMBOLI I SKRÓTÓW

Przyjęta w niniejszych analizach symbolika harmoniczna Riemanna-Erpfa nie jest u nas w powszechnym użyciu. Ponadto ze względów metodycznych została ona rozbudowana i w pewnych szczegółach zmodyfikowana. Okoliczność ta zmusza nas do objaśnienia zastosowanych znaków.

W zasadzie operujemy tylko dwoma podstawowymi symbolami, będącymi wyznacznikami funkcji toniki i dominanty:

T i D

Znaki + i 0, umieszczone przy symbolach toniki z lewej strony pośrodku, zaś przy symbolach dominantowych z prawej u góry lub w dole, oznaczają durową lub mollową formę wyznacznika, a więc:

+T wskazuje, że toniką jest trójdźwięk durowy.

0T oznacza tonikę mollową.

Dominanta górna (dawniej krótko nazywana dominantą) posiada znaki + i 0 u góry (np. $D^{+} = g{+}h{+}d$ w C-dur lub w c-moll), dominanta dolna (dawniej subdominanta) zaś u dołu (np. $D_0 = f{+}as{+}c$ w C-dur lub c-moll).

Poszczególne dźwięki wyznaczników trójdźwiękowych są oznaczane przy pomocy cyfr: arabskich dla trójdźwięków durowych i rzymskich dla mollowych (np. IIIT wskazuje na tercję mollowego wyznacznika toniki, zaś D_5 na kwintę durowego wyznacznika dominanty dolnej).

Twory podwójno-dominantowe, tzn. takie, które powstały z połączenia składników dominanty górnej i dolnej, oznaczamy bądź przy pomocy wyszczególnienia dodanego dźwięku z drugiego wyznacznika, bądź przez zaznaczenie, który ze składników obydwóch dominant nie wchodzi w skład akordu. W ślad za tym D^{+}_{1} wskazuje, że do trójdźwiękowego wyznacznika dominanty górnej została dodana pryma dominanty dolnej. Analogicznie symbol D^{5}_{0} oznacza dodanie do wyznacznika mollowej dominanty dolnej kwinty dominanty górnej

(np. akord $f+as+c+d$ w C-dur lub c-moll). Natomiast $D^{\sharp}_{\sharp}$ symbolizuje akord nonowy, powstały z całego wyznacznika dominanty górnej oraz z prymy i tercji mollowej dominanty dolnej. W tym wypadku do pełnego tworu podwójno - dominantowego brakuje więc kwinty dominanty dolnej.

Poza tym przy pomocy skreśleń oznaczamy niekompletne twory podwójno-dominantowe:

$D^{\sharp}_{1}$ wskazuje na czterodźwiękowy wyznacznik podwójno-dominantowy bez prymy dominanty górnej (np. $h+d+f$ w C-dur lub c-moll). Podobnie $D^{\sharp}_{\sharp}$ symbolizuje pięciodźwięk bez prymy dominanty górnej, czyli akord septymowy zmniejszony (np. $h+d+f+as$ w C-dur lub c-moll).

Twory dominantowo toniczne zawierające składniki dominanty i toniki przedstawiamy przy pomocy symboli kombinowanych, np.:

$\mathfrak{D}_{7} = g+d+f+h+e$ w C-dur.

Skreśleniami posługujemy się również przy trójdźwiękach paralelnych. Np.

$_{\circ\sharp}T = a+c+e$ w C-dur
$_{+\varnothing}T = es+g+b$ w c-moll
$D^{\sharp\circ} = e+g+h$ w C-dur lub c-moll
$D_{\sharp\circ} = d+f+a$ w C-dur lub c-moll
$D_{\varnothing+} = as+c+es$ w c-moll lub C-dur.

Przy czterodźwiękach paralelnych skreśleń nie używamy, ponieważ obejmują one wszystkie dźwięki składowe zarówno wyznacznika bezpośredniego jak i paralelnego. Np.:

$_{+0}T = es+g+b+c$ w c-moll
$D^{+0} = e+g+h+d$ w C-dur lub c-moll
$D_{0+} = f+as+c+es$ w c-moll lub C-dur.

Akordy prowadzące, powstające przez wprowadzenie dźwięku prowadzącego lub dźwięków prowadzących zamiast *) danego składnika akordu oznaczamy przy pomocy znaków $<$ lub $>$ umieszczanych bądź na symbolu, bądź na cyfrach oznaczających dźwięki, zamiast których występują prowadzące. Znak $<$ wskazuje, że dźwięk

*) W harmonice bardziej rozwiniętej występują one niekiedy razem.

prowadzący posiada kierunek wznoszący się, zaś $>$ oznacza kierunek opadający. Np.:

$_{\cdot\sharp}T = e+g+h$ w C-dur
$_{\circ\sharp}T = as+c+es$ w c-moll lub C-dur
$D_{\circ} = f+as+des$ w c-moll lub C-dur
$D^{+} = h+d+fis$ w C-dur lub c-moll
$D^{\sharp} = g+h+es$ w c-moll
$_{\circ\sharp}T = as+c+es+fis$ w C-dur lub c-moll
$D_{\circ} = des+f+as+h$ w C-dur lub c-moll.

Podwyższenie jakiegoś dźwięku w akordzie oznaczamy przy pomocy znaku $<$ umieszczonego nad cyfrą, obniżenie zaś przez $>$.

Np. $D^{<}_{\text{III}0} = f+a+c+es$ w c-moll

$D^{>}_{1}{}^{5} = des+f+g+h$ w C-dur lub c-moll.

Wyznaczniki wyższego rzędu rejestrujemy przy pomocy:

a) cyfry umieszczonej z prawej strony u góry przy symbolu w klamrach. Np. $(D^{+})^{2} = d+fis+a+c$, tzn. dominanta górna drugiego rzędu (stopnia) w C-dur lub c-moll. $(D^{5}_{0})^{3} = es+ges+b+c$, tzn. dominanta dolna trzeciego rzędu w C-dur lub c-moll;

b) znaków $>$ lub $<$, umieszczonych przed lub za symbolami wziętymi w nawias. Np. $D_{0} > (D_{0}) = (f+as+c) < (b+des+f)$ w c-moll lub C-dur.

Do wyznaczników wyższego rzędu należą również skomplikowane twory paralelne, a więc drugie i trzecie paralele. Np. akord $a+cis+e$ w C-dur, który jest drugą paralelą, symbolizujemy: $_{\cdot\sharp}T$. Natomiast trzecią paralelę w tej samej tonacji, będącą akordem $fis+ais+cis$, oznaczamy: $_{\cdot\cdot\sharp}T$. To samo odnosi się i do tworów dominantowych.

W wyniku zastosowania nowej metody analitycznej, badającej parcjalne stosunki funkcyjne, posłużyliśmy się nowymi znakami. W wypadkach takich wyznaczniki funkcyjne otrzymują dodatkowe znaki literowe $(p\ i\ f)$ wskazujące z jednej strony na parcjalną treść odniesienia, z drugiej zaś na integrację wyznaczników parcjalnych. W tym miejscu nie omawiamy tych symboli, ponieważ zostały one dokładnie przedstawione przy okazji analizy pierwszego Preludium

(którą z rozmysłem potraktowaliśmy dość szeroko właśnie dla zapoznania czytelnika z nową metodą analityczną) jak też Preludium a-moll, gdzie specjalny znak otrzymała również pseudotonika (Ψ)

Ponadto wprowadziliśmy w analizach niektórych preludiów skróty trójdźwięków, gdzie mała litera alfabetu łacińskiego oznacza konkretny dźwięk podstawowy trójdźwięku, zaś + i o, umieszczone po prawej stronie u góry, rodzaj trójdźwięku (durowy lub mollowy).

Np.: $c^{+} = c+e+g \qquad c^{0} = c+es+g$.

ANALIZY PRELUDIÓW FRYDERYKA CHOPINA

PRELUDIUM As-dur
(1834) [6]

Ilość taktów: 41.
Rodzaj taktu: $^{2}/_{4}$.
Tempo: Presto con leggierezza.
Ruch rytmiczny: szesnastkowy.

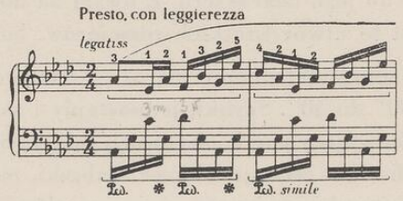
Dane powyższe zezwalają na zorientowanie się w rozmiarach utworu, czasie jego trwania oraz dają nawet pewne podstawy do przypuszczeń odnośnie do jego charakteru. Z uwagi na ilość taktów, rodzaj taktu i tempo, jest to utwór krótkich rozmiarów, bowiem jeśli przyjmiemy dla presta miarę metronomiczną ♩ = 160, to nie powinien on trwać dłużej jak 30″ do 40″. Szybki, jednostajny i zarazem lekki ruch szesnastkowy, opanowujący partie obydwóch rąk, a więc wiolinu i basu, sprawia, że Preludium to cechuje lekkość arabeski, niezachwiana płynność przebiegu i naturalna zwinność następstw dźwiękowych. Do tego przyczynia się w wielkim stopniu rodzaj faktury fortepianowej, który, operując figuracją harmoniczną w obydwóch rękach, wyklucza wszelką ociężałość (przykł. 1). Przeniknięcie utworu figuracją o ruchu szesnastkowym — i to w tempie bardzo szybkim — nie może pozostać bez wpływu na kształtowanie się melodyki. Jednostajny ruch drobnych wartości rytmicznych nie sprzyja tworzeniu się linii melodycznych o mocnych akcentach wyrazowych, uzyskiwanych przy pomocy czynników kontrastu, jak na przykład w tzw. melodyce śpiewnej, ale jest źródłem pewnego wyrównania wyrazowego i oszczędności w doborze środków. Melodyka tego rodzaju opiera się na innych zasadach

[6]) Preludium to, pozostawione p. Forget, zostało odnalezione przez Piotra Forget i następnie wydane w „Pages d'Art" (sierpień 1918). Po raz pierwszy po odnalezieniu wykonał je E. R. Blanchet 9 sierpnia 1919 w Lozannie.

tektonicznych niż melodyka nokturnów czy mazurków, gdzie budowa okresowa domaga się indywidualizacji pewnych dźwięków i prowadzi do kontrastów rytmicznych, do podkreślania „oddechów", celem zaakcentowania punktów dystynkcyjnych struktury. Ta melodia również płynie, jest ruchem, ale ruchem nierównomiernym. Melodyka powyższego Preludium rodzi się natomiast z figuracji, z ruchu równomiernego.

Zwracając uwagę na melodykę, zbliżyliśmy się do formy analizowanego Preludium, do zasady architektonicznej jego budowy. Figuracyjny typ melodyki wskazuje, że w tym przypadku zachodzi forma ewolucyjno-figuracyjna. Wspomniana oszczędność środków nie jest czczym frazesem, ale leży u podstaw formy ewolucyjnej. Krótki, jednotaktowy w ą t e k melodyczno-harmoniczny (przykł. 1) jest w naszym przypadku poddawany zabiegom ewolucyjnym, które posiadają znaczenie siły formotwórczej i decydują o stawaniu się utworu, o jego

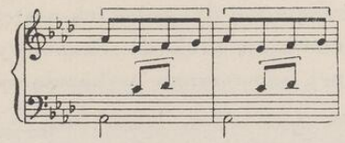
1 PRZYKŁAD T. 1—2



istnieniu. Skoro wątek melodyczno-harmoniczny posiada znaczenie jądra zarodkowego, dokoła którego obraca się cały przebieg formy, przeto należy zbadać jego budowę. Percypując go powierzchownie, nie widzimy w nim nic szczególnego. Przy głębszym jednak zastanowieniu się spostrzegamy, że ta jednomotywiczna struktura posiada pewne charakterystyczne szczegóły, ułatwiające jego spostrzeganie w przebiegu, co ma decydujące znaczenie dla jednolitości utworu, dla jego organiczności. Tymi szczegółami są dźwięki główne motywu figuracyjnego (przykł. 2), do czego jako czynnik zmienny — a więc niestały, nastawiony na zabiegi rozwojowe — dołącza się jeszcze wychylenie sekundowe c^1-des^1 w lewej ręce. Przeprowadzone uproszczenie wprawdzie wskazuje w sposób plastyczny na znaczenie tektoniczne dźwięków głównych linii melodycznej, równocześnie jednak stanowi

poważne niebezpieczeństwo dla właściwego rozumienia i odczuwania samego utworu, co z kolei może mieć wpływ zgoła niepożądany nawet

2 PRZYKŁAD



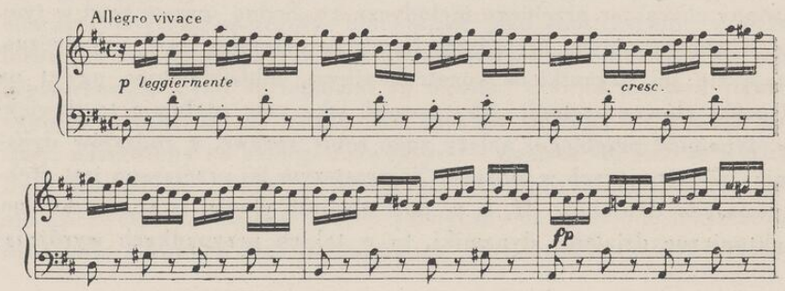
na sposób jego wykonania. Nie można zapominać, że figuracja, bez względu na to czy jest ona harmoniczna, czy też inna, należy również do czynników melodiotwórczych, a nie schodzi do roli jakiegoś drugorzędnego dodatku. Dowodem tego jest właśnie przykład 2, gdzie na skutek uproszczenia przebieg melodyczny został pozbawiony żywotności i pierwotnego wyrazu, po prostu stał się czymś innym, niepodobnym w swym działaniu do pierwowzoru. Zwracam na ten szczegół uwagę dlatego, że w dotychczasowych analizach często poprzestaje się na takich uproszczeniach, nie tłumaczy się wzajemnego współdziałania kośćca melodycznego z innymi czynnikami, nie dąży się do uchwycenia organicznej współzależności wszystkich czynników. Biorąc pod uwagę tak ważny element, jakim jest rytm, przekonujemy się, że uproszczenie godzi w najistotniejszą stronę przebiegu melodycznego, mianowicie w czynnik ruchu, zniekształca go, zwalnia, pozbawia właściwych mu cech dynamicznych — zmienia wyraz samej melodyki. Czy może oznacza to, że wskazywanie na dźwięki główne linii melodycznej jest zbędne lub szkodliwe? Bynajmniej — jest ono nawet konieczne, ale jednocześnie trzeba wykazać ich rolę w dynamice przebiegu melodycznego. Bo jeśliby dźwięki główne miały posiadać większą siłę, tzn. gdyby przy wykonaniu utworu trzeba było je specjalnie podkreślać, to wówczas zmieniłby się perlisty, lekki, zwinny charakter przebiegu melodycznego. Sedno sprawy tkwi w tym, że w analizowanym Preludium figuracja przenika linię melodyczną, staje się jej czynnikiem konstrukcyjnym, oddziaływując nawet na dźwięki główne melodii. Aby poznać jaką rolę spełniają te dźwięki w dynamice przebiegu, należy zdać sobie sprawę, z rodzajów dynamiki, występujących w muzyce. Najprostszym jej przejawem jest efektywna siła dźwięków (ff, f, p, pp); ale jeśli chodzi o konstrukcyjne, tektoniczne działanie dynamiki, to w takich przypadkach wyróżnia-

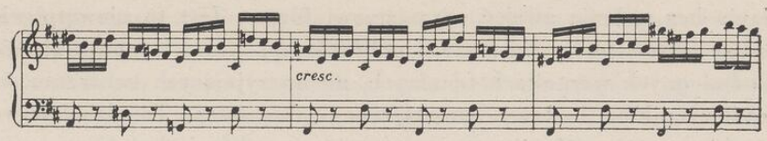
my niezależnie od efektywnej siły dźwięków dynamikę następstw interwałowych, skojarzeń rytmiczno-metrycznych, postępów harmonicznych i środków kolorystycznych. W interesującej nas melodyce wątku nie może być zatem mowy o efektywnej dynamice dźwięków głównych, lecz o wewnętrznej dynamice ich następstw interwałowych, które, postępując przeważnie krokami sekundowymi *(es¹-f¹-g¹)* na tle figuracji harmonicznej, samoczynnie wykazują specyficzną siłę działania.

Stwierdzenie formy ewolucyjno-figuracyjnej nie wyjaśnia jeszcze wszystkiego. Jak zaznaczyłem, istnieją dwa zasadnicze rodzaje form ewolucyjno-figuracyjnych, pozostające w zależności od typu homofonii, mianowicie formy oparte o homofonię proporcjonalną i pozostające pod wpływem homofonii okresowej. Jeśli chodzi o preludia Chopina, to z uwagi na styl jego epoki nie trudno domyślić się, że będzie tam zachodził drugi rodzaj formy ewolucyjno-figuracyjnej. Okresowość leży bowiem u podstaw takich utworów, jak np. mazurki, polonezy, walce, nokturny, a nawet przedostaje się na grunt utworów większych, oddziaływując na szczegóły ich budowy. Nic przeto dziwnego, że i preludia nie mogły uchronić się od tego wpływu. Dowodzi to zresztą nowoczesności (jak na owe czasy) ich budowy, czego nie można było by powiedzieć w przypadku przeciwnym, tzn. gdyby przestrzegały zasady homofonii proporcjonalnej, charakterystycznej dla epoki barokowej. Chcąc uchwycić właściwy sens nowego preludium figuracyjnego, przeciwstawimy go preludium dawniejszemu. W tym celu zestawimy ze sobą odcinek Preludium D-dur J. S. Bacha z I części „Das Wohltemperierte Klavier" z odcinkiem Preludium As-dur (1834) Chopina:

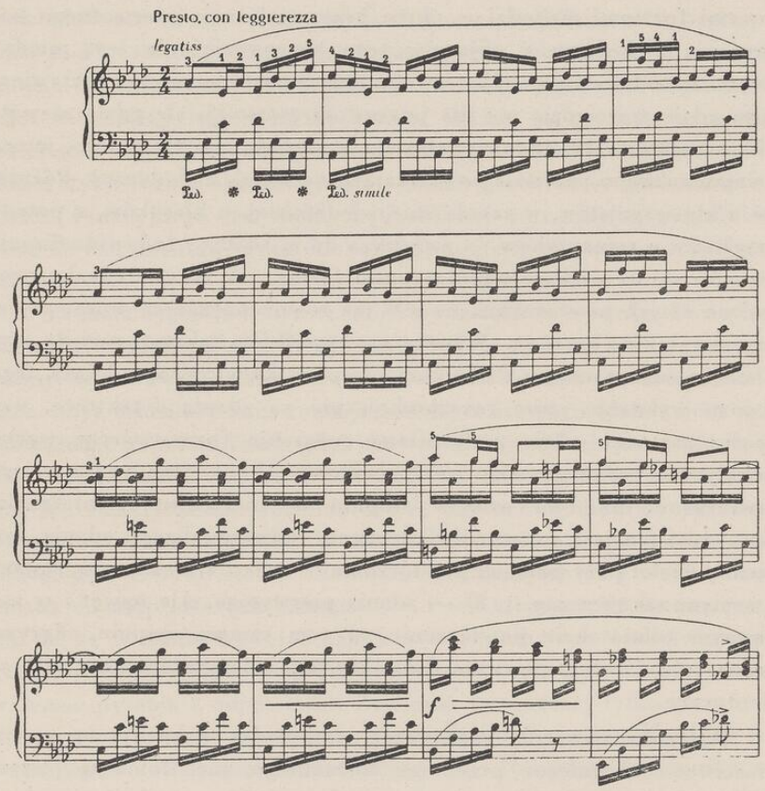
3 PRZYKŁAD T. 1—9

a) Bach





b) Chopin T. 1—16



W Preludium Bacha nieprzerwany tok snucia motywicznego sprawia, że wątek melodyczny otrzymuje w swym przebiegu coraz to inną treść harmoniczną, że nie ma tam powrotów do punktów wyjściowych, które ułatwiałyby partykulację przebiegu, że wszystko tam jest nastawione na ciągłą zmienność. W strukturach tego rodzaju można wydzielić f a z y rozwojowe szeroko w przestrzeni rozpiętych łuków melodycznych, ale niesposób przeprowadzić podziału na oddzielne

zdania bez zadania gwałtu organizmowi formy. Jest to niewątpliwie jeszcze pozostałość po melodyce polifonicznej, która kształtowała się w odmiennych warunkach tonalnych, nie sprzyjających tworzeniu się współczynników budowy symetrycznej, okresowej. To dziedzictwo staroklasycznej polifonii wokalnej przyjmuje polifonia barokowa i pod wpływem nowego systemu tonalnego oraz w związku z powstającymi nowymi formami wchodzi w okres przezwyciężania pierwotnego nastawienia [7]). Jednym z objawów tego przezwyciężania jest między innymi melodyka figuracyjno-ewolucyjna, oparta na snuciu motywicznym, gdzie wprawdzie nie ma jeszcze okresowości, ale gdzie niewątpliwie zaznacza się indywidualizacja materiału motywicznego, czego jawnym znakiem jest stale powtarzający się wątek melodyczny. Później już u klawesynistów, w szkole starowiedeńskiej, u klasyków, a przede wszystkim u romantyków — zwłaszcza do r. 1850 — indywidualizacja przenosi się na większe współczynniki formy, jak frazy i zdania, prowadząc do ich powtarzania, co jest już równoznaczne ze stosowaniem f o r m y o k r e s o w e j. Właśnie z przypadkiem takim mamy do czynienia w analizowanym Preludium Chopina. Zacytowany odcinek tego utworu wykazuje jasne rozczłonkowanie na zdania 4-taktowe, wewnątrz zaś nich silnie podkreślone znaczenie formotwórcze wątku melodyczno-harmonicznego, co znalazło swój konkretny wyraz w jego powtarzaniu na tym samym stopniu w pierwszym ośmiotakcie. Ośmiotakt ten jest ponadto świadectwem indywidualizacji zdania, bowiem powstał przy pomocy powtórzenia — tylko z nieznaczną zmianą w samym zakończeniu (t. 8) — zdania pierwszego. Ale nawet i w następnym ośmiotakcie powtórzenie na tym samym stopniu odgrywa ważną rolę, bowiem pierwsze dwutakty jego zdań czterotaktowych są identyczne.

Powyższe szczegóły analityczne, aczkolwiek wskazują na pewne właściwości techniczne przebiegu formalnego, nie tłumaczą jeszcze w pełni stosunku budowy tego odcinka Preludium do budowy okresowej. Żeby należycie wyjaśnić to zagadnienie, trzeba zdać sobie sprawę, czym jest w swej istocie budowa okresowa, jakie warunki musi spełnić pewna struktura przebiegu formalnego, by zasługiwała na miano budowy okresowej. Jak każdy twór formalny, tak samo i budowa okresowa nie jest tylko przejawem określonych czynności technicznych, ale wykazuje specyficzne właściwości energetyczne, będące wykładnikiem napięć i odprężeń, co z kolei decyduje o jej wyrazie i oddziaływaniu emocjonalnym. Czymś pierwotnym jest tam bezspornie energetyka i wyraz, w poszukiwaniu których kompozytor dobiera odpowiadający im układ formalny i środki. W budowie okresowej wykładnikami energetyki są jej podstawowe współczynniki, występujące pod postacią poprzednika i następnika. Ich wzajemny stosunek można by plastycznie porównać do stosunku pytania i odpowiedzi, choć nie należy tego brać dosłownie. Ważne jest przede wszystkim powstanie konfliktu, napięć, które następnie dążą do rozładowania. Energetyka formy okresowej tkwi jednak głęboko w założeniach systemu funkcyjnego dur-moll. Jej konflikty wyrastają z przeciwieństwa dwóch podstawowych funkcji harmonicznych, mianowicie dominanty i toniki.

Ta mała dygresja w krainę teorii wydawała mi się potrzebna z tego powodu, że nie zawsze traktuje się należycie podstawowe zagadnienia formy okresowej, w rezultacie czego wyniki analizy są niezadowalające, zbyt schematyczne, rozmijające się z istotnym działaniem analizowanego utworu. Toteż gdybyśmy w naszym Preludium poszli po linii najmniejszego oporu i dla odcinka odpowiadającego okresowi przyjęli bezkrytycznie formułę 4+4, nie uchwycilibyśmy istotnych przejawów energetycznych. W tym ośmiotakcie nie ma jeszcze konfliktu, jego czterotaktowe składniki, ograniczające całą treść harmoniczną do najprostszych następstw $+T-—D^{+}$, opartych na nucie stałej, nie są w stanie wywołać napięcia. Ośmiotakt ten, aczkolwiek wykazuje jasne, wyraźne rozczłonkowanie, nie może być interpretowany w sensie pytania i odpowiedzi. Zachodzi tam raczej tylko powtórzenie „pytania", które odpowiada poprzednikowi okresu. Konflikt narasta dopiero w drugim ośmiotakcie (t. 9—16), gdzie harmonika zaczyna się ożywiać, gdzie wątek melodyczny zmienia swoją postać interwałową i gdzie szuka nowych związków rozszerzając znacznie pierwotną rozpiętość łuku melodycznego. Motorem, siłą ożywienia harmonicznego są tam odniesienia drugiego stopnia, które tworzą już bardziej urozmaicone następstwa harmoniczne:

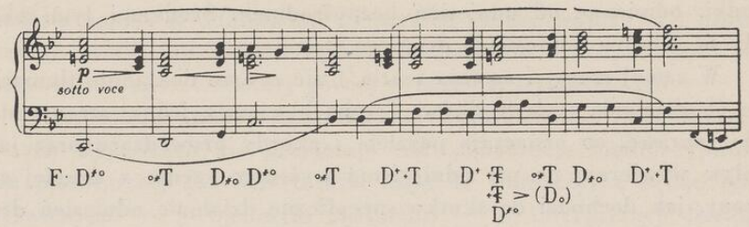
$$(D_1^{+}) < T(D_{V-I}^{\sharp}) < T\ D_{S-1}^{+} + T(D_1^{+}) < T(D_{S-1}^{+}) < D_{S-1}^{+}\ D_V^{\sharp}$$

[7]) Wielką rolę odegrały tu przede wszystkim utwory taneczne, które już w XVI wieku wykazują zupełnie wyraźne tendencje do budowy okresowej.

Przebieg ten jest równocześnie wyrazem potęgowania napięcia i jego opadania, co odbywa się dwukrotnie, każdorazowo ze wzmożoną siłą. Źródłem napięć są odniesienia do paraleli toniki, trójdźwięku prowadzącego toniki i dominanty górnej, odprężenie zaś wprowadza wyznacznik toniki i dominanty górnej w różnych jej postaciach.

Przy okazji analizy harmonicznej wyjaśniam od razu, dlaczego w tych wypadkach nie przyjmuję tzw. „zboczenia modulacyjnego". Ten przestarzały już dziś termin niewiele tłumaczy, a będąc tylko ułatwieniem — w ujemnym znaczeniu — w interpretacji bardziej złożonych skojarzeń harmonicznych prowadzi do powierzchownego ich ujmowania, pozostającego niejednokrotnie w jawnej sprzeczności z prawdziwym ich działaniem. Skoro wprowadza się określenie „modulacyjny", to powinna istnieć jakaś przyczyna, która by uzasadniała jego użycie, tzn. że w danym miejscu zmienia się c e n t r a l n y punkt odniesienia (chociażby nawet chwilowo), znaczenie zaś toniki otrzymuje inny akord czy dźwięk. Jednak o zmianie centralnego punktu odniesienia nie może decydować tylko zestawienie dwóch akordów, które z reguły nie posiada dostatecznej siły tonikalnej, skupiającej w sobie skłonności grawitacyjne akordów. W wypadkach takich za mała jest płaszczyzna, na której zachodzi takie skojarzenie. Występuje to bardzo wyraźnie właśnie w analizowanym Preludium, gdzie czynnik agogiczny (presto) nie dopuszcza do tonikalnego usamodzielnienia się paraleli toniki czy jej trójdźwięku prowadzącego. W związku z tym zauważamy, jak powierzchownie traktowała dawniejsza teoria te zagadnienia, jak pomijała jedną z zasadniczych właściwości muzyki, mianowicie moment r u c h u, bez którego ona istnieć nie może, traktując zjawiska harmoniczne — niekiedy i inne również — w sposób statyczny, izolowany od całości przebiegu. Istotnie, gdy połączenie $(D_t^{\dagger}) \prec \circ\!\!\!

4 PRZYKŁAD
Religioso



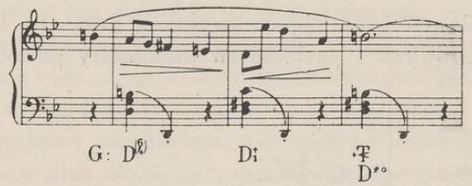
Te następstwa akordowe z przeważającą ilością paralel są wyrazem przymglenia wyrazistości działania funkcyjnego na rzecz kolorystycznie stylizowanej archaizacji. Podkreślam ze szczególnym naciskiem moment stylizacji, bowiem dobór środków odbywa się w ramach rozbudowy systemu funkcyjnego, a nie jest wynikiem wzorowania się na muzyce XVI wieku [9]). Nasza szkolna nauka harmonii wypaczyła właściwy sens akordów paralelnych, a kierując się stopniem komplikacji ich budowy wyznaczyła im takie miejsce w systematycznym następstwie zjawisk, które utrudnia właściwie ich tłumaczenie. Jak wynika z podanego przykładu, owe „akordy poboczne" stają się niekiedy głównymi czynnikami przebiegu i otrzymują znaczenie pierwszoplanowe, decydujące o jego wyrazie. Osłabienie działania funkcyjnego nie jest w takich wypadkach czczym frazesem, ale decyduje zarówno o jakości napięć jak i możliwościach wyznaczenia funkcyjnego. Nie ulega przecież najmniejszej wątpliwości, że początek części *Religioso* w cytowanym Nokturnie reprezentuje w porównaniu z częścią poprzednią — zwłaszcza z jej zakończeniem — spadek napięcia oraz że zachodzi tam wieloznaczność funkcyjna, czego najlepszym dowodem jest możliwość odmiennego nieco wyznaczenia funkcyjnego treści harmonicznej przede wszystkim pierwszego czterotaktu przez sprowadzenie jej do punktu tonikalnego d⁰:

$$D^0 \ {}_0T \ D_0 \ D^0 \ {}_0T$$

Czy może ta chwiejność i niezdecydowanie wypływa ze słabości lub wadliwości teoretycznego ujęcia? Bynajmniej. Właśnie wieloznaczność funkcyjna dowodzi, że siła działania funkcyjnego słabnie na rzecz innych czynników i tym samym staje się czymś pozytywnym w poznaniu właściwości struktury harmonicznej. Chwiejność funkcyjna zaznacza się w większym jeszcze stopniu przy trójdźwięku prowadzącym toniki durowej, gdzie unieruchomiony dźwięk prowadzący dopuszcza interpretację tego akordu w sensie D^{*c} (przykł. 4, t. 6 — jeszcze plastyczniej występuje to w przykładzie 5), aczkolwiek zależnie od współdziałania elementów melodycznego, rytmicznego i harmonicznego zawsze można przyznać pierwszeństwo danemu wyznacznikowi funkcyjnemu.

[9]) Por. Ludwik Bronarski: Harmonika Chopina, Warszawa 1935, str. 67.

5 PRZYKŁAD
Chopin: Nokturn op. 15 nr 3 T. 56—58



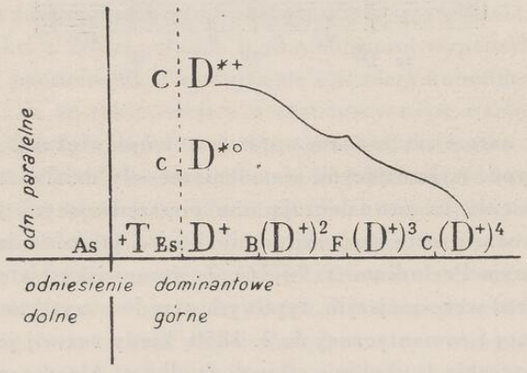
Inaczej natomiast ma się sprawa z trójdźwiękami paralelnymi i prowadzącymi, wykazującymi wzmocnienie siły działania funkcyjnego. Wzmocnienie to zawdzięczają one poprzedzającym je akordom, z którymi tworzą proste stosunki dominantowe, jak to widzimy właśnie w analizowanym Preludium (t. 9—16). Ze stanowiska historycznego są one zjawiskiem wcześniejszym, typowym przede wszystkim dla harmoniki klasycznej i romantycznej do r. 1850, kiedy rozwój jej był nastawiony na tworzenie funkcyjnie silnych środków. Ale skoro powstające w ten sposób odniesienia drugiego rzędu same w sobie tworzą proste stosunki funkcyjne, to chyba stosunki te nie mogą być źródłem ani odmiennego działania energetycznego, ani tym bardziej wyrazowego. I tu właśnie dotychczasowa teoria zawiodła zupełnie. Teoretykom zdawało się, że przez zwrócenie uwagi na tzw. „dominanty nawiasowe" wytłumaczyli już bez reszty całe zjawisko, że sedno sprawy tkwi tylko w stosunku paraleli z właściwą jej dominantą górną czy dolną. Stąd to nie wahano się nawet sięgać do rzeczy zgoła nierealnych, nieistniejących, to jest do tak zwanych „elips", do których tworzono te w powietrzu zawieszone „dominanty nawiasowe". Tymczasem nie tyle ważny jest sam stosunek danego akordu do jej dominanty, ile raczej przejście na tę dominantę, a więc w naszym przypadku nie tyle zestawienie

$$(D_1^+)<^{o}_{*}T$$

ile odniesienie

$$^{+}\underline{T\,(D_1^+)}<^{o}_{*}T$$

Odniesienie to jest pierwszym wrażeniem, jakie odbieramy przy zetknięciu się z tym nowym akordem. Ono decyduje, że coś się zmieniło, spotęgowało, że przebieg melodyczno-harmoniczny wszedł w nowe stadium procesu emocjonalnego. Żeby się przekonać, czym jest ten nowy proces i na czym on polega, należy zbadać stosunek zachodzący pomiędzy akordami *as+c+es* a *c+e+g+b*. W tym celu posługujemy się siecią odniesień funkcyjnych (wykres), gdzie na linii stosunków górno-dominantowych i paralelnych dominanty górnej odnajdujemy



interesujący nas akord. Jak się okazuje, pierwsze jego działanie, to znaczy zaraz po wystąpieniu po *as+c+es*, pochodzi z oddziaływania parcjalnych dominant górnych D_1^{*+} i $(D_1^+)^4$, w wyniku czego właściwa treść harmoniczna połączenia $(D_1^+)<^{o}_{*}T$ obraca się w granicach ich sumy:

$$(D_1^+)<^{o}_{*}T = \int_{(pD_1^+)^4}^{pD_1^{*+}} {}^{o}_{*}T$$

W związku z powyższym dociekaniem analitycznym mógłby ktoś postawić pytanie czy potrzebne jest aż tak szczegółowe wnikanie

w zagadnienia energetyczne harmoniki, czy czasem to skomplikowane ujęcie teoretyczne nie pozostaje w dysproporcji z prostotą skojarzenia harmonicznego — wreszcie, czy analiza nie powinna ograniczać się do stwierdzenia nagiego faktu, że na skutek użycia takiego czy innego akordu nastąpiło spotęgowanie napięcia, które posiada odpowiedni wyraz emocjonalny? Nie przeczę — dotychczasowe analizy stosowały taką metodę, ale musimy się zdobyć na uczciwość w stosunku do siebie oraz w stosunku do samej nauki i przyznać otwarcie, że ograniczanie się tylko do stwierdzania faktów nie tłumaczy jeszcze należycie tych faktów. Toteż nauka, która zawsze dąży do dokładnego poznania zjawisk, stara się starannie je opisać, wymierzyć i zbadać przyczyny określonego ich działania [10]). Bez znaczenia jest w takim wypadku stopień skomplikowania dowodu teoretycznego, skoro chodzi o rzecz wielkiej wagi. A sprawa ta istotnie nie jest błaha. Dzięki zbadaniu strony energetycznej skojarzeń harmonicznych poznajemy nie tylko ich prawdziwy mechanizm, ale możemy równocześnie przewidywać tkwiące w nich możliwości ewolucyjne. Zacytowany wyżej symbol, który może niepokoić przeciętnego czytelnika, a nawet niektórych muzykologów i muzyków, wskazuje zupełnie wyraźnie, że w prostych stosunkach funkcyjnych są już zawarte zarodki przyszłego rozwoju harmoniki. Bo czym są wyznaczniki D_1^{*+} i $(D_1^+)^4$, jak nie środkami, które pojawiły się dopiero w końcowym [11]) stadium rozwoju harmoniki funkcyjnej? Z tego wynika, że już w XVII wieku można było wnosić o przyszłym rozwoju harmoniki funkcyjnej i wyznaczyć zupełnie dokładnie jego kierunek — oczywiście, gdyby wówczas istniały odpowiednie warunki dla rozwoju teorii muzyki. O wiele ważniejszy jest jednak fakt, że zastosowanie nowych kryteriów teoriopoznawczych do wszystkich elementów dzieła muzycznego, a przede

[10]) Zastosowana metoda analityczna nie jest jeszcze ostatnim słowem naszej nauki. Podobnie jak w innych naukach, zwłaszcza w fizyce i chemii, dążenie do dokonywania ścisłych pomiarów energii harmonicznej doprowadziło do przyjęcia pewnych stałych miar, podstawą których jest zawartość energetyczna prostych wyznaczników funkcyjnych. Ponieważ analizy nasze nie są przeznaczone wyłącznie dla muzykologów, przeto rezygnuję z tej najnowszej metody, która wymaga nowych kryteriów teoriopoznawczych i dlatego byłaby dość trudna dla czytelników.

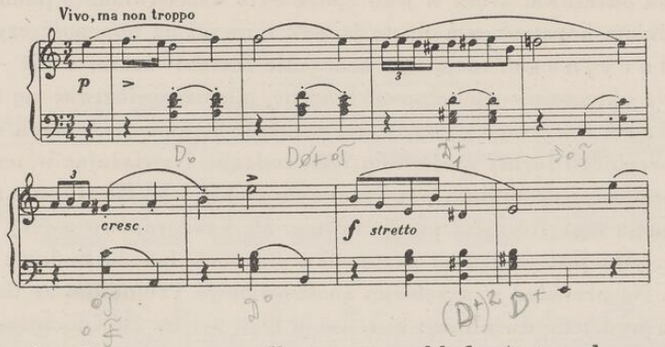
[11]) Wprawdzie F. J. Fétis przewidział słusznie przyszły rozwój harmoniki, ale jego przypuszczenia, opierające się tylko na bardziej harmonicznie rozwiniętych utworach, miały raczej uzasadnienie historyczne niż teoretyczne.

wszystkim do zdobyczy muzyki najnowszej, będzie miało nieobliczalne wprost następstwa dla rozwoju naszej nauki, bowiem teoria muzyki przestanie być kopciuszkiem nieśmiało kroczącym gdzieś daleko w tyle za rozwojem muzyki artystycznej i stanie się ważnym czynnikiem w przewidywaniu możliwości rozwojowych muzyki. Chwila ta właśnie obecnie nadchodzi, a sprzyja jej ogólne nastawienie naszej nowej epoki, gdzie planowanie oparte na podstawach naukowych roztacza się na wszystkie dziedziny naszego życia.

Ale powróćmy do Chopina. Gdyby odniesienia drugiego rzędu w t. 9—16 nie były powiązane z następującymi po nich akordami, do których pozostają w prostych stosunkach górno-dominantowych, to z uwagi na parcjalną treść tych odniesień siła ich działania funkcyjnego byłaby mała. Dzięki powiązaniu nie tylko nie ulega zmniejszeniu działanie funkcyjne, ale zostaje wręcz spotęgowane. Dzieje się to dlatego, że nadmiar energii dominantowej, zawarty w wyznacznikach drugiego rzędu, znajduje naturalne ujście bądź w trójdźwięku paralelnym (t. 9, 13), bądź prowadzącym (t. 11) czy w akordzie dominanty górnej (t. 16). Z drugiej strony nie pozostaje to bez wpływu na charakter paraleli i trójdźwięku prowadzącego toniki, które pobudzone siłą górnodominantową otrzymują, jak już powiedziałem, znaczenie środków silnie działających funkcyjnie. Biorąc jeszcze raz pod uwagę funkcyjnie słabe wyznaczniki tego rodzaju, spostrzegamy, że w obydwóch wypadkach zostaje zachwiana wyrazistość skalowa przebiegu harmonicznego. W wypadku pierwszym inklinuje on w stronę modalności, w drugim natomiast rozszerza się znacznie zasób materiału dźwiękowego poza heptatonikę.

W toku omawiania znaczenia budowy okresowej dla formy rozpatrywanego Preludium można było wyczuć, że aczkolwiek przywiązuję wielką wagę do wpływu, jaki wywiera budowa okresowa na formę preludium, to jednak formy tej nie identyfikuję z budową okresową. Na podstawie dotychczasowych rozważań nie trudno zdać sobie sprawę z powodów, dla których taka identyfikacja jest niewskazana. Po pierwsze, konsekwentnie przeprowadzona figuracja utrudnia przejawienie się wszystkich właściwości budowy okresowej. Po drugie, zasada ewolucyjna, której hołduje preludium figuracyjne, zmusza często do przełamywania struktury okresowej. Stale powtarzający się, jednostajny, uporczywy rytm figuracji nie sprzyja powstawaniu metrycznie ostro zarysowanych współczynników formy okresowej, a raczej prowadzi do łagodnego przejścia pomiędzy nimi, niekiedy wręcz do zacierania punktów dystynkcyjnych przebiegu. Żeby zrozumieć o co tu chodzi, przeciwstawię naszemu Preludium ośmiotaktowy okres z Mazurka op. 7 nr 2 Chopina:

6 PRZYKŁAD T. 1—8



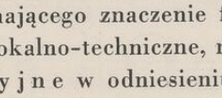
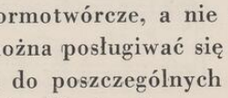
Czymś charakterystycznym dla tego przykładu jest nadzwyczaj jasne rozczłonkowanie — i to nie tylko na poprzednik i następnik, ale i na frazy dwutaktowe. Do podkreślenia wyrazistości tego rozczłonkowania przyczynia się w pierwszym rzędzie czynnik metryczny, prowadząc do powiększenia wartości rytmicznych w tzw. „taktach mocnych" (każdy drugi takt). Gdy skonfrontujemy z powyższym okresem przeanalizowany już odcinek Preludium, zauważymy, że wprawdzie z łatwością można tam wydzielić poszczególne zdania, i nawet frazy dwutaktowe (t. 9—10, 11—12, 13—14, 15—16), ale zakończenia ich są inne niż w mazurku, bowiem w tych miejscach przypadają sfigurowane motywy o „końcówkach żeńskich". W dalszym toku Preludium, zwłaszcza od t. 21, sytuacja zmienia się jeszcze bardziej na niekorzyść budowy okresowej. Ponieważ czynnik ewolucyjny osiąga tam szczyt swego nasilenia, przeto zostaje podkreślona szczególnie silnie nierozerwalna ciągłość przebiegu, wobec czego aż do t. 32 nie można by tam wydzielić odpowiedników zdania okresowego. Niezmiernie charakterystyczne jest ponadto końcowe stadium tego przebiegu, gdzie końcowy dźwięk kadencji jest równocześnie początkiem ostatniego odcinka utworu (t. 32/33). Nie oznacza to, żeby ostatni szczegół nie zachodził nigdy w strukturach okresowych. Owszem, pojawia się on tam niekiedy, ale należy do zjawisk wyjątkowych, dez-

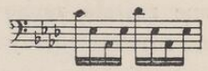
organizujących normalne funkcjonowanie mechanizmu budowy okresowej, podczas gdy w formach figuracyjno-ewolucyjnych jest czymś pożądanym, czymś, co odpowiada ich tektonice, nastawionej na nierozerwalną ciągłość przebiegu, jak tego dowodzą figuracyjne preludia Bacha.

Choć na figuracyjne preludia Chopina wywarła wielki wpływ budowa okresowa, która w jego epoce była wszechwładnie panującym czynnikiem konstrukcyjnym, to jednak z uwagi na obecność czynnika e w o l u c y j n e g o, mającego znaczenie formotwórcze, a nie — jak budowa okresowa — lokalno-techniczne, można posługiwać się terminem f a z y e w o l u c y j n e w odniesieniu do poszczególnych odcinków przebiegu formy preludium tego rodzaju. Nawiązując w ten sposób łączność z preludium wcześniejszym (XVII i XVIII w.), nie można określenia tego stosować mechanicznie, ale każdorazowo należy wskazywać, jaki jest w danym przypadku stosunek faz do budowy okresowej. Na przykład w przebiegu analizowanego Preludium aż do t. 16 można wydzielić dwie fazy: a) t. 1—8, b) t. 9—16. Równocześnie jednak musimy zaznaczyć, że na gruncie tego odcinka budowa okresowa otrzymuje przewagę, tak iż fazom tym odpowiadają ściśle podstawowe czynniki budowy okresowej, mianowicie poprzednik i następnik. Co więcej — początkowo czynnik ewolucyjny jest słaby, o czym wymownie świadczy utrzymywanie się wątku melodyczno-harmonicznego na jednym poziomie (t. 1—8), czyli stosowanie prostego powtórzenia, a wiadomo przecież, że powtórzenie na tym samym stopniu nie jest jeszcze rozwojem. Dopiero ośmiotakt następny wnosi elementy rozwojowe. Oddalają one dość znacznie rysunek melodyczny wątku (t. 9—10, 13—14) od jego pierwowzoru i nawet pod wpływem energetyki struktury okresowej przełamują go (t. 11—12, 15—16).

Początkowy ośmiotakt, nie włączający się jeszcze do procesu ewolucyjnego, otrzymuje w preludium Chopina znaczenie i m p u l s u. Tę jego rolę możemy śledzić zarówno w dalszym toku analizowanego Preludium jak i w preludiach innych. W ten sposób trzeba interpretować czterotakt od t. 17—20, będący prawie dosłownym powtórzeniem pierwszego czterotaktu z nieznaczną tylko zmianą w figurze akompaniamentu:

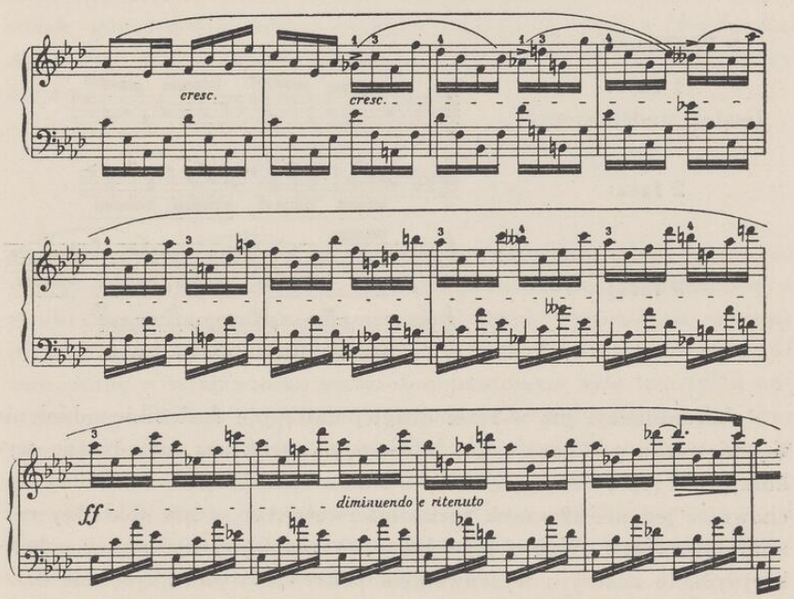
7 PRZYKŁAD

zamiast: a  b 

konsekwentnie przeprowadzona figura: 

Powyższa figura nie jest bynajmniej błahym szczegółem, ale, jak dowodzi dalszy tok preludium, przygowuje ważny moment w rozwijaniu wątku melodyczno-harmonicznego:

8 PRZYKŁAD T. 21—33

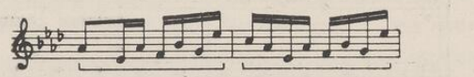


Oto w drugiej części (t. 22), gdzie zaczyna się właściwy rozwój, eksponowany dźwięk figury akompaniamentu *(es¹, des¹, f¹, ges¹)* staje się ważnym dynamicznie czynnikiem wyrazowym nowych następstw harmonicznych, z miejsca posilającym ich działanie oraz wzmacniającym proces potęgujących się napięć. Ta nowa faza przebiegu nie wykazuje żadnej styczności z budową okresową, aczkolwiek przejście z t. 24/25 można by uznać za punkt dystynkcyjny. Ten punkt jest jednak czymś innym niż przejawy rozczłonkowania okresowego. Wskazuje on jedynie, że w tym krytycznym przejściu (t. 25) uległ zmianie sam sposób rozwijania, podczas gdy zasadnicze nastawienie

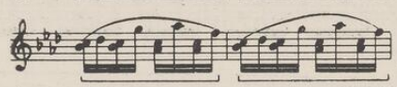
energetyczne zostało zachowane. Dzięki temu ta nowa, trzecia już z rzędu faza rozwoju formy nacechowana jest większą od faz poprzednich koncentracją siły, co przejawia się zarówno w większej jednolitości materiału motywicznego jak i w harmonice i dynamice, nastawionych — za wyjątkiem dwóch ostatnich taktów (31—32) — w kierunku wspomnianego potęgowania napięcia. Dla plastycznego przedstawienia we właściwym świetle obecnej fazy rozwoju wątku melodycznego, zestawimy z nią początkowe takty faz poprzednich:

9 PRZYKŁAD

1 faza:
(wątek podstawowy)

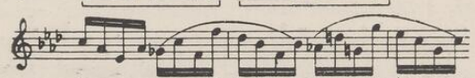


2 faza:



3 faza:

a)



b)



Jak widzimy, już w fazie drugiej następuje dość silne oddalenie się od wątku podstawowego, bowiem jej struktura melodyczna wykorzystuje tylko drugą jego część, i to w sposób bardzo dowolny, zachowując jedynie kierunek ruchu interwałowego, a nie dokładny rozmiar interwałów. Wobec tego faktu nie mogło by być mowy o konkretnym, to znaczy o wyczuwalnym pokrewieństwie, gdyby nie działanie figuracji, której stały rytm jest w stanie spotęgować nawet najmniejsze reminiscencje. Siła tektoniczna figuracji jest tu tak silna, że przezwycięża różnice motywiczne, powstałe na skutek wykorzystania tylko jednej części wątku melodycznego. W fazie trzeciej nawiązuje kompozytor zupełnie jasno do struktury wątku. Jednakże zaznaczone we wszystkich wydaniach tego Preludium odmienne frazowanie świadczyłoby, że struktura motywiczna wątku zasadniczego, będąca motywem o „końcówce żeńskiej", przeszła w budowę o „końcówce męskiej" na skutek przestawienia arsis i thesis. Przyczyna tej zmiany metrycznej leży niewątpliwie w harmonice, która w t. 22—24/25 opiera się na progresji zbudowanej z odniesień drugiego rzędu:

$$ {}^{+}T\,(\underbrace{D^{+}_{V\text{-}I})<D_{*o}}\,(\underbrace{D^{+}_{V\text{-}I})<{}^{+}T}\,(\underbrace{D^{+}_{V\text{-}I})<D_{+}} $$

Z uwagi na motoryczny ruch figuracji i jedność składowych części wątku, nie można pominąć stosunku, jaki zachodzi pomiędzy

$$ {}^{+}T_{a}\,(D^{+}_{V\text{-}I})<D_{*o} $$

Podobnie jak przy poprzednich odniesieniach drugiego rzędu, decyduje on o właściwej treści harmonicznej skojarzenia, a nie prosty stosunek górno-dominantowy akordu *(a+f+es+ges)* z *(b+f+des)*. Analizując skojarzenie to według przedstawionej już metody, otrzymujemy:

$$ {}^{+}T\,(D^{+}_{V\text{-}I})<D_{*o}=\int_{{}^{p}D^{+}_{V\text{-}I}}^{{}^{p+*}T^{+}_{V\text{-}I}} D_{*o} $$

co oznacza, że nastąpiło tu znaczne spotęgowanie siły górno-dominantowej (stosunek trzeciego rzędu) i bardzo dalekie odbicie się od toniki [12]). W porównaniu z rodzajem napięć, wywołanych odniesieniami drugiego stopnia, w fazie drugiej, zachodzą tu jeszcze inne różnice. Nona w wyznaczniku górno-dominantowym była tam tylko nutą zamienną i dlatego jej działanie emocjonalne było słabsze niż obecnie, kiedy stała się opóźnieniem. Ponadto działanie potęguje się jeszcze bardziej dzięki progresji [13]), która otrzymuje rolę dalszego impulsu w kierunku nieskrępowanego rozwoju, ograniczającego się do figuracji wychodzącej z pierwotnego rozłożonego trójdźwięku. Wobec ograniczenia struktury motywicznej tylko do jednego, stale powtarzającego się motywu i do kroczenia głównych dźwięków linii melodycznej krokami chromatycznymi (*as-a-b-h-c-des-d-es-e-f-es-d-des-c*)' główna treść przebiegu formalnego przejawia się w harmonice, gdzie na przestrzeni od t. 25—32 zachodzą następstwa:

---

[12]) Obecność parcjalnego symbolu toniki w oznaczeniach tego rodzaju nie jest paradoksem. Symbol ten wskazuje zupełnie dokładnie, jak daleko oddaliliśmy się od toniki. Zgadza się to przede wszystkim z odniesieniami do wyznaczników dominanty dolnej, która właśnie jest wyrazem odbicia.

[13]) Parcjalna treść wzoru progresji nie może być przeniesiona na ostatnie jej ogniwo (t. 24); na skutek przerwania toku chromatycznego progresji zmienia się siłą rzeczy również treść parcjalna tego odniesienia.

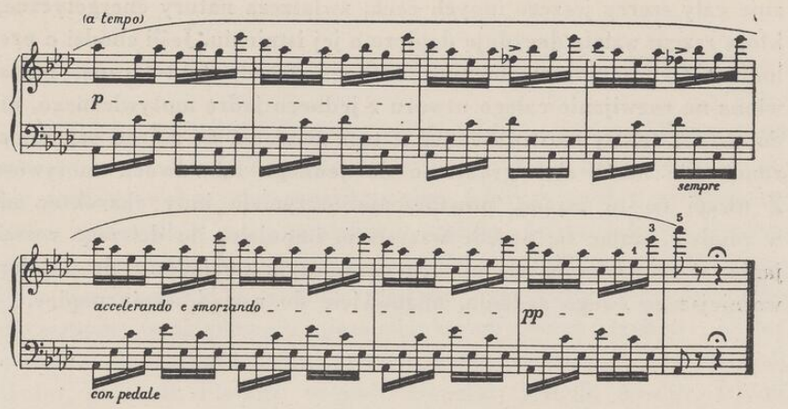
$$D_{+}\ D_{5}^{\leq}\ D_{*c}\ D_{11}^{\leq\leq}\ D^{+\binom{6}{4}}(D_{x}^{\sharp})<D_{+}\ D_{1<1}^{>3<}\ \begin{matrix} D^{+\binom{6}{4}}(D_{1}^{+})^{2}\ D_{1}^{+} \\ D^{1}_____ \end{matrix}$$

Nie potrzebują one chyba komentarzy. Układa się tu wszystko do tego stopnia przejrzyście, że nawet schromatyzowane, alterowane formy akordów są poprzedzane swymi formami pierwotnymi. Ciekawe jest opóźnione rozwiązanie D_4^6 (t. 29—32), dokonujące się stopniowo w oparciu o nutę stałą D^1 na przestrzeni czterech taktów poprzez $(D_1^+)^2$ i D_+.

Podczas gdy powrót pierwszego odcinka preludium w drugiej jego fazie posiadał znaczenie impulsu i przygotowywał jego część najbardziej właściwą, gdzie czynnik ewolucyjny przezwyciężył budowę okresową, to podobne zjawisko w końcowej jego fazie (t. 33—41) takiego znaczenia nie posiada. Na ogół działa tam ogólne nastawienie epoki, kiedy formy repryzowe, oparte na powracaniu do części pierwszej utworu, były bardzo często stosowane, stając się niemal regułą [14]). Skąd to pochodzi — nie trudno odgadnąć. W epoce systemu funkcyjnego, zwłaszcza w okresie jego najwspanialszego rozwoju, a więc u klasyków i romantyków, forma muzyczna nie była niczym innym jak tylko szeroko rozbudowaną kadencją T D T. Toteż powrót toniki prowadził kompozytorów do najprostszego w możliwościach formalno-konstrukcyjnych zabiegu, mianowicie do powtórzenia tej części, gdzie ona przejawiła się najwyraźniej. Głównym celem i zadaniem było rozładowanie napięć, które pojawiły się w toku utworu. Jeśli chodzi o to najpierwotniejsze zadanie nawiązania do początku i powtórzenia jego materiału tematycznego, związane ściśle z założeniami systemu tonalnego, to niewątpliwie zostało ono spełnione w całej rozciągłości w naszym Preludium. W odróżnieniu od właściwych form repryzowych, gdzie mimo wszystko nie można było usunąć wszystkich napięć, gdzie niekiedy powstawały nowe napięcia i gdzie repryza stawała się czasem terenem poczynań konstrukcyjnych i wyrazowych niejako od nowa — analizowane Preludium Chopina nie zawiera w swej końcowej fazie niczego, co mogło by zakłócić proces ostatecznego rozładowania napięć. Przeciwnie, nawet zmiany, jakie wprowadził tam kompozytor, prowadzą do kompletnego odprężenia:

[14]) Wyjątek stanowią tu formy polifoniczne i wariacyjne, aczkolwiek i w tym dziale spotykamy utwory powtarzające na zakończenie część początkową (np. Beethovena Wariacje fort. op. 76).

10 PRZYKŁAD



Dowodzi tego pojawiający się w t. 25 i 36 dźwięk *fes*^{2}, który jako tercja mollowego trójdźwięku dominanty dolnej, pojawiająca się w ramach wyznacznika górno-dominantowego, działa szczególnie przyciągająco na tonikę. Jego rezultatem jest właśnie ostatni pięciotakt, oparty wyłącznie na trójdźwięku tonicznym. Ponadto niemałą rolę odgrywa kolorystyka, dynamika i agogika. Doprowadzony w drugiej fazie utworu przebieg melodyczny do wysokiego rejestru, utrzymuje się już na tym poziomie, dzięki czemu końcowe takty Preludium, zmniejszając siłę brzmienia od piana aż do pianissima przy równoczesnym przyśpieszeniu tempa, rozpływają się po prostu w eterycznym brzmieniu wyznacznika toniki.

W analizie niniejszej stwierdziliśmy, że początkowy odcinek utworu, zawierający zasadniczy wątek melodyczno-harmoniczny, a więc to, co posiada niejako znaczenie tematyczne, powtarza się w przebiegu formy dwukrotnie, w rezultacie czego w sumie występuje trzy razy. Ponieważ jest to norma powtórzeń, której się wymaga od ronda, zachodzi przeto pytanie czy w naszym przypadku nie można by przyjąć tej formy. Gdyby cały problem formy ronda można było sprowadzić tylko do zasady trzykrotnego przynajmniej powtórzenia refrenu i gdyby poza tym forma ta nie wykazywała żadnych

innych właściwości, to nie było by przeszkody, żeby uznać nasze Preludium za rondo. Tymczasem, jak już wykazałem w innej swojej pracy [15]), samo trzykrotne powtórzenie pierwszego odcinka utworu nie może być jeszcze dowodem egzystencji formy ronda. Forma ta wykazuje cały szereg jeszcze innych cech, zwłaszcza natury energetycznej, które razem wzięte decydują dopiero o jej istnieniu. Jeśli chodzi o preludium figuracyjno-ewolucyjne, to jego zasada tektoniczna, nastawiona na rozwijanie całego utworu z jednego jądra motywicznego, nie dopuszcza takiej możliwości już z tego powodu, że refren czy temat ronda nie może się ograniczać do jednego lub dwóch motywów. Z uwagi na tę zasadę, powtórzenie otrzymało inny charakter niż w rondzie, stając się przede wszystkim impulsem do dalszego rozwijania, w zakończeniu zaś utworu ograniczyło się jedynie do najpierwotniejszego swego zadania, mianowicie do rozładowania napięć.

[15]) Por. ustęp pt. „Rondo" w mojej „Metodyce nauczania form muzycznych".

24 PRELUDIA op. 28

(wykończone w r. 1838/9, I wyd. w r. 1839)

Cykl 24 Preludiów Chopina nie jest luźnym, przypadkowym zestawieniem utworów. Zarówno o ich ilości jak i o następstwie po sobie zadecydował z góry powzięty plan, który wyrósł z podstaw systemu dur-moll, z jego paralelizmu trybów, pokrewieństwa kwintowego i możliwości transpozycyjnych tonacji. Stąd poszczególne preludia uszeregowane są według kolejności koła kwintowego przy równoczesnym uwzględnieniu paralelizmu obydwóch trybów: C-dur, a-moll, G-dur, e-moll, D-dur, h-moll, A-dur, fis-moll, E-dur, cis-moll, H-dur, gis-moll, Fis-dur, es-moll, Des-dur, b-moll, As-dur, f-moll, Es-dur, c-moll, B-dur, g-moll, F-dur, d-moll. Jest to odmienne uszeregowanie niż w „Das Wohltemperierte Klavier" J. S. Bacha, gdzie preludia i fugi zostały zestawione w sposób mechaniczny w szeregu chromatycznym. Na razie trudno było by wykazać czy uszeregowanie Chopina ogranicza się tylko do wprowadzenia pewnego porządku czysto zewnętrznego, czy też posiada jakiś głębszy cel. Rozpatrzenie tego problemu wymaga dokładnej analizy wszystkich preludiów cyklu, która dostarczy dopiero wiarogodnego materiału dla podjęcia rozważań w tym kierunku. Ponadto trzeba będzie jeszcze raz zbadać możliwości formy cyklicznej, celem przekonania się czy większa ilość ustępów nie godzi w jej wytrzymałość. Przy tej okazji będziemy mieli sposobność poddać rewizji niektóre dotychczasowe poglądy, zwłaszcza o nastawieniu fenomenologicznym, i rozpatrzyć, co stanowi materialną, a więc sprawdzalną stronę dzieła muzycznego. A jest to rzecz wielkiej wagi, bowiem w toku takich rozważań można będzie wyświetlić znaczenie dyscypliny technicznej, jej stosunku do formy i wyrazu przeanalizowanych utworów. Nie trzeba chyba dodawać, że w ten sposób potraktowana analiza posunie naszą naukę naprzód i przyczyni się do lepszego poznania istotnych cech cyklu Preludiów Chopina.

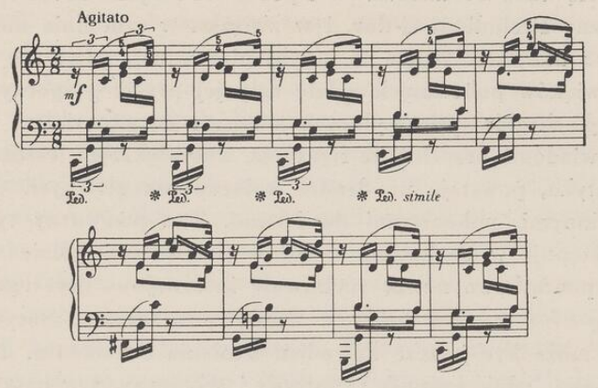
1

PRELUDIUM C-dur

Ilość taktów: 34.
Rodzaj taktu: 2/8.
Tempo: Agitato.
Ruch rytmiczny: triole szesnastkowe.

To pierwsze Preludium cyklu wykazuje również zastosowanie formy ewolucyjno-figuracyjnej. Znajdujemy w nim te wszystkie współczynniki przebiegu, których istnienie stwierdziliśmy w Preludium As-dur (1834), z tą tylko różnicą, że forma utworu stała się już bardziej dojrzała, że kompozytor, dążąc do jak największej koncentracji, ograniczył się do rzeczy najważniejszych. Widzimy tu zatem oddziaływanie budowy okresowej w fazie pierwszej (t. 1—8), przezwyciężenie jej wpływu w fazie drugiej (t. 9—24) na skutek przewagi czynników ewolucyjnych, wreszcie nawiązanie do początku w fazie trzeciej, końcowej (t. 25—34). Podobnie jak w Preludium poprzednio omówionym, najszerzej rozbudowana jest faza o przewadze czynników ewolucyjnych, co zresztą odpowiada założeniom tektonicznym utworu. Jeśli natomiast chodzi o wpływ budowy okresowej, to w Preludium C-dur jest on słabszy. Przede wszystkim ograniczono tam powtórzenia początkowego odcinka utworu do miejsc najkonieczniejszych, to znaczy do początku fazy drugiej, gdzie odgrywa on rolę impulsu, oraz do fazy końcowej, w której występuje już w formie zmodyfikowanej. Tego zmniejszenia ilości odcinków, w budowie których można stwierdzić wpływ struktury okresowej, nie należy jednak uważać za jedyny przejaw osłabienia tego wpływu. Czymś o wiele ważniejszym są zmiany, jakie zaszły w strukturze zdań, odpowiadających współczynnikom formy okresowej, tj. poprzednikowi i następnikowi. Podczas gdy w Preludium poprzednim zdania te były zamknięte w sobie i w swej większości zawierały samodzielne kadencje, to obecnie znika ten szczegół i — podobnie jak w t. 32/33 Preludium As-dur (1834) — są razem ze sobą powiązane tak, że początek zdania następnego może być uważany za zakończenie zdania poprzedniego:

11 PRZYKŁAD
Chopin: Preludium C-dur T. 1—9



I chociaż nie można mieć zastrzeżeń, że pierwsza faza Preludium dopuszcza rozczłonkowanie na dwa zdania czterotaktowe, pozostające do siebie w stosunku pytania i odpowiedzi, niemniej jednak strona energetyczna przebiegu wygląda tu już nieco inaczej niż w normalnej strukturze okresowej. Zdania te przebiegają w sposób falisty, przechodząc jedno w drugie i zazębiając się wzajemnie. Wszystko jest tam nastawione na nierozerwalną ciągłość przebiegu. Nawet zakończenie fazy, odpowiadającej okresowi, nie ma właściwości statycznych, ale silnie podkreśla moment ruchowy. Dowodzi tego chociażby taki szczegół harmoniczny jak zastosowanie w tym miejscu akordu nonowego, którego nona jest opóźniona przez tercję wyznacznika dominanty górnej, co bynajmniej nie należy do zbyt częstych zjawisk u Chopina [16]). Zwartość przebiegu posiada swe źródło również w maksymalnej jednolitości motywicznej utworu. Jest on oparty wyłącznie tylko na jednym motywie jednotaktowym, który wraz z towarzyszeniem harmonicznym, przyjmującym formę fakturalną wynikającą z możliwości technicznych fortepianu, tworzy wątek melodyczno-harmoniczny. Właśnie zespolenie czynnika melodycznego z formą towarzyszenia dowodzi dopiero figuracyjnego charakteru wątku i tym samym całego utworu, a nie tylko sama strona melodyczna nie wykazująca cech struktury figuracyjnej. Tym bardziej nie może być mowy

[16]) Ludwik Bronarski: Harmonika Chopina, Warszawa 1935, str. 94.

o istnieniu w naszym Preludium melodii ornamentalnej, której dopatruje się tam Bronisława Wójcik-Keuprulian[17]). Wątek melodyczny Preludium C-dur, i w związku w tym linia melodyczna oparta na nim, jest typem melodyki pierwotnej, gdzie nie ma żadnych dźwięków pobocznych, gdzie cały jej przebieg spoczywa tylko na dźwiękach głównych, będących jedynym jej materiałem dźwiękowym. A wiadomo przecież, że figuracja, a w większym jeszcze stopniu ornamentyka, powstaje na drodze kolorowania głównych dźwięków melodii innymi, pobocznymi dźwiękami. Ten pierwotny typ melodyki występuje w Preludium C-dur w postaci szczególnie wyraźnej, bowiem początkowo nawet ruchliwość interwałowa jest ograniczona *(g-a g-a g-a h-c, e-d e-d e-d h-a)*. Samo powtarzanie motywów czy fraz nie może być jeszcze dowodem istnienia ornamentu. Trzeba tu również uwzględnić czynnik rytmiczny i agogiczny, a w naszym przypadku nawet harmoniczny, brzmieniowy. Żeby się przekonać, w jakim stopniu oddaliła się melodyka rozpatrywanego Preludium od melodyki figuracyjnej, wystarczy porównać ją z melodyką Preludium poprzednio omówionego, która istotnie tę cechę posiadała.

Z uwagi na zespolenie prostej, pierwotnej melodyki z figuracją harmoniczną Preludium C-dur reprezentuje inny nieco typ formy figuracyjno-ewolucyjnej niż Preludium As-dur (1834). Ostatecznie nie było by w tym nic szczególnego, gdyby nie zachodził tam specjalny rodzaj traktowania zarówno linii melodycznej jak i akompaniamentu. Jak już wspomniałem, te nowe możliwości rodzą się z fortepianu. Oto każdy motyw melodii występuje w zasadzie w zdwojeniu oktawowym, które różni się tym od stereotypowych „oktaw" fortepianowych, że pierwsza z nich jest „łamana" w szczególny sposób, dopuszczający wprowadzenie figurowanego akompaniamentu pomiędzy jej dźwiękami, przy czym w toku „łamania" występuje w prawej ręce tylko jeden dźwięk akompaniamentu, zaś w momencie „łamania" i po złamaniu dwa. Tak wygląda prawdziwy, niezafałszowany opis strony technicznej tego zespolenia. Dlatego muszę przeciwstawić się próbom H. Leichtentritta[18]) i B. Wójcik-Keupruliano-

[17]) Bronisława Wójcik-Keuprulian: Melodyka Chopina, Lwów 1930, str. 96.

[18]) Hugo Leichtetritt: Analyse der Chopin'schen Klavierwerke, T. I, Berlin 1921, str. 127.

wej[19]) doszukiwania się w fakturze Preludium jakiegoś czterogłosu — i to z wyszczególnieniem basu, tenoru, altu i sopranu. Autorzy ci padli ofiarą obrazu nutowego kompozycji, zapominając, że utwór muzyczny nie jest przeznaczony do oglądania, tylko do grania i słuchania. Sprawdzianem realnie istniejących tam zjawisk nie może być wzrok, tylko słuch. Toteż trudno przypuścić, aby Preludium C-dur Chopina było utworem polifonicznym — nawet przy najbardziej liberalnej interpretacji tego terminu. Mam również wątpliwości czy w tym wypadku określenie „polimelodyka" należycie tłumaczy zjawisko. Nie można jednak nie przyznać racji Wójcik-Keuprulianowej, że faktura tego Preludium posiada jakieś charakterystyczne, oryginalne cechy, które nie pokrywają się z właściwościami prostej, zwyczajnej homofonii fortepianowej. Wszelako to trafne spostrzeżenie nie może nas zaraz prowadzić do faktury przeciwległej, tj. do polifonii, ale trzeba się zastanowić czy w ramach rozbudowy homofonii nie tkwi właśnie cały sens nowoujętej faktury. Do tego skłania nas odczuwanie tego utworu, który percypujemy jako kompozycję typowo homofoniczną. Postaci rzeczy nie zmienia fakt, że dźwięki najniższe (basowe) następstw harmonicznych wykazują wielką konsekwencję w prowadzeniu, że zwłaszcza w fazie drugiej postępują krokami sekundowymi, bowiem przestrzeganie zasad należytego prowadzenia linii basu, który jest podporą kompozycji, obowiązuje również w homofonii.

Zdawać by się mogło, że z uwagi na system tonalny, który jest podstawą muzyki od wieku XVII aż do pierwszego dziesięciolecia wieku XX, wyjaśnień odnośnie do indywidualnej homofonii Chopina należy szukać w treści odniesień funkcyjnych. Tymczasem odniesienia te, ograniczające się do następstw tego rodzaju:

1 faza:

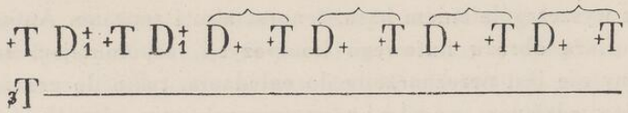
$$+T\ D_1^+ +T_{\dots 3}\ D_+^5(D_1^+) < D_{1\dots}^+$$

2 faza:

$$+T\ D_1^+ +T_{\dots 3}\ D_+^5(D_1^+) < D_+ +T\ D_+ D^+ \circ +T\ D^+ +T(D_x^\sharp)\ D_4^6\ D_1^+$$

[19]) Op. cit. str. 96, 251, 253 oraz praca pt. „O polifonii Chopina", Kwartalnik Muzyczny, 1929. R. I, zesz. 3, str. 251.

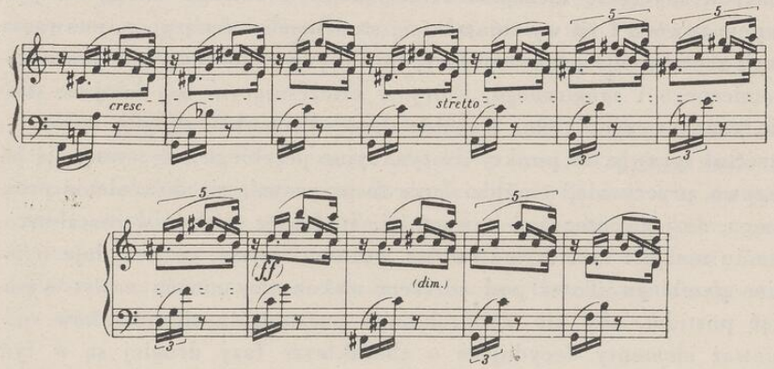
3 faza:



bynajmniej nie tłumaczą tego, o co nam chodzi. Przeciwnie, prostota stosunków funkcyjnych wskazywałaby, że ta homofonia nie wykazuje żadnych cech indywidualnych, że harmonicznie jest mniej zaawansowana od homofonii klasycznych poprzedników Chopina, nie mówiąc już o Schubercie. Ale o cechach harmonicznych utworu nie zawsze decydują odniesienia funkcyjne. Jest to, rzecz jasna, coś wyjątkowego w utworach opartych o system funkcyjny, niemniej jednak wypadki takie zachodzą u kompozytorów zwracających uwagę na wszechstronne wykorzystanie elementu harmonicznego. Wszechstronność ich przejawia się w tym, że obok właściwości zależnościowych akordów interesuje ich brzmieniowa strona akordyki, jej koloryt, nasycenie brzmieniowe, większy lub mniejszy wolumen brzmienia. Oto właśnie Chopin jest jednym z tych nielicznych kompozytorów, którzy interesowali się tymi zjawiskami, przy czym u Chopina występuje to szczególnie wyraźnie, tak że można tu mówić o świadomym nastawieniu w tym kierunku. Wykorzystanie właściwości brzmieniowych akordyki jest integralnie związane ze środkami wykonawczymi, ze sposobem ich wykorzystania i traktowania. I tu właśnie szukać należy wyjaśnienia szczegółów traktowania fortepianu w Preludium C-dur Chopina. Wspomniana „złamana" oktawa ma swe źródło w dążeniu do osiągnięcia specyficznego efektu brzmieniowego, mianowicie na przestrzeni każdego taktu odbywa się proces nasycenia brzmieniowego, jego wzrastanie i opadanie. Dokonuje się to stopniowo w ten sposób, że wzrastanie odbywa się dość szybko, bowiem już po pauzie szesnastkowej otrzymuje punkt kulminacyjny. Opadanie natomiast trwa nieco dłużej przy pomocy zmiany rejestrów i przejścia wszystkich dźwięków na brzmienie samej oktawy w zakończeniu każdego taktu. Traktowanie takie nie pozostaje bez wpływu na dynamikę samego przebiegu, w rezultacie czego dźwięk będący początkowo nutą zamienną otrzymuje zwiększoną siłę. Wszystko to sprawia, że utwór otrzymuje namiętny charakter.

Źródłem przejawów energetycznych nie są wyłącznie właściwości brzmieniowe wątku. W toku utworu dochodzą jeszcze inne czynniki związane z elementem harmonicznym. Mam tu na myśli wtórne zjawiska harmoniczne, które stają się ważnym motorem ewolucyjnego przebiegu formy. Już w fazie pierwszej można z łatwością stwierdzić, że obydwa dźwięki dwutonowego motywu wątku posiadają różne znaczenie. Jak zaznaczyłem, początkowo (t. 1—3) oraz w niektórych miejscach, gdzie kompozytor nawiązuje do początku (t. 9—11, 25, 27), drugi dźwięk motywu posiada znaczenie nuty zamiennej. W innych wypadkach natomiast występuje zmiana działania energetycznego składników tego motywu na skutek tego, że pierwszy jego dźwięk staje się opóźnieniem rozwiązującym się do góry (t. 4) lub w dół (t. 5—8). W fazie drugiej — i to w tym jej odcinku, który jest wykładnikiem i świadectwem właściwego rozwijania (t. 13—24) — opóźnienia te odgrywają zasadniczą rolę, bowiem przy współdziałaniu z chromatyką decydują o obliczu melodycznym, a nawet i formalnym przebiegu:

12 PRZYKŁAD T. 13—24



Chromatyka powoduje tam zaostrzenie działania opóźnień i wyzwala linię melodyczną z pierwotnej stagnacji, prowadząc do zakreślenia szeroko rozpiętego łuku. Tok napięć oraz punkty, w których znajdują one swe chwilowe ujście, decydują o rozczłonkowaniu fazy drugiej, która bynajmniej nie pokrywa się ze schematem 4+4+4+4, przy-

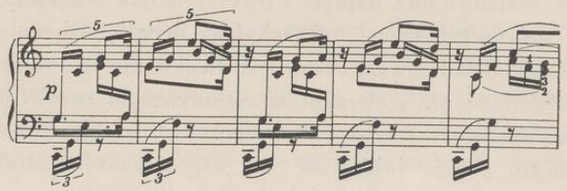
jętym przez Leichtentritta[20]) i Wójcik-Keuprulianową[21]). Wobec tego, że w drugiej fazie nawiązuje kompozytor do początku, nie można wysunąć żadnych zastrzeżeń co do pierwszego jej czterotaktu. W dalszym zaś toku (t. 13) zaczynają się już wyłaniać wątpliwości. Chodzi tu o to czy melodyczne następstwo dźwięków chromatycznych *cis-d-dis-e*, znajdujące swe ujście na dźwiękach *g-f*, przyjąć za całość, co tworzyło by frazę trzytaktową, czy też moment ujścia przesunąć jeszcze do taktu następnego, włączając również dźwięki *dis-e*. Sprawa ta nie jest łatwa do rozstrzygnięcia z tego powodu, że musimy się liczyć z psychologicznym oddziaływaniem pierwotnego rozczłonkowania, pulsującego żywo następstwem czterotaktów. I choć w dalszym toku utworu (t. 21) nie może być wątpliwości, że takie ujście oparte na rozwiązaniu opóźnienia w dół decyduje o rozczłonkowaniu, to jednak w powyższym miejscu nie można pominąć momentu psychologicznego. Słuchacz, przyzwyczajony do następstwa czterotaktów, będzie zawsze skłonny przyjąć oddziaływanie pierwotnego układu. W rzeczywistości nie popełnilibyśmy błędu, gdybyśmy oparli się na psychologicznej stronie tego skojarzenia. Ale w takim wypadku musimy uwzględnić już wszystko, co w tej materii posiada znaczenie niezaprzeczalne. Skoro zwracamy uwagę na percepcję utworu i na wyłaniające się stąd możliwości jego pojmowania, czyli zrozumienia jego struktury, to nie można pominąć elementu dynamicznego i agogicznego, który w interesującym nas miejscu staje się ważnym czynnikiem. Współdziałanie dynamiki i agogiki (cresc. — stretto) sprawia, że punkty dystynkcyjne przebiegu nie występują jaskrawo, przeciwnie, współdziałanie to przyczynia się do scalania przebiegu, do jego integracji i zwartości. Stąd więc ścisłość w rozczłonkowaniu nie jest tam czymś bardzo ważnym, czymś, co decyduje o logice przebiegu. Toteż pod adresem wykonawcy można nawet wysunąć postulat, aby nie wyodrębniano poszczególnych odcinków, ponieważ elementy decydujące o charakterze fazy drugiej są w tym miejscu nastawione na ciągłość przebiegu. Zgadza się to całkowicie z założeniami formy ewolucyjno-figuracyjnej, zwłaszcza jej faz środkowych, gdzie zjawisko takie zaobserwowaliśmy już w Preludium poprzednim. Inaczej natomiast wygląda sprawa w dalszym toku fazy drugiej (od t. 17). Doszukiwanie się tam rozczłonkowania czterotaktowego godzi przede wszystkim w rzeczywiste działanie wszystkich elementów. A więc aż do taktu 21 włącznie linia melodyczna wykazuje nierozerwalną całość tworząc przebieg chromatyczny, znajdujący swe naturalne ujście w opóźnieniu opadającym, będącym zakończeniem rzutu melodycznego na tej przestrzeni; podstawa basowa następstw harmonicznych posuwa się konsekwentnie krokami sekundowymi i dopiero w miejscu właściwego rozczłonkowania (t. 21/22) widzimy większy skok *(e-Fis);* w takcie 21 dynamika znajduje szczyt swego natężenia (ff), po czym następuje jej spadek; w tym miejscu można śmiało przyjąć, że ustaje również zaburzenie agogiczne, które współdziałało z dynamiką. Ważnym powodem dla przyjęcia punktu dystynkcyjnego w takcie 21/22 jest strona energetyczna i wyrazowa, bowiem do t. 21 napięcie stale wzrasta i tam znajduje swój szczyt, zaś od t. 22 odczuwamy jego spadek. Tłumacząc to innym językiem powiemy, że aż do t. 21 potęguje się niepokój, nerwowość, namiętność, podczas gdy już od taktu następnego następuje uspokojenie. Biorąc jeszcze raz pod uwagę całość fazy drugiej, należy stwierdzić, że w zasadzie wykazuje ona trzy odcinki. Odcinek pierwszy tworzy czterotakt, będący powtórzeniem początkowego czterotaktu Preludium, a w naszym wypadku spełnia rolę impulsu. Odcinek drugi obejmuje schromatyzowaną w melodyce przestrzeń od t. 13 do 21. Trzeci natomiast, najmniejszy, trzytaktowy, jest miejscem stopniowego rozładowywania napięć.

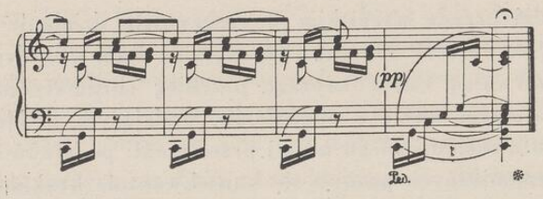
[20]) Op. cit.

[21]) Melodyka Chopina. O Polifonii Chopina.

Już przy analizie Preludium As-dur z roku 1834 przekonaliśmy się, że nawiązanie do początku utworu w końcowej jego fazie ma przede wszystkim na celu rozładowanie napięć. Prowadzi to do pewnych modyfikacji w strukturze początkowego odcinka, które mają zapewnić zmianę energetycznego nastawienia. W Preludium C-dur zmiany te są dość znaczne, tak że nie można tam mówić o zakończeniu repryzowym.

13 PRZYKŁAD



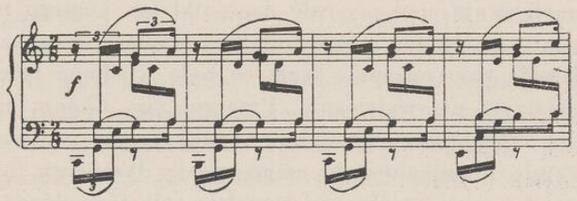


I słusznie, bowiem repryza mimo większych lub mniejszych zmian początkowej części utworu nie prowadzi do takich struktur, które byłyby czymś innym pod względem tematycznym. Tymczasem w trzeciej fazie preludium, aczkolwiek zawarty tam jest materiał motywiczny fazy pierwszej, zachodzą bardzo istotne przeobrażenia. Dowodzi tego złączenie w jedną całość dwóch motywów należących pierwotnie do dwóch różnych odcinków fazy. Postaci rzeczy nie zmienia fakt, że motyw drugi jest tworem pochodnym pierwszego, to znaczy, że występuje jako ewolucyjna projekcja wątku zasadniczego. Wszak obydwa te składniki nie działają same, ale są integralnymi cząstkami przebiegu melodycznego, tworzącego jednolitą całość. Chcąc zdać sobie sprawę ze znaczenia tego przeobrażenia, należy wyobrazić sobie, co powstało by z jakiegoś tematu, gdyby poszczególne jego motywy wyłączono z pierwotnego uporządkowania. Wówczas chyba trudno było by mówić o identyczności tematu mimo wspólności materiału motywicznego. W naszym przypadku zjawisko to nie występuje w takiej ostrości dlatego, że Preludium nie opiera się na kształtowaniu tematycznym, ale na pracy podejmowanej w zakresie drobnoustroju formalnego, tj. samej motywiki. Niemniej jednak nie uprawnia to jeszcze do rezygnacji z praw dotyczących integralności przebiegu, które pozostają w mocy we wszystkich utworach muzycznych. Praca motywiczna pozwala jedynie na większą swobodę w operowaniu materiałem motywicznym, ale nie oznacza, że z tego samego materiału motywicznego powstaje zawsze to samo. Właśnie dzięki tej dogodności, jaką stwarza praca motywiczna, można było w Preludium osiągnąć maksimum rozładowania napięć. Proces ten, jak wiadomo, rozpoczął się już w końcowych trzech taktach fazy drugiej. Obecnie postępuje on coraz dalej, świadectwem czego jest dwukrotne powtórzenie $D_1^+ + T$ co przy współdziałaniu z elementem melodycznym tworzy do pewnego stopnia stereotypowy zwrot zakończeniowy. Kondensacja materiału motywicznego, przejawiająca się we wspomnianej kumulacji części

składowych różnych współczynników fazy pierwszej, jest tu równocześnie zapoczątkowaniem niwelacji samego materiału. Dochodzi ona do skutku w drugim odcinku fazy trzeciej (od t. 29), gdzie znika dwutonowy motyw, a materiał melodyczny ogranicza się do podkreślenia dźwięku zasadniczego toniki na tle opóźniającego wychylenia dolnodominantowego. Można by tam ostatecznie doszukiwać się jeszcze związku z motywem pierwotnym, uważając powtarzający się dźwięk c za jego uproszczenie posunięte do ostatecznych granic. Z uwagi na sposób traktowania tego dźwięku pojmowanie takie nie jest wykluczone, ale równocześnie nie można zapominać, że w wypadku takim odczuwanie pokrewieństwa nie pochodzi z samego materiału, ale uzyskiwane jest drogą analogii dzięki oddziaływaniu na nas pierwotnego kształtu motywu. Z analogią współdziała w tym samym kierunku figuracja jako czynnik scalający przebieg rozwoju formy. Ostatnim świadectwem unicestwienia materiału motywicznego jest końcowy rozłożony trójdźwięk, zachowujący jedynie rytmikę figuracji, która zjawia się jako ostatni wydźwięk wspólności z materiałem dźwiękowym utworu.

W toku naszych rozważań analitycznych z rozmysłem pominąłem pewien szczegół drugorzędny, dotyczący strony graficznej, notacyjnej Preludium C-dur. Jak się można domyślić, chodzi tu o swobodę w zanotowaniu rytmiki niskich dźwięków „łamanej“ oktawy. Niektórzy rewizorzy, jak Klindworth, Brugnoli i Cesi, usunęli niedokładności tej notacji, przedstawiając obraz rytmiczny w sposób zupełnie ścisły:

14 PRZYKŁAD
B. Cesi



Ponieważ sam oryginalny obraz nutowy Preludium jest już dość skomplikowany, korektura taka — jak można stwierdzić na powyższym przykładzie — prowadzi do jego dalszej komplikacji. Z tego właśnie zdawał sobie sprawę Chopin, toteż wolał zrezygnować ze ścisłości w zanotowaniu na rzecz plastyczności samego obrazu. Zadecy-

dowały tu względy czysto praktyczne: łatwość, przystępność w czytaniu. Również kwintola pojawiająca się na skutek usunięcia pauzy szesnastkowej w troli nie jest kwintolą normalną. Ale i w tym przypadku obraz nutowy jest tak jasny, że nie może powodować żadnych nieporozumień. Do stosowania takich dowolności nadaje się dobrze faktura fortepianowa, gdzie wykonawca — oczywiście przy utworach solowych — sam panuje nad materiałem muzycznym. Dlatego z tej możliwości skorzystał Chopin. Miał on zapewne na uwadze również inne korzyści, nie tylko odnoszące się do plastyki obrazu nutowego i tym samym do łatwości czytania, ale sięgające nieco głębiej, aż do sposobu pojmowania tego skojarzenia przez wykonawcę. Po prostu chodziło mu o podkreślenie, że tworzy ono pewną całość, która jest zmodyfikowana przez figuracyjne opisanie „łamaną oktawą".

2

PRELUDIUM a-moll

Ilość taktów: 23.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Lento.

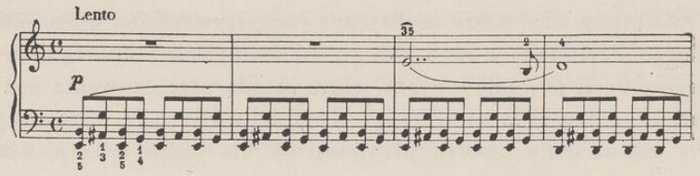
Do niedawna jeszcze Preludium to było uważane za najbardziej problematyczny utwór Chopina. Dziś widzimy w nim proroczą wizję muzyki przyszłości. Sprawdzała się ona stopniowo — w epoce neoromantycznej i w czasach najnowszych. Wyprzedził więc Chopin w Preludium a-moll swoją epokę o całe dziesiątki lat. Dlatego tak późno zdołaliśmy zrozumieć ten utwór, dlatego dopiero muzyka naszych czasów ułatwiła nam poznanie tego, co było wiadome tylko twórcy w jego genialnym przewidywaniu. Przeczuł tam Chopin zachwianie tonacyjności, rozbudowę stosunków funkcyjnych, wyzwalanie się wartości czysto brzmieniowych, emancypację dysonansu, nawiązanie do modalności i nowe możliwości kształtowania formalnego. Obecnie zdajemy sobie sprawę, że zbyt dużo najrozmaitszych problemów zawiera ten krótki utwór, problemów zbyt nowych, nieznanych w epoce Chopina, żeby współczesne mu pokolenie, a nawet pokolenia następne mogły je bez przeszkód wchłonąć i przyswoić sobie. Wprawdzie na podstawie znanych kryteriów teoriopoznawczych próbowano opisywać to Preludium, rozkładano je na części, wskazywano na zastosowane tam środki, ale zawsze pozostawało w ukryciu to, co można by nazwać jego istotą. Nie chodzi mi bynajmniej w tej chwili o trudny problem formy i treści, o współdziałanie tych dwóch czynników, z których jeden jest wartością czysto muzyczną, a drugi wychyla się już w stronę pozamuzyczną i szuka adekwatnych skojarzeń, będących wytworem naszej psychiki. Najpierw, zanim to drugie zagadnienie stanie się przedmiotem poważnej dyskusji, należy rozpatrzyć stronę czysto muzyczną dzieła, bowiem już sama muzyka nasuwa trudności. Wypływają one przede wszystkim stąd, że dotychczasowy opis zjawisk, względnie ich określanie, nie pokrywa się z takim ich działaniem jak to możemy zaobserwować w dziełach innych kompozytorów. Innymi słowy, cóż z tego, że dane skojarzenie możemy na przykład nazwać opóźnieniem czy nutami zamiennymi, kiedy działa ono odmiennie niż zazwyczaj? Toteż objaśnienia tego rodzaju nie wyjaśniają wszystkiego, a czasem są nawet przeszkodą dla rozpoznania rzeczywistego, prawdziwego, zgodnego z naszym odczuwaniem obrazu dzieła. Ale czy oznacza to może, że dla Preludium a-moll Chopina dawne kryteria straciły swoją moc obowiązującą? Pogląd taki byłby niemniej szkodliwy jak powierzchowne, według szkolnych formułek podejmowane objaśnianie zjawisk. Chopin jest wrośnięty w epokę romantyczną wraz z jej dziedzictwem tonalnym i dążeniami na gruncie formy. Jak każdy kompozytor, choćby największy, nie tworzy on wszystkiego od nowa, ale rozbudowuje, przekształca, nasyca nową treścią twory zastane. I właśnie w rezultacie tej pracy powstają nowe wartości. Ze względu na zrośnięcie Chopina z przeszłością było by czymś niewłaściwym, gdybyśmy chcieli tworzyć wyłącznie tylko dla tych nowych wartości nowe kryteria, a pominęlibyśmy związki genetyczne, które zaprowadziły do ich powstania. Również w tym wypadku nie uchwycilibyśmy całości zjawisk, albowiem oddziaływanie tradycji jest tam nader silne. Natomiast będzie bardzo interesującym i pożytecznym zarazem poznanie, jak na podłożu zastanych założeń tonalnych tworzą się wartości nowe.

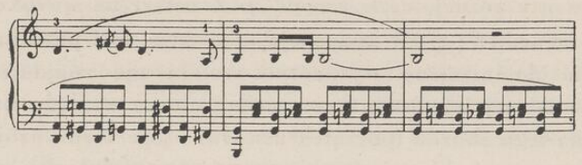
Zacznijmy więc nasze analityczne rozpatrywania od opisu oblicza tonalnego Preludium a-moll. Na podstawie sposobu uporządkowania poszczególnych preludiów cyklu, gdzie zasadą uszeregowania jest następstwo według koła kwintowego i paralelizm trybów, oraz na podstawie zakończenia utworu przyjmujemy dla niego tonację a-moll.

Nie trzeba jednak być zbyt skrupulatnym analitykiem, żeby nie zauważyć, że szczegóły te nie muszą stanowić niezaprzeczalnego dowodu jej istnienia. Ogólne założenia, dotyczące uporządkowania, wskazują jedynie na podstawowy plan kompozytora, na jego dążenie, ale nie mówią jeszcze niczego o jego realizacji. Również zakończenie utworu w a-moll nie musi oznaczać, że cały utwór jest utrzymany w tej tonacji. Ma tu wiele do powiedzenia współczynnik c z a s o w y, będący podstawą przejawienia się każdego dzieła muzycznego, stanowiący tę realną platformę, na której dochodzi ono do naszej świadomości. A skoro czas odgrywa tak wybitną rolę, skoro jest on najistotniejszym wymiarem muzyki, przeto o cechach tonalnych jakiegoś utworu nie może decydować tylko jakiś jeden moment przebiegu czasowego, ale jego całość. Toteż ważny jest zarówno początek utworu, jego środek jak i zakończenie. Jeśli chodzi o początek utworu, to w muzyce klasycznej — poza nielicznymi wyjątkami — starano się tam podkreślać szczególnie pieczołowicie jego właściwości tonalne. Podobny stan rzeczy panuje przez długi jeszcze czas w epoce romantycznej (przynajmniej do połowy wieku XIX) — aczkolwiek nie występuje już tak ostro jak poprzednio, dopuszczając częściej do chwiejności tonacyjnej w początkach utworów. W Preludium a-moll Chopina mamy do czynienia ze szczególnym przypadkiem takiej chwiejności. Występuje ona tam z dwóch powodów. Po pierwsze na skutek apriorycznego nastawienia naszego na tonację paralelną i tym samym skłonności do wiązania z a-moll stosowanych tam środków, po drugie dlatego, że początkowy akord utworu nie stabilizuje się funkcyjnie, czyli jako punkt tonikalny nie jest przez związki dominantowe należycie energetycznie nasycony. Rozważmy więc kolejno obydwie przyczyny chwiejności tonacyjnej na początku analizowanego Preludium.

Odnosząc pierwszy odcinek utworu (t. 1—7) do tonacji a-moll, musimy uznać pierwszy jego akord za mollową formę dominanty górnej.

15 PRZYKŁAD T. 1—7





Ale czy taka teoretyczna koncepcja posiada uzasadnienie w działaniu tego akordu? Przede wszystkim musimy pamiętać, że mollowy trójdźwięk nie posiada właściwej siły górnodominantowej. Co to oznacza w systemie harmoniki funkcyjnej, nie trudno zrozumieć, gdy uświadomimy sobie, że siła toniki, a więc i wyrazistość tonacyjna, uwarunkowana jest przez właściwe działanie funkcji górno-dominantowej, która nadaje tonice cechy żywotne, potęguje jej siłę. Z powyższego przeto wynika, że z chwilą gdy słabnie działanie siły górnodominantowej, ulega również zmniejszeniu właściwe działanie toniki. Tak wygląda oczywiście ten problem w zarysie najogólniejszym. W rzeczywistości wolumen siły tych wyznaczników funkcyjnych ulega wahaniom w zależności od sposobu zastosowania ich w przebiegu formalnym i koordynacji z innymi środkami harmonicznymi. Inaczej wygląda więc sprawa, gdy mollowy wyznacznik dominanty górnej występuje rzadko — i to w nieeksponowanych miejscach przebiegu, podczas gdy inne, funkcyjnie silnie działające wyznaczniki zyskują przewagę, inaczej zaś w wypadku odwrotnym. Ponadto nie bez znaczenia pozostaje częstotliwość wystąpienia toniki, która zjawia się jako skutek oddziaływania funkcji górno-dominantowej. Jak wynika z powyższego przykładu, początkowy odcinek preludium nie zawiera ani jednego akordu, który wskazywałby przynajmniej na dążenie do przejawienia się siły tonikalnej a-moll, nie mówiąc już o bezpośrednim jej działaniu. Przeciwnie, nie ma tam nawet śladu przejawów tego rodzaju, czego najwymowniejszym świadectwem jest kompletny brak zasadniczych wyznaczników funkcyjnych w a-moll. Ponieważ odpada możliwość odniesienia tego odcinka do a-moll, spróbujmy czy nie można by przyjąć istnienia innej tonacji, mianowicie tonacji mollo-

wej dominanty górnej, czyli e-moll [22]). Z uwagi na wielokrotne powtarzanie akordu $e+g+h$ koncepcja taka może być przekonywająca. Wprawdzie domniemany wyznacznik toniki nie znajduje oparcia w odpowiadającej jej dominancie górnej, ale ze względu na miejsce wystąpienia tego akordu (początek utworu) i jego formę trójdźwiękową jesteśmy raczej skłonni przypisać mu taką właśnie funkcję, a nie inną. Poza tym wielce przekonywającym szczegółem jest dalszy przebieg odcinka dążący w stronę paraleli toniki i znajdujący w niej swe zakończenie. Jak wiadomo, zjawisko takie jest typowe dla prostych przebiegów mollowych, zwłaszcza dla struktur okresowych.

Ale ten ogólny schemat harmoniczny nie wyczerpuje jeszcze wszystkiego, co dotyczy strony tonalnej chociażby tylko początkowego odcinka utworu. Harmonika, będąc tylko jednym z elementów dzieła muzycznego, nie może być rozpatrywana sama, przede wszystkim bez współdziałania z elementem melodycznym. Zastanawiając się jednak nad właściwościami tonalnymi linii melodycznej, spostrzegamy, że nie jest to typowa melodia mollowa, że surowy jej wyraz ma w sobie coś z modalizmu, naturalnie nie średniowiecznego, kościelnego, ale tego najpóźniejszego, który odezwał się w XX wieku u Debussy'ego, Ravela i innych kompozytorów romańskich i słowiańskich. Dłuższe zatrzymanie się na dźwięku d^1 oraz wychylenie się od niego krokami sekundowymi do góry dowodzi tu oddziaływania trybu

[22]) Leichtentritt przyjmuje w swych analizach tonację e-moll. Bronarski natomiast widzi tam — z rozmysłem podkreślam słowo „widzi" — tonację G-dur, utrzymując, że „akord e^0 okazuje się VI stopniem w G-dur, w której to tonacji następuje bardzo wybitna i zdecydowana kadencja". Pozornie temu spostrzeżeniu nie można by nic zarzucić. Ale rzecz w tym, że o VI stopniu w G-dur wnioskujemy ex post, tzn. na podstawie dalszego przebiegu. Tymczasem, jeśli chodzi o skojarzenia funkcyjne, to my w ten sposób nie słuchamy. A odnosi się to przede wszystkim do takich środków harmonicznych, jak ów VI stopień, którego wyrazistość funkcyjna jest zawsze słabsza niż wyznaczników zasadniczych. Dlatego zapewne Bronarski nie zdradził nam jego oblicza funkcyjnego, ograniczając się tylko do zacytowania stopnia gamy. Mnie się jednak wydaje, że również nie można zupełnie jasno stwierdzić istnienia akordu tego stopnia, bowiem dla takiej klasyfikacji musiałby być poprzedzony innymi akordami, z których by wynikało, że w tym wypadku właśnie taki akord zachodzi. Toteż przychylam się do koncepcji Leichtentritta, która jest bardziej przekonywająca — i to nie tylko z uwagi na początek utworu, ale i ze względu na jego dalszy tok, o czym się jeszcze przekonamy.

eolskiego. Specyficzny charakter tej melodii doznaje tu pewnego zamglenia z powodu umiejscowienia jej na podłożu harmoniki funkcyjnej. Mimo to Chopin starał się uwypuklić jej rysy. Wystarczy wsłuchać się w następstwo taktów 3 i 4, a przekonamy się, że techniczne traktowanie środków harmonicznych odbiega tam od zasad harmoniki funkcyjnej. Oto powstające równoległości

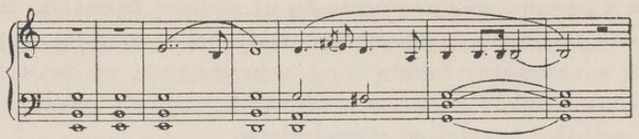
$$e^1 \overset{h}{\text{——}} d^1$$
$$E \text{ —— } D$$

nie są zwykłymi wzmocnieniami oktawowymi, tak często stosowanymi w fakturze fortepianowej, ale należą już do rzędu tych paralelizmów, które stają się wartością harmoniczną same w sobie jako przejaw czysto brzmieniowy. We współdziałaniu ze zwrotem eolskim posiada to swoją wymowę. Z jednej strony podkreśla znaczenie 7 stopnia skali, z drugiej zaś dowodzi zdawania sobie przez kompozytora sprawy z tego, że modalizm, skoro wykorzystuje się jego właściwości wyrazowe, prowadzi nieuchronnie do przekraczania praw technicznych harmoniki funkcyjnej. Jak na czas powstania tego utworu jest to rewelacyjne wprost odkrycie. W związku z tym szczegółem mogę się narazić na zarzut, że niepotrzebnie zajmuję się zjawiskami zbyt drobnymi, które rzekomo nie wymagają wyjaśnień jako mało realne, zajmujące przestrzeń zbyt małą. Mam wrażenie, zarzut taki byłby niesłuszny z tego powodu, że tempo utworu (lento) i rytmika dopuszczają do przejawienia się tonalnych cech paralelizmu. Inna rzecz — paralelizm ten nie występuje jeszcze w takiej postaci jak u impresjonistów, niemniej jednak jego embrionalne zarysy są już widoczne, a tego — uważam — nie powinno się pomijać w analizie.

Wobec powyższych szczegółów ograniczenie się tylko do samych odniesień funkcyjnych jest niewystarczające. Toteż w większym jeszcze stopniu nie wystarcza uproszczenie obrazu harmonicznego, które pomija i zarazem niszczy bardzo ważne w tym wypadku działanie wtórnych zjawisk harmonicznych. Żeby się przekonać, jak dalece zmienia się na skutek takiego zabiegu treść harmoniczna, wystarczy porównać z oryginałem tego rodzaju uproszczony twór [23]):

[23]) Skłonności do upraszczania z pominięciem nawet linii melodycznej widzimy w analizach Leichtentritta.

16 PRZYKŁAD



Znika tu od razu cała problematyka harmoniczna utworu, sprowadzając przebieg do prostych, niewyszukanych następstw. Wynika stąd zupełnie jasno, że następstwa te daleko nie obejmują istotnych cech harmoniki przebiegu, aczkolwiek nie są one czymś, co można by pominąć. Owszem, odniesienia funkcyjne i powstające w pewnych miejscach opóźnienia (np. *g* przed *fis*, t. 5; również akord $d+h+d$ można traktować jako opóźniony wyznacznik dominanty górnej do paraleli toniki — g^{+}, nie zapominając jednak o wspomnianych jego właściwościach brzmieniowych, w ślad za czym nie uwydatnia się jego opóźniający charakter) spełniają ważne zadanie jako tło harmoniczne, jako podstawa, na której osiągają znaczenie inne środki, wywodzące się od wtórnych zjawisk harmonicznych, ściśle mówiąc, od nut zamiennych. Ale czy wystarcza tu tylko samo stwierdzenie, że na przykład na tle akordu $e+g+h$ pojawia się nuta zamienna *ais* występująca równocześnie z jego tercją? Samo stwierdzenie nuty zamiennej nie mówi jeszcze o niczym szczególnym, przeciwnie, może kogoś skłaniać do przekonania, że w tym przypadku zachodzi spotykane często w harmonice funkcyjnej zjawisko. Tymczasem odczuwanie skojarzenia, powstałego na skutek nuty zamiennej, dowodzi czegoś innego. Wyczuwamy tam jakiś specyficzny koloryt, ciemny, ociężały, złowrogi. A więc ta nuta zamienna nie jest czymś przypadkowym, drugorzędnym, ale staje się środkiem w y r a z u. Technicznie zaś nie posiada znaczenia melodycznego, w odróżnieniu od wszystkich niemal wtórnych zjawisk harmonicznych, będących właśnie wynikiem aktywizacji czynnika melodycznego, jeno powoduje powstawanie skojarzenia o typowym charakterze harmonicznym. Mamy tu do czynienia z najpierwotniejszym procesem usamodzielniania się wtórnych zjawisk harmonicznych, co prowadzi do powstawania s k o j a r z e ń p a r a f u n k c y j n y c h, polegających na tworzeniu się na tle głównych odniesień funkcyjnych nowotworów harmonicznych, które można wyjaśniać przy pomocy kryteriów harmoniki funkcyjnej. Wobec usamodzielnienia się nuty zamiennej *ais* mamy prawo traktować ją jako samodzielny składnik nowotworu harmonicznego już o typie akordowym, w rezultacie czego we współbrzmieniu $ais+g$ dopatrujemy się akordu $b\,(+d)+g$, to znaczy trójdźwięku bez kwinty. W ten sposób wykrywamy następstwo $(e+h)<(b+g)$. Żeby zbadać, co następstwo to oznacza funkcyjnie, musimy wsłuchać się w jego działanie, musimy poznać jego charakter. Otóż nie ulega chyba najmniejszej wątpliwości, że niepełny akord $b+g$ posiada charakter odbicia. A skoro tak, to już jesteśmy na drodze do odkrycia jego właściwości funkcyjnych, bowiem wyrazem odbicia są przede wszystkim wyznaczniki dolnodominantowe. Obecnie, gdy zbadamy odniesienia dolnodominantowe do $e+h$, przekonamy się, że będzie to mollowa dominanta dolna trzeciego rzędu. W wyniku tych dociekań otrzymujemy:

$$(e+h)<(b+g) = \text{𝕋}>(\text{D}_{\circ})^{3}$$

Gdybyśmy jednak chcieli głębiej wniknąć, co oznacza to odniesienie z tonikalnego punktu widzenia, czyli jaką transformację przeszedł wyznacznik toniki, wówczas należało by jeszcze zbadać czy przypadkowo nie można wyznacznika dolno-dominantowego sprowadzić do jakiejś formy tonikalnej. I rzeczywiście możliwość taka istnieje, bowiem akord $b+g$ odnajdujemy na linii odniesień tonikalnych jako $_{\circ}\text{T}$. Jaką praktyczną wartość posiada to dociekanie, nie trudno zorientować się, gdy uświadomimy sobie, że powstałe tu skojarzenie funkcyjne wykazuje cechy kolorystyczne, że na skutek równoczesnego wystąpienia dolnej nuty zamiennej do kwinty trójdźwięku wyzwala się specyficzna, tajemnicza i nieco przymglona barwa. Barwa ta modyfikuje brzmieniowo wyznacznik toniki do tego stopnia, że wraz z działaniem tego kolorytu odczuwamy przejawy odbicia. Z tego powodu, chcąc przedstawić zupełnie dokładnie skojarzenie parafunkcyjne, trzeba uwzględnić obydwa wyznaczniki, przy czym wskazane było by zaznaczenie również zasadniczego tła funkcyjnego:

$$\frac{\text{𝕋}\left(\text{𝕋} > \int\limits_{\circ\not\text{T}}^{} (\text{D}_{\circ})^{3}\right)}{{}_{\circ}\text{T}}$$

Poruszone szczegóły nie są tak proste, jakby się to pozornie mogło wydawać. Skojarzenia parafunkcyjne stanowią dość zawiły problem harmoniczny już chociażby z tego powodu, że przenikają się tam elementy harmoniki funkcyjnej i absolutnej. Praktycznie oznacza to przenikanie się dwóch odrębnych zasad harmonicznych, co z kolei prowadzi do różnych, przeciwstawnych sobie ujęć harmonicznych, uzyskanych z dwóch różnych punktów widzenia. To teoretyczne podejście posiada oczywiście znaczenie czysto praktyczne, związane ściśle z odczuwaniem samego skojarzenia, przy czym jakość percepcji zależy w wielkim stopniu od wyrobienia słuchacza, czyli uczulenia zarówno na wartości funkcyjne jak i czysto brzmieniowe. Dlatego też słuchacz, który nie przyswoił sobie wartości harmoniki absolutnej, dla którego środki muzyki nowoczesnej pozostają domeną zupełnie nieznaną lub co gorsza czymś zgoła negatywnym, nie potrafi odczuć zjawiska w pełni, ograniczając się tylko do jego strony funkcyjnej. I tu właśnie kryje się tajemnica, dlaczego Preludium a-moll nie mogło być należycie zrozumiane przez tak długi okres czasu. Docieknia nad parafunkcyjnymi właściwościami opisanego skojarzenia wprawdzie wyjaśniają, skąd wyzwala się specyficzna barwa dźwiękowa, ale jeśli chodzi już o prosty trójdźwięk e^0, występujący następnie w całej swej okazałości, to w tym wypadku funkcyjne oblicze tego akordu niewiele nam może wyjaśnić. Biorąc rzecz ze stanowiska harmoniki funkcyjnej, nie widzimy tu niczego szczególnego. Po prostu po chwilowym skomplikowaniu następuje wyjaśnienie sytuacji dzięki pojawieniu się trójdźwięku w postaci czystej bez jakiegokolwiek zmącenia jego obrazu. Praktycznie oznaczałoby to niewątpliwy spadek napięcia, który byłby równoznaczny z rozpogodzeniem wyrazu. W rzeczywistości można wprawdzie mówić o pewnym spadku napięcia, ale spadek ten posiada inny wyraz niż zazwyczaj. Od tego przejścia z kwinty czystej na uzupełniającą tercję akordu wionie jakąś dziwną pustką, która bynajmniej nie może być uważana za wyraz całkowitego odprężenia, przeciwnie, posiada w sobie coś niepokojącego. To oddziaływanie nie pochodzi przeto od właściwości funkcyjnych skojarzenia, ale wynika z jego cech brzmieniowych. Źródłem ich są wyodrębniające się dwa współbrzmienia *ais*+*g* i *g*+*g*, wykazujące odrębne właściwości brzmienia pod względem ich dynamiki wewnętrznej jak i nasycenia. Współbrzmienie pierwsze cechuje większa doza dynamiki wewnętrznej oraz nasycenia brzmieniowego niż współbrzmienie drugie. Przeciwstawione są tam sobie seksta wielka i oktawa, a więc współbrzmienia o wielkim kontraście brzmieniowym. Stąd pochodzi owa pustka z wyodrębniającej się tercji trójdźwięku.

Opisany szczegół harmoniczny dowodzi, że dla poznania właściwego oblicza harmoniki Preludium a-moll potrzebne jest rozpatrywanie występujących tam zjawisk z dwóch punktów widzenia, to znaczy ze stanowiska harmoniki funkcyjnej i absolutnej. Odnosi się to w większym jeszcze stopniu do skojarzenia w takcie 5, gdzie zmienia się następstwo akordowe, przechodząc na dominantę górną paraleli toniki. Również i w tym miejscu właściwości funkcyjne skojarzenia, przejawiające się w odniesieniu drugiego rzędu, nie tłumaczą jeszcze wszystkiego. Oto na skutek opóźnienia tercji akordu przez kwartę oraz zastosowania nut zamiennych powstają dodatkowe współbrzmienia dysonansowe, które tym razem, aczkolwiek wykazują charakter czysto brzmieniowy, nie dadzą się sprowadzić do skojarzenia parafunkcyjnego [24]). Tu już samo brzmienie musi wystarczyć dla scharakteryzowania tego wypadkowego skojarzenia. Zmniejszona oktawa *gis-g* jest w tym przypadku czymś innym niż poprzednie współbrzmienie. Obecnie zciemniony koloryt pierwotnej septymy zmniejszonej przechodzi w ostre ukłucie dysonansem. Zwiększa się w sposób nieoczekiwany wewnętrzna dynamika i nasycenie brzmienia do tego stopnia, że trudno było by szukać usprawiedliwienia na zastosowanie takiego środka w ramach systemu funkcyjnego, systemu dur-moll. Harmonika ta posiada pewne granice, o ile chodzi o dynamikę i nasycenie współbrzmień. Jest ona wynikiem pewnego umiaru w dozowaniu natężenia dynamicznego i nasycenia, którego nie można przekraczać bez naruszenia podstawowych praw systemu. Nie ma w tym żadnej sprzeczności, bowiem stosowane tam septymy wielkie czy oktawy zmniejszone są zawsze melodycznie uzasadnione, co łagodzi ostrość ich brzmienia. Tu natomiast kumulacja wtórnych zjawisk harmonicznych różnego rodzaju, a więc opóźnienia i nut zamiennych, niszczy ich melodyczny charakter, zmuszając uwagę słuchacza do koncentracji na tym, co z tej kumulacji wynikło, a nie na nich samych.

---

[24]) Trzeba było by wprowadzić tak skomplikowane odniesienie funkcyjne, że dowodziłoby ono kompletnego zniesienia siły funkcyjnej, np.

$$\mathcal{T}(D^{\flat}\text{>}D_{\frac{1}{4}})\text{<}^{+\circ}T$$

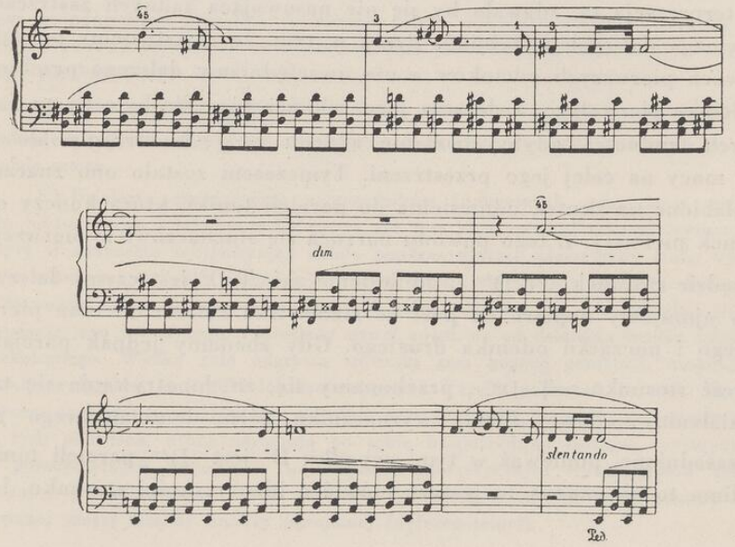
Jest to zupełnie zrozumiałe, skoro się zważy, że w tym kontekście dysonans wykazuje już ponadnormalne natężenie dynamiczne, przesycając brzmienie siłą swego działania. W wypadku tym można nawet mówić o świadomej jego emancypacji i izolacji, o czym świadczy przejście oktawy zmniejszonej na czystą, co mogło by być w pewnym sensie uważane za zachwianie równowagi, gdyby dźwięki linii melodycznej (*fis-e*) nie łagodziły wielkiego spadku nasycenia brzmieniowego. A jednak nie można powiedzieć, aby Chopin nie dążył do konsekwentnego w swej stopniowości osłabienia dynamiki brzmienia i jego nasycenia. Widoczne jest to w dalszym przebiegu, od połowy taktu 5, gdzie zjawia się septyma mała, by w końcu dać ujście napięciom i rozładować je w trójdźwięku paraleli toniki. Otóż ta septyma mała, tak wspaniale schodząca się z rozwiązaniem opóźnienia, osłabia jednocześnie pierwotne ostre brzmienie dysonansu, powraca znowu do nieco przymglonej barwy dźwięku i tworzy pomost, który prowadzi do wyzwolenia się z sideł harmoniki absolutnej na korzyść funkcyjności (t. 5/6). Z chwilą pojawienia się paraleli toniki niepotrzebna jest podwójna interpretacja zjawisk. Tam harmonika wykazuje jasny kształt i dlatego wymaga jednoznacznej interpretacji teoretycznej. Toteż w wychyleniu sekundowym, mimo tego, że odbywa się ono w dwojaki sposób, na przemian o sekundę wielką i małą, nie można się dopatrywać niczego innego jak tylko nut zamiennych.

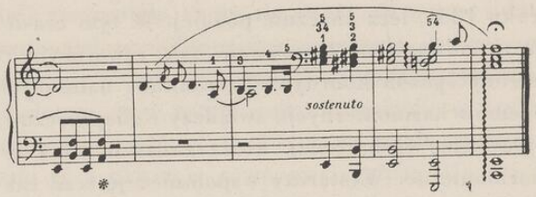
Powyższe rozważania wykazują, że w Preludium a-moll zachodzi ciekawa superpozycja napięć, wywołana przez środki dwóch różnych systemów harmonicznych. Oczywiście system funkcyjny jest tam podłożem, główną bazą, na której przejawiają się środki inne. Niemniej jednak to wystarcza, by w tych krytycznych miejscach powstały pewne zaburzenia, które — rzecz jasna — nie idą zbyt daleko i dlatego nie mogą godzić w estetyczną wartość dzieła. Najwyżej wyczuwa się w niektórych miejscach pewne przejaskrawienie, spowodowane nadmiarem intensywności brzmienia ostrych współbrzmień, ale te brutalne ukłucia dysonansem mają uzasadnienie w ogólnym wyrazie utworu, w jego wewnętrznym rozdarciu i rezygnacji. Zapewne jakieś niezwykłe przeżycie musiało doprowadzić Chopina do takiego traktowania środków technicznych. Co to było — trudno z całą pewnością dociec. Przez długi czas dopatrywano się inspiracji powstaniowej. Nie wykluczam tej możliwości, twierdzę jednak stanowczo, że takie wysublimowanie dźwiękowe uczuć narodowych kompozytora nie mogło

przyjść w roku 1831, lecz znacznie później. W tym czasie Chopin nie miałby jeszcze odwagi na stosowanie tak rewolucyjnych środków. Z drugiej strony sposób koordynacji środków, należących do dwóch różnych systemów harmonicznych, świadczy o nieprzeczuwanej jeszcze wówczas dyscyplinie technicznej, która godzi ze sobą te dwa różne podejścia harmoniczne. Wystarczy wspomnieć jeszcze raz pomysłowe zjednoczenie opóźnionego wyznacznika dominanty górnej paraleli toniki z nutami zamiennymi, co w rezultacie prowadzi do wyzwolenia się nowych wartości harmonicznych, tj. wartości brzmieniowych. Ale nie tylko na tym szczególe polega nadzwyczajna dojrzałość kompozytora. Oto dzięki zjednoczeniu tych różnych w swej istocie środków była możliwa superpozycja przejawów energetycznych, działających w tym samym kierunku, mianowicie w kierunku spotęgowania napięcia, będącego wyrazem przewrażliwienia.

Ta logika w użyciu środków przejawia się również i w odcinku następnym (od t. 8—12), aczkolwiek tym razem możemy ją śledzić w innych warunkach tektonicznych ze stanowiska architektoniki utworu. Bezpośrednie przejście po paraleli toniki na mollową dominantę górną (przykł. 17) daje się wytłumaczyć tym, że mimo wszystko

17 PRZYKŁAD T. 8—23





znaczną rolę w utworze odgrywa mollowa forma dominanty górnej. Jak wiadomo, początek Preludium i nawet pierwszy jego odcinek, gdy rozpatrujemy go ze stanowiska całości przebiegu formalnego utworu, oparty jest na tym wyznaczniku funkcyjnym. Wprawdzie nie przyjęliśmy takiej interpretacji, kierując się oddziaływaniem środków harmonicznych w danym miejscu utworu, ale to jeszcze nie oznacza, żeby mollowy trójdźwięk dominanty górnej nie mógł przyjść do znaczenia w dalszym toku utworu. I rzeczywiście znika tu wszelka wątpliwość z chwilą zestawienia ze sobą początków odcinka pierwszego i drugiego, bowiem stosunek zachodzących tam akordów mówi sam za siebie:

$$e^0 \ — \ h^0$$

Interpretacja ta, zdawało by się nie nasuwająca żadnych zastrzeżeń, wymaga dalszych wyjaśnień. Rzecz w tym, że rejestrujemy początki dwóch pierwszych odcinków a nie uwzględniamy dalszego przebiegu odcinka pierwszego, zwłaszcza jego zakończenia. Nie było by tu żadnych trudności, gdyby działanie akordu $e+g+h$ utrzymywało się w mocy na całej jego przestrzeni. Tymczasem zostało ono znacznie osłabione na skutek odniesienia do paraleli toniki, która kończy odcinek pierwszy. Z tego powodu narzuca się słuchaczowi w pierwszym rzędzie stosunek $_{+s}\mathrm{T}\ \mathrm{D}^{\circ}$, odniesienie zaś $_{0}\mathrm{T}\ \mathrm{D}^{0}$ jest czymś dalszym, co ujmujemy dopiero ex post ze stanowiska całości odcinka pierwszego i początku odcinka drugiego. Gdy zbadamy jednak parcjalną treść stosunku $_{+s}\mathrm{T}\ \mathrm{D}^{\circ}$, przekonamy się, że dopatrywanie się tam działania mollowej formy wyznacznika górno-dominantowego jest uzasadnione, ponieważ w tym wypadku D^{0} jest $\mathrm{D}^{*\circ}$ paraleli toniki. Mimo to nie można tu jeszcze mówić o identyczności stosunku, lecz

o jego podobieństwie [25]). Ale szczegół ten wystarcza dla naszych celów [26]), gdy chodzi o wykazanie tektonicznego znaczenia mollowej formy dominanty górnej.

Znaczenie tektoniczne [27]) dominanty górnej wypływa zresztą z takiego prostego faktu, jakim jest transpozycja o kwintę w górę, będąca podstawą konstrukcyjną odcinka drugiego. Uzyskuje je kompozytor przez przeniesienie o ten interwał odcinka pierwszego ze zmianą rytmiki w pierwszym motywie i ostatniego akordu (t. 11—12). Zachodzi tam przeto rodzaj szeroko rozbudowanej progresji, którą z uwagi na rozmiary transponowanego materiału melodyczno-harmonicznego nauka nazywa nawarstwieniem. Wobec zjawiska transpozycji należało by ograniczyć się tylko do opisu różnic. Tak postąpilibyśmy przede wszystkim przy analizie utworu o prostej harmonice funkcyjnej. Natomiast w utworach, gdzie przejawiają się już właściwości czysto brzmieniowe, transpozycja wpływa już na jakość wartości harmonicznych, ponieważ brzmienie nawet tych samych akordów jest różne w różnych rejestrach. Na szczęście oddalenie o kwintę w górę nie powoduje jeszcze radykalnych zmian, mimo to barwa akordów ulega już zmianie, staje się jaśniejsza, co z kolei wpływa na osłabienie sko-

---

[25]) $_{+s}\mathrm{T}\ \mathrm{D}^{\circ} = {}_{+s}\mathrm{T} > ({}_{\mathrm{P}}\mathrm{D}^{*\circ})$ jest czymś innym niż $_{0}\mathrm{T}\ \mathrm{D}^{6}$ już chociażby dlatego że odniesienie parcjalne do paraleli toniki wykazuje strukturę bardziej złożoną z powodu możliwości uwzględnienia tam jeszcze innego wyznacznika, barwiącego paralelę toniki.

[26]) Żeby w należyty sposób uchwycić znaczenie $\mathrm{D}^{\circ}, \mathrm{D}^{*\circ}$ oraz możliwość podaną w przypisie 25, należy uwzględnić Preludium poprzednie, o czym jeszcze będzie mowa.

[27]) Działanie energetyczne wyznaczników funkcyjnych, użytych w znaczeniu tektonicznym i lokalno-technicznym nie jest identyczne. Ponieważ wyznacznik użyty w znaczeniu tektonicznym działa poprzez dłuższe płaszczyzny i nie występuje zazwyczaj w takim kontekście, tzn. w takim sąsiedztwie środków, które by z łatwością zezwalały na wyzwalanie się całego zasobu jego energetyki, przeto działanie jego jest słabsze, a niekiedy nawet różni się od działania środka lokalno-technicznego. Wielką rolę odgrywa wówczas sam proces percepcji, nastawiony przede wszystkim na środki lokalno-techniczne. Trzeba pamiętać, że treść harmoniczną, pochodzącą ze stosunku akordów pomiędzy sobą, najwyraźniej odczuwamy w tych akordach, które następują po sobie bezpośrednio. Różnice, występujące w poszczególnych wypadkach w działaniu energetycznym wyznaczników tektonicznych i lokalno-technicznych, można z łatwością wymierzyć przy pomocy stosowanej mojej metody analizy parcjalnej (dyferencjalnej).

jarzenia parafunkcyjnego. Na razie osłabienie to jeszcze jest małe, ale w odcinku drugim rozpoczyna się już proces, który w dalszym toku utworu będzie się potęgował, tak że w końcowej fazie utworu zniknie w ogóle możliwość realnego stwierdzenia skojarzeń parafunkcyjnych. Rozjaśnienie barwy nie pozostało jednak bez wpływu na dobór nowych środków harmonicznych, zjawiających się jako konieczna zmiana. Otóż Chopin, chcąc utrzymać, a nawet spotęgować, ponury koloryt towarzyszenia harmonicznego, zagęszcza, nasyca nowym brzmieniem końcowy akord odcinka. W tym celu zamiast paraleli akordu *h*+*d*+*fis*, tzn. zamiast *d*+*fis*+*a*, wprowadza jego czterodźwięk prowadzący *a*+*dis*+*cis*+*fis*, uzyskany w sposób następujący:

$$\begin{matrix} d + fis + a \\ \diagup\!\diagdown \\ cis + es \end{matrix}$$

Jak słusznie podkreśla Leichtentritt[28]), akord ten tworzy rodzaj „kadencji“ zwodniczej[29]), co też łatwo wychodzi na jaw, gdy porównamy to miejsce z odcinkiem pierwszym, gdzie występuje prosty stosunek dominanty górnej do toniki. Również zatrzymanie przy tym akordzie dysonującej oktawy zmniejszonej zostało podyktowane tą samą przyczyną, co wprowadzenie zagęszczenia brzmieniowego. Technicznie nie ma w tym wprawdzie nic nowego, ale ze względu na rozwój harmoniki późniejszej, już nie romantycznej, lecz impresjonistycznej i przede wszystkim nowoczesnej, jest to szczegół ważny. Żeby zrozumieć, na czym polega doniosłość tego zjawiska, wystarczy sobie przypomnieć, w jaki sposób dochodziło do emancypacji dysonansu i jak środek ten tracąc właściwości ruchowe zmieniał się

[28]) Op. cit. str. 130

[29]) Charakter funkcyjny tego akordu został już wyjaśniony przez stwierdzenie w nim czterodźwięku prowadzącego. Można by jeszcze ściślej określić jego znaczenie funkcyjne zastosowując odpowiednią symbolikę. Istnieją tu dwie możliwości: albo całość odcinka odnosimy do początku utworu i wówczas będzie on obracał się w granicach dominanty górnej:

$$D^{o}(D^{+}) \prec D^{\varnothing\sharp}$$

albo — co jest słuszniejsze — uwzględniamy siłę stabilizacyjną nawarstwienia, w związku z czym h^0 traktujemy jako pseudotonikę, a więc

$$\Psi\,(^{o}T\,(D^{+}) \prec {}^{\sharp\varnothing}T\,)$$

w twór nowy, działający już wyłącznie swoją substancją dźwiękową. Jedną z dróg, która do tego prowadziła, było zwiększenie częstotliwości wtórnych zjawisk harmonicznych do tego stopnia, że na skutek swej supremacji straciły one swój pierwotny sens i wyłoniły z siebie czysto brzmieniowe wartości harmoniczne, nadając znaczenie samodzielne takim współbrzmieniom, jak sekundy, septymy, nony. I w naszym przypadku mamy do czynienia ze zwiększeniem częstotliwości wtórnych zjawisk harmonicznych, aczkolwiek odbywa się to w embrionalnych zarysach. W każdym razie jest to już dobrze widoczne chociażby dlatego, że tym razem przestrzeń, na której te zjawiska występują (t. 10—12), rozrosła się już do trzech taktów (lento!). Gdybyśmy do tego wyeliminowali jeszcze rozwiązania, a więc czynnik ruchowy, wówczas otrzymamy już zupełnie nowoczesne następstwo współbrzmień:

$$\begin{cases} d^{1} & cis^{1} & cis^{1} & c^{1} \\ dis & dis & cisis & cisis \end{cases}$$

Rzecz jasna, nie chodzi mnie bynajmniej o sugerowanie, że Chopin miał takie intencje. Byłby to oczywisty nonsens. Zabieg powyższy ma tylko na celu plastyczne wytyczenie linii genetycznej, prowadzącej niewątpliwie od Chopina aż do muzyki nowoczesnej.

Tak oto doszliśmy do najbardziej chwiejnego miejsca w utworze, to znaczy tam, gdzie dokonuje się przejście do tonacji a-moll (t. 12—14). Że istotnie przejście to powoduje niemałe trudności — tego dowodzą dotychczasowe próby analityczne. Leichtentritt[30]) widzi tam modulację do B-dur, Bronarski[31]) natomiast pojmuje akordy w t. 10—12 jako prowadzące do cis-moll. Z tego wynikało by, że analitycy ci przyjmują w tym przypadku istnienie tzw. „elipsy“, o praktycznym znaczeniu której wypowiedziałem już swój sąd. Jedno jest pewne, mianowicie, że nie możemy percypować tego, co nie istnieje i czego kompozytor nie miał zamiaru wprowadzać. Szczegół ten nie wyczerpuje jeszcze sprawy bez reszty. Może się przecież zdarzyć — i zdarza się to dość często — że wyczuwalny jest zupełnie dobrze kierunek następstw harmonicznych, który niespodziewanie ulega zmianie. Wówczas siły dominantowe nie znajdują naturalnego ujścia, ale zostają jeszcze spotęgowane przez przewekslowanie pro-

[30]) Op. cit. str. 128

[31]) Harmonika Chopina, str. 29

cesu na inne tory. Żeby zjawisko takie powstało, musi być zachowana nadzwyczajna wyrazistość funkcyjna przebiegu, w przeciwnym wypadku doszukiwanie się zmiany kierunku energetycznego staje się bezprzedmiotowe. Zmiana kierunku musi być wyczuwalna jako coś nienaturalnego, jako pewien wstrząs. Trudno było by dowodzić, że w interesującym nas miejscu doznajemy wrażenia takiego wstrząsającego przestawienia kierunku następstw harmonicznych. Przeciwnie, wyczuwamy tam łagodność przejścia jednych akordów w drugie. Bez znaczenia jest słaba wyrazistość funkcyjna. Zresztą przemawia ona na korzyść tego odczuwania, potwierdza je i zarazem wyjaśnia przyczynę określonego działania zastosowanych środków. Wynika stąd jasno, że doszukiwanie się tam jakiejś modulacji do B-dur czy akordów prowadzących do cis-moll jest bezprzedmiotowe, bowiem w takim wypadku operujemy wartościami zupełnie fikcyjnymi. Pozytywną zaś stroną rozpatrywań Bronarskiego jest stwierdzenie chwiejności tonacyjnej w Preludium a-moll — i to powinno w pełni wystarczyć dla wytłumaczenia omawianego przejścia do a-moll, zwłaszcza gdy uwzględnimy działanie czynnika czysto brzmieniowego, który siłą rzeczy musi prowadzić do osłabienia wyrazistości funkcyjnej. Toteż o wiele prościej będzie odnieść akord *fis*+*a*+*c*+*dis* do a-moll jako wyznacznik dominanty górnej drugiego stopnia w postaci akordu septymowego zmniejszonego $(D\sharp)^2$, który następnie przechodzi w postać septymową z obniżoną (alterowaną) kwintą $[(D^{\flat}_{\flat})^2]$. Interpretacja ta, aczkolwiek zupełnie prosta, bynajmniej nie pozostaje w sprzeczności z istotnymi właściwościami skojarzenia, skoro się zważy, że sama symbolika w wielu wypadkach nie może oddać całej treści harmonicznej środków. Odnosi się to w większym jeszcze stopniu do takich utworów, jak Preludium a-moll, zaś do opisywanego miejsca w szczególności, gdzie po wprowadzeniu pseudotoniki (t. 11) i spotęgowaniu działania środków czysto brzmieniowych musi przez jakiś czas przejawiać się chwiejność funkcyjna. Z uwagi na tę chwiejność mógłby ktoś utrzymywać, że niesłuszne jest wykluczenie możliwości interpretacji w sensie dotychczasowym, ponieważ czymś znamiennym dla chwiejności jest wieloznaczność funkcyjna. Owszem, nie można by odmówić słuszności takiemu rozumowaniu — sam niekiedy w analizach powołuję się na ten ważny szczegół — gdyby nie fakt, że właśnie przy pomocy wyznaczników górno-dominantowych drugiego

stopnia możemy wytłumaczyć przekonywająco łagodność przejścia, czego w żadnym wypadku nie można powiedzieć o stosunku B-dur i cis-moll do a-moll. Jak wiadomo, dominanta górna drugiego stopnia tworzy zazwyczaj łagodne przejście — przede wszystkim gdy przygotowuje ona właściwą dominantę górną, podczas gdy wyznaczniki wspomnianych tonacji tworzą już dalsze odniesienia funkcyjne. I rzeczywiście jako trzeci akord fazy trzeciej formy Preludium a-moll zjawia się wyznacznik dominanty górnej (t. 15). Występuje on jednak w postaci opóźnionej jako akord kwartsekstowy, stając się źródłem nowego napięcia, które potęguje się w dalszym toku utworu na skutek pojawienia się w melodii dźwięku prowadzącego do prymy dominanty górnej (t. 16) oraz paralelnego czterodźwięku dolnodominantowego na tle tej prymy, działającej jako rodzaj nuty stałej (D_1^{0+}, t. 18/19). Do tego skojarzenia dołącza się jeszcze szczątkowy element wyznacznika dolnodominantowego D_V^5 (t. 21), co w końcu doprowadza do rozładowania napięć w normalnym trójdźwięku górnodominantowym podkreślonym mocno przez $(D^+)^2$. Zasadniczo kończy się w tym miejscu główny przebieg energetyczny. Toteż dodanie septymy do trójdźwięku górnodominantowego i przejście na tonikę sprawia wrażenie sztucznego dodatku. W związku z tym można tam dopatrywać się — i słusznie — istnienia dwóch formuł zakończeniowych, jednej na dominancie górnej, będącej wyrazem rozładowania napięć tektonicznych, a więc tych, które decydowały o pulsowaniu życia w przebiegu formy, oraz drugiej, mającej jedynie podkreślić związek tonacji a-moll z całokształtem utworu. Rozładowanie spowodowane dominantą górną jest tak znaczne, że kompozytor musiał sięgnąć do septymowej postaci akordu, aby zyskać możliwość zadowalniającego wprowadzenia toniki. Szczegół ten stawia w nowym świetle problem tektonicznej, względnie architektonicznej roli harmoniki i jej właściwości tonalnych. Oto okazuje się, że początkowa chwiejność tonacyjna zupełnie nie jest wynikiem jakiegoś swobodnego traktowania problematyki tonalnej, ale podlega dobrze przemyślanemu planowi tonalnemu. Wobec rozładowującego znaczenia dominanty górnej w zakończeniu utworu inaczej obecnie wygląda jego początek. To e-moll, będące mollową postacią tej ważnej funkcji, nie jest zupełnie przypadkowe, ale należy do czynników obramowujących utwór. Również dzięki wprowadzeniu dominanty górnej drugiego stopnia w zakończeniu zyskuje dalsze uzasad-

nienie koncepcja, w myśl której akord *fis+a+c+dis* w przejściu do fazy trzeciej należy uznać za wyznacznik tej samej funkcji. To są również ramy, aczkolwiek wewnętrzne i — zdawało by się — małoznaczne.

Doniosła rola harmoniki tłumaczy ponadto niektóre zjawiska formalno-melodyczne. Odnosi się to nie tylko do zakończenia utworu, gdzie została zmodyfikowana i rozbudowana formuła zakończeniowa, ale i do początkowego dźwięku melodii fazy drugiej i trzeciej. W pierwszym przypadku wartość rytmiczna tego dźwięku została skrócona, w drugim zaś wydłużona. Otóż skrócenie wartości rytmicznej ma swe źródło w tym, że kompozytorowi chodziło o podkreślenie działania basowej kwinty bez jakichkolwiek zdwojeń oktawowych, podobnie jak to zachodzi na samym początku utworu. Kwinta ta zjawiająca się po trójdźwięku paralelnym toniki posiada specjalny koloryt, który szczególnie dobrze wychodzi na jaw właśnie wtedy, gdy ten ważny akompaniament harmoniczny występuje sam bez melodii. Wydłużenie natomiast zostało dokonane po to, żeby początkowy dźwięk melodii oświetlić trzykrotnie inaczej, czego dowodem jest dwukrotna zmiana następstwa akordowego, co w sumie daje trzy akordy (*fis+a+c+dis — f+a+h+dis — e+a+c*). Rzecz jasna — jest to tylko jeden powód tych zjawisk. Obok nich istnieje jeszcze inny, zrośnięty już z czysto formalnymi założeniami Preludium. W fazie drugiej skrócenie ma zadanie przyspieszyć tok stawania się formalnego, co harmonizuje z procesem potęgowania napięć. W fazie trzeciej natomiast wydłużenie dźwięku a^1 wiąże się niewątpliwie z tonacją a-moll, która przychodzi do znaczenia dopiero w tej końcowej fazie utworu. Obok tego zachodzą tam jeszcze bardziej charakterystyczne zmiany. Do nich należy powtórzenie drugiej frazy melodii oraz przerwanie na jej podłożu towarzyszenia harmonicznego tak, że ogranicza się ono tylko do końcowego jej dźwięku. Zachodzi tam przeto pewnego rodzaju zjawisko dekompozycji, gdzie działanie elementów zaczyna się już rozluźniać, co niewątpliwie ma związek ze stroną wyrazową utworu. Podkreśla ono wspomniane wewnętrzne załamanie się i rozdarcie.

Ostatnie spostrzeżenia odnoszą się do problemów formalnych utworu. Nie są to jedyne uwagi, które zrobiłem w tym kierunku podczas analizy. I choć w jej toku trzeba było potrącić o zagadnienia formalne, mimo to problem ten nie został jeszcze całkowicie wyświetlony.

W porównaniu z preludiami poprzednimi, Preludium a-moll stanowi nowy typ formy, odmienny od poprzednich. Przede wszystkim nie jest to utwór figuracyjny. O czynniku ewolucyjnym natomiast można tam mówić tylko w odniesieniu do elementu harmonicznego. Toteż melodyka utworu podlega działaniu czynnika ewolucyjnego tylko w bardzo ograniczonym stopniu. Nie jest to również utwór typowy dla struktury okresowej, gdzie można by śledzić regularne pulsowanie symetrycznie ułożonych zdań. Czy wszystko to wskazuje może na nieregularność budowy Preludium a-moll? Bynajmniej. Przeciwnie, wyczuwamy tam nadzwyczajną zwartość przebiegu, która wyklucza nawet dopatrywanie się zaburzeń, o ile rozpatrywalibyśmy formę jego ze stanowiska jakiegoś ustalonego schematu. Ale sedno sprawy tkwi w tym, że do Preludium a-moll Chopina nie można stosować jakiegoś z góry powziętego schematu, jakiejś miary stałej i ogólnie obowiązującej. Co się zaś tyczy praw stałych i niezmiennych dla wszystkich utworów muzycznych bez względu na ich styl i czas powstania, to praw tych przestrzega Chopin z jak największą skrupulatnością. Fundamentem tych praw jest harmonijne współdrganie wszystkich elementów w celu osiągnięcia równowagi formy. Na Preludium a-moll Chopina sprawdza się nowoczesne ujmowanie zagadnień formalnych, mianowicie, że forma, twórcza forma nie jest schematem, ale zjawia się jako wypadkowa ze współdziałania elementów. Na kształtowanie się formy ma więc wpływ jakość elementów, jakość środków wszelkiego rodzaju i sposób dysponowania nimi. A dzieje się to dlatego, że dla właściwego ich działania, dla ujawnienia ich mocy wyrazowej musi kompozytor stworzyć odpowiednią podstawę, łożysko, w którym by one w sposób nieskrępowany mogły przejawić swoje cechy. Stąd więc środki rządzą niejednokrotnie, a u najwybitniejszych kompozytorów — zawsze, doborem układu formalnego, jego proporcjami i wzajemną zależnością składników. Z tego powodu opis analityczny cech melodycznych, a w szczególności harmonicznych utworu musi być uzupełniony dalszym dociekaniem, które pozwoli na wyciągnięcie wniosków dotyczących stosunku środków do formy.

Już w muzyce od drugiej połowy wieku XIX nastąpił radykalny zwrot w traktowaniu formy. Występuje to szczególnie wyraźnie na gruncie poematu symfonicznego i dramatu muzycznego. Wprawdzie zachodzące tam zmiany w ujęciu formalnym dzieła muzycznego,

w „rozluźnieniu“ jego budowy są wywołane wpływem podłoża literackiego inspirującego dzieło muzyczne, ale nie jest to jedyna przyczyna, która skłaniała kompozytorów do nowych poszukiwań. Niemniej ważny jest również dobór nowych środków melodycznych i harmonicznych, z trudem już mieszczących się w ramach form dawniejszych. Dawne schematy formalne, jak forma sonatowa czy recitativo i aria, lub też najprostsze struktury okresowe okazywały się za ciasne dla środków nowych. W następstwie tego albo rezygnowano z niektórych ważnych zdobyczy w zakresie środków i za cenę tego ustępstwa utrzymywano jeszcze przy życiu formy dawniejsze (np. Brahms), albo przeładowywano je, co godziło w logikę ich podstaw tektonicznych (np. Reger — zwłaszcza jego utwory miniaturowe). Nie potrzebuję chyba jeszcze raz dowodzić, że środki, stosowane przez Chopina w Preludium a-moll, należą już do arsenału środków późnoromantycznych, w niektórych swych szczegółach wkraczających w ostatnie stadium rozwoju harmoniki funkcyjnej, a jako takie wymagają odpowiedniego traktowania formy. Żeby to zrozumieć, należy zastanowić się tylko czy poznana dotychczas forma preludium, polegająca na nawiązaniu zakończenia utworu do jego początku, możliwa byłaby tu do przeprowadzenia. Już chwiejność tonacyjna Preludium a-moll nie dopuszcza do realizacji tego. Ale określenie „chwiejność“, zawierające w sobie coś negatywnego, niewiele tłumaczy. Czymś istotnym dla tego utworu jest przede wszystkim rozbudowanie sieci odniesień funkcyjnych w ten sposób, że właściwy punkt tonikalny zjawia się dopiero przy końcu utworu. Taka koncepcja jest nie tylko możliwa, ale nawet słuszna ze stanowiska logiki przebiegu harmonicznego, skoro się zważy, że dominanta przywołuje do życia tonikę, że odprężenie wtedy tylko wychodzi dobrze na jaw, gdy przedtem działało napięcie. Rozumieli to już klasycy, np. Mozart i Beethoven, wprowadzając odniesienia wyższego rzędu we wstępach do allegrów swych kwartetów i symfonii, żeby tym plastyczniej uwydatnić stanowisko harmoniczne tematu głównego. Oczywiście w preludium Chopina zachodzi odmienny rozkład przejawów energetycznych. Tam odniesienia wyższego rzędu nie są środkami lokalno-technicznymi, ale posiadają znaczenie formotwórcze. Dlatego forma jest tam procesem zbliżania się ku tonice jako swemu ostatecznemu celowi. Z chwilą jego spełnienia forma zostaje zrealizowana i tym samym utwór zakończony. To żmudne zbliżanie się do toniki, te perypetie,

przez które przebieg musi przechodzić, ta w pewnych miejscach wieloznaczność funkcyjna, a nawet tuż przed samym zakończeniem odprężeniowe działanie dominanty górnej — wszystko to jest wykładnikiem wyrazu samego dzieła, sprawiającego wrażenie jakiegoś dziwnego zmagania się z samym sobą, któremu towarzyszy jakby przemęczenie i rezygnacja. Że nie wywołuje to niepożądanych skutków w strukturze utworu, zawdzięczać należy harmonijnemu skoordynowaniu środków z ujęciem formalnym. W tej pracy koordynacyjnej biorą udział wszystkie elementy.

Przede wszystkim wymienić trzeba rolę zjednoczeniową rytmu towarzyszenia harmonicznego, który tworzy tło dla innych czynników. Rytm ten, pulsujący ruchem ósemkowym, spaja inne elementy ze sobą, wyrównuje kontrasty, ujednolica przebieg podsycony skojarzeniami harmonicznymi, rośnie, by w końcu przy zbliżaniu się do celu słabnąć i zamierać. To zamieranie jednostajnego rytmu w ostatniej fazie utworu ma głęboki sens formalny i wyrazowy. Milknie dopiero po osiągnięciu akordu kwartsekstowego, będącego opóźnionym wyznacznikiem dominanty górnej, a więc w tym miejscu, z którego ostateczny cel przebiegu formalnego jest już zupełnie dobrze widoczny i kiedy towarzyszenie ósemkowe spełniło swe zadanie zarówno jako czynnik koordynacyjny jak i ważny współczynnik w tworzeniu się wartości kolorystycznych. Ma to swoją wymowę właśnie dlatego, że i wartości czysto brzmieniowe odgrywały rolę w potęgowaniu napięć. Obecnie, gdy energetyka zmieniła kierunek swego rozwoju, gdy przebieg wszedł w odmienne stadium procesu energetycznego, dążąc do odprężenia, znaczenie towarzyszenia zmniejsza się, aczkolwiek nie znika zupełnie. Jego skupiająca siła daje znać o sobie w zakończeniu drugiej frazy melodii, tj. tam, gdzie w procesie zużywania się nagromadzonych energii bierze również udział czynnik agogiczny (slentando) oraz siła paraliżująca wszelki ruch, mianowicie pauza półnutowa. Wyczuwamy tam przeto wyczerpywanie się ostatnich zapasów energetycznych zupełnie wyraźnie i gdyby nie powtórzenie z kolei wspomnianej frazy, związek z całokształtem utworu zostałby przerwany.

I melodyce przypadło ważne zadanie w kształtowaniu się formy utworu. Najpierw należy stwierdzić, że w Preludium a-moll spotykamy się z innym typem melodyki niż w Preludiach poprzednio omówionych. Tam już sam jej rodzaj wpływał na charakter formy. Odnosi się to zwłaszcza do Preludium As-dur (1834), którego figu-

racyjna melodyka zadecydowała o figuracyjno-ewolucyjnej formie utworu. Melodyka Preludium a-moll jest natomiast zaprzeczeniem wszelkiej figuracyjności. Płynie wolno wykazując wielkie urozmaicenie rytmiczne. Akcentuje specjalnie niektóre swoje dźwięki, niekiedy skraca je i powiększa, wyżywa się melodycznie, rośnie i gaśnie. Jeśli chodzi o stronę formalną w kształtowaniu się linii melodycznej, to dotychczas wyodrębniliśmy tylko dwa rodzaje melodii: figuracyjny i okresowy. Wynikało by z tego, że w Preludium a-moll zachodzi typ drugi. Tymczasem ani wewnętrzna budowa odcinka melodycznego, pojawiającego się we wszystkich trzech fazach rozwoju formy, ani też ich wzajemny stosunek nie pokrywa się w zupełności ze strukturą okresową. Chociaż w odcinku tym można wydzielić dwie części, to jeszcze nie dowód, że posiada on normalną budowę okresową. Ta dwuczęściowa budowa odcinka składa się bowiem z trzytonowego motywu czołowego oraz z rozszerzonej dwutaktowej frazy do $2\frac{1}{2}$ taktu długości. Bez względu na tempo utworu nie można tam dopatrywać się budowy okresowej z tego prostego powodu, że w okresie poprzednik składa się z więcej niż jednego taktu. Nie trzeba dać się zasugerować działaniem motywu czołowego, który jako zjawisko wyodrębniające się może sprawiać wrażenie pytania. Takie „pytania" spotykamy nie tylko w muzyce homofonicznej, ale również polifonicznej, np. w tematach fug. Jest to tylko jedna strona zagadnienia, czysto melodyczna. Motyw czołowy bierze udział w podkreśleniu rozczłonkowania okresu na poprzednik i następnik, zaostrza on ich profil, tworzy wyraźne wcięcie, cezurę. Tymczasem akord pojawiający się na ostatnim dźwięku motywu czołowego na skutek swych właściwości harmonicznych, o których już była mowa, zapoczątkowuje ruch harmoniczny na szerszą skalę, wymagający nierozerwalności przebiegu — i dlatego nie może być wyrazem punktu granicznego w rozczłonkowaniu. Nie znajdziemy również odpowiedników budowy okresowej w następstwie wszystkich trzech odcinków melodycznych. Odcinki te są płaszczyznami melodycznymi, które układają się jako czynnik wiążący na tle potęgujących się napięć harmonicznych. Wiele mówiące jest tam nie tylko zjawisko nawarstwienia, ale przede wszystkim zakończenie fazy drugiej i początek trzeciej. Gdy faza pierwsza miała być uważana za poprzednik, zaś fazy następne za następnik i ewentualny „powrót" do początku, to w tym „następniku" należało by oczekiwać odpowiedzi na postawione pytanie, a co najważniejsze, powrót winien rzeczywiście

nawiązywać do początku, przede wszystkim pod względem harmonicznym. Jak wykazała analiza, tego wszystkiego tam nie ma. Natomiast czymś charakterystycznym dla przebiegu melodycznego jest coraz to nowe oświetlanie brzmieniowe stale powtarzającego się odcinka melodycznego aż do pozostawienia go w jego własnej szacie dźwiękowej bez towarzyszenia harmonicznego. Ten nowy sposób kształtowania formy przebiegu melodycznego, który odżyje w muzyce impresjonistycznej i nowoczesnej, można by nazwać t e c h n i k ą n a w a r s t w i e ń p ł a s z c z y z n m e l o d y c z n y c h. Sukcesywne układanie się poszczególnych warstw melodycznych na różnych kondygnacjach wysokości wyciska swe piętno na przebiegu f o r m a l n y m w dwóch kierunkach, decydując z jednej strony o zewnętrznym rozczłonkowaniu utworu, z drugiej zaś zezwala na nowe traktowanie formy ze stanowiska założeń tonalnych. Technika ta umożliwia realizację formy w sensie procesu stopniowego zbliżania się do punktu tonikalnego, bowiem mimo całej zawiłości struktury harmonicznej powtarzający się stale odcinek melodyczny ma dość siły, żeby zapewnić utworowi jednolitość i spoistość przebiegu.

3

PRELUDIUM G-dur

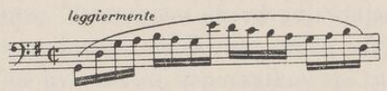
Ilość taktów: 33.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Vivace.

Mamy tu do czynienia znowu z utworem figuracyjnym. Ale jak inaczej ujętym od omówionych dotychczas preludiów. Ogólnie można powiedzieć o nim, że na tle figuracji lewej ręki roztacza się kantylena ręki prawej. W przeanalizowanych już preludiach poznaliśmy skłonność Chopina do stosowania melodyki śpiewnej o szerzej rozbudowanych łukach melodycznych. Podczas gdy Preludium As-dur (1834) wykazywało melodykę figuracyjną w pełnym znaczeniu tego słowa, to już Preludium C-dur stanowi zwrot w kierunku kantyleny, aczkolwiek jeszcze bardzo ubogiej i anemicznej, zwłaszcza w skrajnych fazach rozprzestrzenienia się formy utworu. Niemniej jednak czynnik melodyczny zyskuje tam już do tego stopnia na sile, że nawet figu-

racja bierze udział w podkreślaniu struktury motywicznej. Dalszy krok naprzód — i to już bardzo znaczny — widzimy w Preludium a-moll, gdzie kantylena staje się już zupełnie wyraźna, wykazując charakterystyczne dla tego typu melodyki wydłużenia wartości rytmicznych w zakończeniach fraz. W utworze tym zmienia się również i forma utworu, stając się czymś zgoła różnym od budowy dwóch Preludiów poprzednich. Znika tam czynnik figuracyjny. Wprawdzie rodzaj towarzyszenia, w którym pojawiają się sukcesywnie niektóre dźwięki składowe akordów oraz nuty zamienne, mógłby świadczyć o pewnego rodzaju figuracji harmonicznej, jednak z uwagi na tempo utworu i powstające na podłożu towarzyszenia skojarzenia parafunkcyjne i inne wartości harmoniczne, element figuracyjny nie uwydatnia się należycie. O tym przekonujemy się słuchając tego utworu, stanowiącego zasadniczy kontrast do wszelkich form figuracyjnych. I chociaż w Preludium G-dur stosuje Chopin szerzej zarysowaną kantylenę, to formę tego utworu należy zaliczyć do form figuracyjnych. Decyduje o tym rodzaj figuracji, jej znaczenie tektoniczne oraz stosunek do kantyleny.

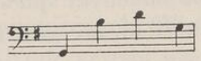
Użyta przez Chopina figuracja nie jest zwykłą figuracją harmoniczną, biorącą swój początek od tzw. „basów Alberti'ego", lecz tworem mocno przetkanym elementami melodycznymi w postaci nut przejściowych i bocznych:

18 PRZYKŁAD



W ó j c i k - K e u p r u l i a n o w a, widząc słusznie w tym zwrocie podstawę akordową, sprowadza go do tego rodzaju postaci [32]):

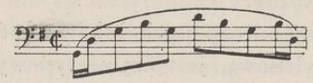
19 PRZYKŁAD



Tak wielkie uproszczenie jest oczywiście niepotrzebne dla wykazania roli, jaką odgrywa tu harmonika. Wystarczy tylko usunąć nuty przejściowe i nutę boczną, a otrzymamy nawet bardziej plastyczny kształt rozłożonego trójdźwięku:

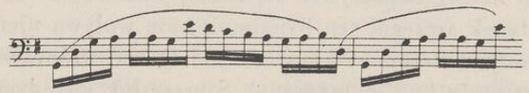
[32]) Melodyka Chopina, str. 105.

20 PRZYKŁAD



Wszystkie te zabiegi poza wykazaniem tego, że rozpatrywany zwrot figuracyjny zawiera w sobie określoną treść harmoniczną, nie mają większego praktycznego znaczenia. Przeciwnie, jak już niejednokrotnie podkreślałem, mogą nawet utrudniać zrozumienie zarówno wyrazu jak i struktury dzieła. Oto, podobnie jak w Preludium As-dur (1834), figuracja nadaje utworowi cechy lekkości i zwinności (leggiermente), a nie trzeba chyba dowodzić, że wszelkie uproszczenie i zmiana rytmiki momentalnie zmienia charakter zamierzony przez kompozytora. Ale jest jeszcze drugi powód, wkraczający już w zagadnienie tektoniki utworu, dla którego ograniczanie się tylko do właściwości harmonicznych nie byłoby wskazane. Po pierwsze, Chopin posługuje się w Preludium G-dur ograniczonymi środkami harmonicznymi, tak że element ten w porównaniu z innymi preludiami, jak a-moll, e-moll, E-dur, schodzi niejako na plan dalszy. Po drugie, te mało rozwinięte środki harmoniczne są tylko konieczną podstawą, na której mogą przejawić się inne zjawiska, będące czymś istotnym dla struktury utworu i stanowiące o jego cechach oryginalnych. Niewątpliwie ma tu dużo do powiedzenia figuracja, która otwiera i zamyka utwór bez udziału kantyleny (t. 1—2 i 28—31), wewnątrz zaś preludium współdziała stale z elementem melodycznym. Opisany jednak zwrot figuracyjny [33]) zwalnia nas już od dalszych dociekań w tym

[33]) L e i c h t e n t r i t t (op. cit. 133) idąc za riemannowskim, i w ogóle za niemieckim sposobem ujmowania struktury motywicznej, uważa, że wydawcy niesłusznie frazują zwrot figuracyjny. Według jego zdania należało by ostatnią szesnastkę traktować jako odbitkę, łącząc w sposób następujący:

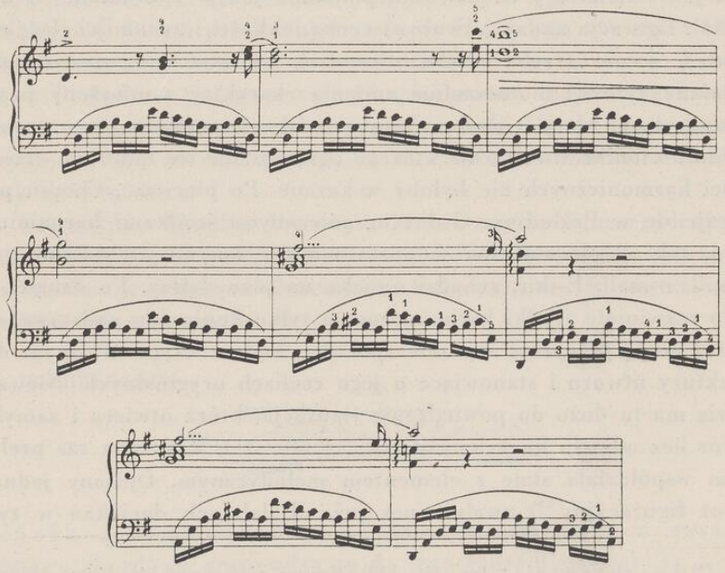


Mam wrażenie, że to zgoła mylne podejście, nie respektujące nawet właściwości agogicznych utworu, nie wymaga wyjaśnień.

względzie, bowiem w toku utworu struktura jego w zasadzie nie zmienia się, dostosowując się jedynie do rodzaju następstw harmonicznych, jakie w danym przypadku zachodzą. Wyjaśnień natomiast wymaga czynnik melodyczny.

Melodyka o szeroko rozpiętych łukach, którą Mersmann [34]) nazywa melodyką kantylenową, jest czymś typowym dla form okresowych. W melodyce takiej czynnik konstrukcyjny ustępuje miejsca czynnikowi wyrazu. Zbadajmy więc jak sprawa ta wygląda w Preludium G-dur Chopina.

21 PRZYKŁAD T. 3—10

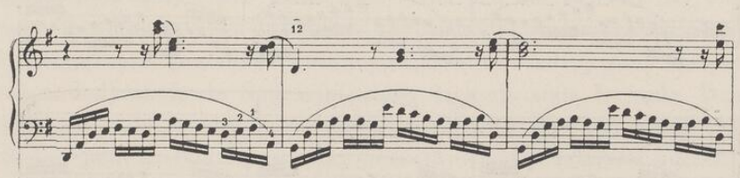


Przede wszystkim nie można by powiedzieć, że rola czynnika konstrukcyjnego została tu pomniejszona. W porównaniu z preludiami poprzednimi należy dopatrywać się raczej wzmożenia roli tego czynnika, aczkolwiek szczegół ten bynajmniej nie wpływa ujemnie na siłę wyrazu melodyki. Przejawy konstruktywistyczne widoczne są w stopniowym narastaniu linii melodycznej. Szerszy łuk melodyczny nie zja-

[34]) H. Mersmann: Angewandte Musikaesthetik.

wia się od razu, lecz powstaje na drodze stopniowego powiększania materiału w strukturach motywicznych: najpierw widzimy dwa, niejako „luźne", dźwięki d^1 i h^1, następnie zjawia się motyw dwutonowy d^2-e^2, w końcu zaś motyw trzytonowy c^3-h^2-g^2. Linia melodyczna, wzgl. szerszy jej łuk, rodzi się tam przeto stopniowo, narasta, zakreślając coraz większą przestrzeń. To narastanie nie jest czymś przypadkowym, ale powstaje w wyniku dobrze przemyślanego planu konstrukcyjnego. I choć zacytowany ośmiotakt można identyfikować z okresem [35]), mimo to należy jednocześnie zdać sobie sprawę, że sposób traktowania strony motywicznej jest już nieco inny niż w zwyczajnych, prostych strukturach okresowych. Jasno podkreślony moment narastania szerszych łuków melodycznych pozostaje w związku z tektoniką formy, z formotwórczym znaczeniem czynnika ewolucyjnego. Narastanie to jest jednym z przejawów ewolucji. Również następny czterotakt, który może spełniać rolę następnika, posiada nader charakterystyczne cechy, rzadko spotykane w strukturach okresowych. Mam tu na myśli jego wyodrębniające się motywy, jakby rzucone tylko na paletę szybko mknącej figuracji. Z powyższego więc wynika, że stosunek linii melodycznej do „podłoża" figuracyjnego jest osobliwym sposobem koordynacji tych dwóch współczynników utworu. Linia melodyczna nie jest tam elementem głównym, wszechogarniającym formę, jak w stereotypowej homofonii, lecz czynnikiem współdziałającym z innymi elementami, zwłaszcza z figuracją, która decyduje o charakterze formy. Wyodrębnianie się motywów ma w sobie coś z praktyki impresjonistycznej, jak tego dowodzi dalszy przebieg:

22 PRZYKŁAD T. 11—13

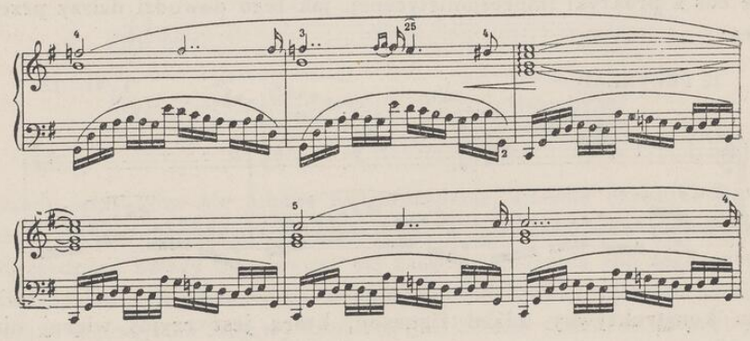


Ten konstruktywny udział figuracji, która jest czymś więcej niż zwykłym towarzyszeniem, w zupełności usprawiedliwia pogląd

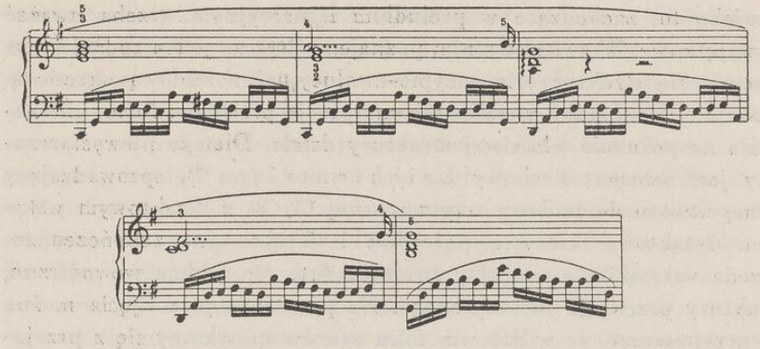
[35]) H. Leichtentritt, op. cit. str. 131

Wójcik-Keuprulianowej, że w Preludium G-dur Chopina zachodzi struktura polimelodyczna [36]). Figuracja opiera się tam na innych zasadach niż w Preludium C-dur, stając się samodzielnym czynnikiem konstrukcyjnym, przerastającym dzięki wtórnym zjawiskom harmonicznym swą pierwotną podstawę akordową. Oddziaływanie elementu melodycznego sprawiło, że figuracja ta otrzymuje w niektórych miejscach przewagę konstrukcyjną nad melodią prawej ręki, kiedy zjawiają się tam tylko luźne motywy. Mimo to nie mógłbym się zgodzić z wyżej cytowaną autorką, jakoby analizowane Preludium było rezultatem połączenia melodyki figuracyjnej z akordową [37]). Występujące luźno dźwięki d^1 i h^1 bynajmniej nie uprawniają do wydawania takiego sądu. Nie usprawiedliwia go również fakt, że dłuższe dźwięki melodii w pierwszym czterotakcie są składowymi dźwiękami trójdźwięku $g+h+d$, bowiem w systemie tonalności funkcyjnej zawsze któreś z dźwięków melodii muszą być częściami składowymi akordów. Melodyka dopiero wówczas zasługuje na miano melodyki akordowej, gdy rzeczywiście kroczy po dźwiękach akordów, gdy jest rezultatem ich kinetyczno-linearnej projekcji. Nie może być o tym mowy przede wszystkim w dalszym toku utworu, gdzie nie ma nawet najmniejszego śladu oddziaływania akordyki na melodykę. Przeciwnie, linia postępuje (z wyjątkiem dwóch miejsc — t. 19/20, 23/24) samymi krokami sekundowymi:

23 PRZYKŁAD T. 16—26



[36]) Melodyka Chopina, str. 251
[37]) l. c.



Zacytowana część Preludium jest ponadto świadectwem dalszego działania czynnika ewolucyjnego. W przypadku tym działanie to przyjmuje formę podobną do środkowej części Preludium C-dur. Polega ona na zakreślaniu coraz szerszych łuków melodycznych — w odróżnieniu od początkowych odcinków utworu, gdzie melodia powstawała stopniowo przez stały rozrost melodiotwórczych składników. Obecnie frazy i zdania melodii stają się coraz dłuższe, co nie pozostaje bez wpływu na potęgowanie się czynnika wyrazowego. Impuls wyrazowy, zawarty w pierwszym czterotakcie utworu, prowadzi do „rozśpiewania się", do wykorzystania tkwiących w nim możliwości kantylenowych. Należy jednak właściwie rozumieć, co oznacza to „wykorzystanie możliwości". Na podstawie porównania z Preludium C-dur mógłby ktoś przypuszczać, że w linii melodycznej od t. 16 dopatrujemy się jakiejś wspólności motywicznej z odcinkiem pierwszym. Przypuszczenie takie byłoby tym bardziej usprawiedliwione, że podstawą rozwijania była dotychczas jakaś stała struktura motywiczna czy nawet fraza. Tymczasem w Preludium G-dur zachodzi przypadek szczególny. O integralności przebiegu ewolucyjnego nie świadczy tam motywika linii melodycznej, ale figuracja posługująca się stałą formułą. Dzięki temu mógł kompozytor potraktować swobodnie linię melodyczną. Zależność, jaka zachodzi pomiędzy początkowymi i dalszymi odcinkami melodii, jest natury czysto energetycznej, wobec czego nie musi dotyczyć pokrewieństwa strony motywicznej. Dążenie kompozytora w kierunku pogłębienia wyrazu linii sprawiło, że sięgnął on po nowy środek konstrukcji, któremu na imię przeciwstawienie. Oczywiście nie jest to środek właściwy dla form ewolucyjno-figuracyjnych. Toteż

zjawisko to, zachodzące w preludium figuracyjnym, trzeba uważać za wyjątkowe. W związku z nim poznajemy jeszcze jeden rodzaj krzyżowania się struktury figuracyjno-ewolucyjnej z budową okresową. Ale i w tym wypadku wszelka schematyzacja przebiegu formy nie zezwala na poznanie właściwej struktury dzieła. Dlatego niewystarczający jest schemat liczbowy Leichtentritta[38]), sprowadzający formę utworu do budowy trzyczęściowej (3×8) z 2-taktowym wstępem, 1-taktową wstawką pośrodku i 6-taktowym zakończeniem. Przede wszystkim ośmiotakty Leichtentritta nie oddają wewnętrznej struktury przebiegu melodycznego. Na podstawie jego ujęcia można by przypuszczać, że w dalszym toku utworu spotykamy się z przejawami symetryczności. A jednak już powierzchowne przeanalizowanie przykładu 23 przekonuje nas o czymś innym. Pierwszy czterotakt (t. 16—19) otrzymuje Chopin przy pomocy sztucznego wydłużenia jego ostatniego dźwięku, co było możliwe dlatego, że formuła figuracyjna ręki lewej wyrównuje zatrzymanie ruchu, powstałe na skutek wydłużenia. Dalszy zaś odcinek (t. 20—26) jest 7-taktową linią melodyczną, którą niepotrzebnie wydłuża Leichtentritt zmieniając jej obraz nadany przez kompozytora. Wprawdzie figuracja uzupełnia całość do ośmiotaktu, zjawisko to nie jest jednak prostym zdaniem ośmiotaktowym. Są to właśnie te okresowe wyrównywania, powstające pod wpływem budowy okresowej, która oddziaływała silnie na wszystkie formy w tym czasie, co było źródłem bardzo ciekawych powikłań strukturalnych. I w Preludium G-dur nie jest inaczej. Toteż jeszcze raz powtarzam, schemat 3×8 nie może nam niczego konkretnego powiedzieć o przebiegu formy. Przeciwnie, stwierdzamy tam dwufazowość (t. 1—10, 11—27), przy czym faza druga, zgodnie z zauważoną już zasadą konstrukcyjną u Chopina w przeanalizowanych dotychczas Preludiach, przyjmuje rozmiary większe. W fazie tej, gdzie najsilniej działa czynnik ewolucyjny, występuje nie tylko dalekie odchylenie od pierwotnego materiału motywicznego (przeciwstawienie), ale również podkreślone zostało odbicie się od toniki przez wprowadzenie odniesienia drugiego rzędu do dominanty dolnej. Zastosowanie tego środka harmonicznego już w połowie utworu różni go od preludiów epoki barokowej, gdzie takie wychylenie zachodzi zazwyczaj w ostatniej fazie przebiegu formy. Ta zmiana w rozplanowaniu środków harmonicznych została spowodowana u Chopina odmiennym już trochę podejściem do problemu formy figuracyjno-ewolucyjnej. U Bacha po wychyleniu w stronę dominanty dolnej następuje zazwyczaj szybkie zakończenie utworu. U Chopina zaś dominanta dolna jest miejscem najwyższej koncentracji melodycznej, skąd następnie zwolna rozpływa się siła melodycznego przebiegu, czego najlepszym wyrazem są coraz to większe wartości rytmiczne umożliwiające emancypację czynnika figuracyjnego jako siły formotwórczej. Przebieg melodyki w Preludium G-dur Chopina jest zjawiskiem wyjątkowym, jeśli chodzi o jego stronę formalną. W odróżnieniu od wszystkich utworów, na które wywarła wpływ budowa okresowa, w końcowej fazie przebiegu melodycznego nie nawiązuje on do struktury motywicznej początku utworu. Melodia ta jest jakby tylko tworem utkanym na podłożu figuracji, jej siła melodyczna, podobnie jak początkowo narasta, tak samo i stopniowo maleje, ustępując miejsca figuracji, która opanowuje w końcu partie obydwóch rąk. W ten sposób utwór otrzymuje silne ramy i zarazem staje się dowodem, że forma jego jest formą figuracyjną.

[38]) Op. cit. 131

4

PRELUDIUM e-moll

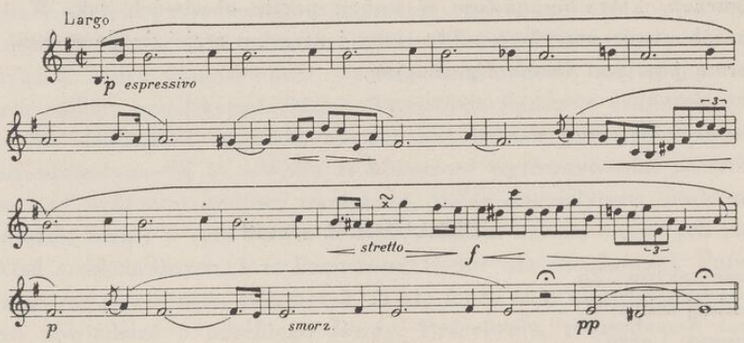
Ilość taktów: 25.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Largo.

Preludium e-moll należy bezsprzecznie do najbardziej oryginalnych utworów, jakie napisano w ciągu XIX w. Wszystkie elementy jego zasługują niemal że w równej mierze na uwagę. Odnosi się to zarówno do elementu melodycznego i harmonicznego jak też do elementów innych, a więc agogicznego, dynamicznego i kolorystycznego. Ujęcie sprawy w ten sposób może wzbudzić zdziwienie chociażby z tego powodu, że dotychczas zwrócono uwagę przede wszystkim na harmonikę tego utworu. Istotnie, harmonika staje się tam czynnikiem pierwszorzędnym, urastając do znaczenia czynnika tektonicznego. Niemniej jednak właśnie to znaczenie harmoniki nie przejawiłoby się należycie, gdyby nie inne elementy, które współdziałają z elementem

harmonicznym w takim kierunku, że właśnie element ten wysuwa się na plan pierwszy. Bardzo często w analizach zachodzi ograniczenie się do jednego elementu ze szkodą dla pozostałych. Niedomaganie to godzi w możliwość wszechstronnego rozpoznania nie tylko formy utworu, ale i jego wyrazu. Żeby się o tym przekonać wystarczy wyselekcjonować element harmoniczny, a wówczas zauważymy, że utwór wiele straci ze swojej wartości wyrazowej.

Gdy rozpatrujemy melodykę Preludium e-moll w sposób izolowany, tzn. bez zwracania uwagi na jej współdziałanie z elementami innymi, można by rzeczywiście dojść do wniosku, że element ten odgrywa rolę podrzędną. Do wniosku tego skłania przede wszystkim struktura interwałowa i motywiczna linii melodycznej, operująca na dłuższych płaszczyznach powtarzaniem sekundowego wychylenia.

24 PRZYKŁAD



Określenie „płaszczyzna" posiada w tym wypadku szczególne znaczenie. Odcinki oparte na wspomnianym wychyleniu sekundowym tworzą płaszczyzny rozmieszczone na różnych kondygnacjach wysokości. Stąd więc można tu mówić za Mersmannem o melodyce płaszczyznowej. Sposób rozmieszczenia płaszczyzn decyduje o rozczłonkowaniu linii melodycznej i tym samym wpływa decydująco na przebieg formy utworu. Ogólnie Preludium rozpada się na dwie części: pierwszą od t. 1 do 12 i drugą od t. 13 do 23. Szczegółem wskazującym na wcięcie syntaktyczne jest przede wszystkim zmiana rytmiki i opisanie większego łuku interwałowego o właściwościach figuracyjnych. Dotyczy to właśnie t. 12. Ale już poprzednio występują wskazane szczegóły w t. 9. Nie można jednak zaprzeczyć, że i w tym wypadku ma to wpływ na rozczłonkowanie przebiegu linii melodycznej, jednakże nie w tak wielkim stopniu jak w t. 12, gdzie mamy do czynienia z rozczłonkowaniem architektonicznym, tzn. z takim sposobem układu poszczególnych współczynników przebiegu formy, który decyduje o całości jej rozczłonkowania. Zresztą podkreślił to kompozytor w inny jeszcze sposób. Otóż w tym miejscu urywa Chopin towarzyszenie harmoniczne, tak że sam element melodyczny staje się wykładnikiem rozczłonkowania. Słuszne jest przeto twierdzenie Leichtentritta [39]), że Preludium e-moll posiada formę dwuczęściową, ale nie oznacza to jeszcze, aby forma ta wykazywała rozczłonkowanie t. 12+13 i żeby każdą część należało pojmować jako twór powstały przez „skrócenie 16- i 24-taktowych fraz", jak to podaje autor analiz utworów Chopina. Przede wszystkim część druga nie obejmuje 13 taktów lecz 11, o czym świadczy cały przebieg melodyczny i jego frazowanie zakończone pauzą generalną. Jak się jeszcze przekonamy, ostatnie dwa takty utworu nie łączą się integralnie ani z przebiegiem melodycznym, ani harmonicznym. Przyjęcie natomiast skrócenia pozostaje w związku z ogólnym podejściem teoretyczno-metodologicznym do zagadnień formalnych w okresie, na którym Leichtentritt oparł swe analizy. Jest tu widoczny wyraźny wpływ dawnej teorii, zwłaszcza szkoły riemannowskiej. Głównym czynnikiem teoriopoznawczym dla przebiegu formalnego był wówczas okres 8-taktowy, w związku z czym zawsze usiłowano dzielić formę utworu na symetryczne okresy, a w wypadkach kiedy się to nie udawało, przyjmowano bądź skrócenie, bądź też wydłużenie, zależnie od potrzeby. I dziś bynajmniej nie mamy zamiaru wyeliminować z teorii zjawiska wydłużenia czy skrócenia, wymagamy jednak równocześnie dla niego uzasadnienia. Innymi słowy, żeby można było przyjąć, że zjawisko takie zachodzi, musimy je realnie odczuwać jako zakłócenie normalnego przebiegu formalnego. Badając pod tym względem Preludium e-moll nikt nie może stwierdzić, żeby miało tam miejsce jakieś zakłócenie formalne. Przeciwnie, narastanie linii melodycznej odbywa się w sposób naturalny, pomniejszenie wartości rytmicznych jak i zmianę następstw interwałowych odczuwamy jako naturalną konsekwencję początkowego stanu rzeczy, tzn. unieruchomienia motywiki na jednym podłożu. Unieru-

[39]) Leichtentritt, op. cit. str. 133.

chomienie takie, wzięte samo w sobie, może posiadać cechy monotonii, cechy wyczerpywania się siły elementu melodycznego, ale rzecz w tym, że element melodyczny nie działa tu sam, że jego treść wewnętrzną podsyca element harmoniczny, wobec czego te powtarzające się wychylenia sekundowe zostają w toku utworu naładowane znacznym zasobem energii potencjalnej, która w pewnym momencie zmusza do przełamania pierwotnych więzów i do wyjścia w przestrzeń. Stąd więc zmiana rytmiki i struktury interwałowej, chociaż powoduje różnorodność motywiczną, łączy się nierozerwalnie z resztą przebiegu melodycznego, stając się jego wewnętrzną koniecznością. Dlatego też z ubolewaniem należy odnieść się do eksperymentu Leichtentritta, który w swym przykładzie, mającym wykazać skrócenie, poszedł tak daleko, że zmienił nawet w wielu miejscach rytmikę utworu, przyjmując jednostajny rytm charakterystyczny dla wychylenia sekundowego. To zafałszowanie intencji kompozytora, powtarzające się niejednokrotnie w spekulatywnym nastawieniu muzykologii niemieckiej, jest tym bardziej groźne, że nie zezwala zupełnie na uchwycenie właściwości energetycznych przebiegu melodycznego i formalnego, i tym samym zamyka drogę przed zrozumieniem logiki budowy i tego wszystkiego, co jest indywidualną zdobyczą kompozytora. Bo przecież nie można zaprzeczyć, że operowanie na dłuższej przestrzeni wychyleniem sekundowym nie należy ani do zbyt wzniosłych pomysłów konstrukcyjnych, ani wyrazowych. Czymś ważnym natomiast jest to, co z tego wynika, a więc te szczegóły, które następują po wychyleniu sekundowym. Leichtentritt jednak postępuje tak, jakby chciał je ukryć przed słuchaczem, ujednostajniając rytmicznie przebieg melodyczny. Poza tym ograniczenie się Leichtentritta tylko do elementu melodycznego nie może wskazać na cel, jaki przyświecał kompozytorowi w powtarzaniu sekundowego wychylenia. Rozwój struktury interwałowej występuje u Leichtentritta bez uzasadnienia, jak deus ex machina, nie jest przygotowany poprzednim przebiegiem, ani nie wypływa z niego jako konieczność. Sam jednak obraz kompozycji wskazuje wyraźnie, że spiętrzone na dłuższym odcinku siły nie tylko przełamały pierwotne ujęcie rytmiczne, ale również wyrzuciły w przestrzeń bardziej urozmaiconą strukturę interwałową.

To odrywanie się od pierwotnego ujęcia melodycznego posiada nie tylko znaczenie formalne, ale i wyrazowe. Stwierdzić można ten szczegół już w pierwszej części utworu w t. 9, gdzie wygięcie łuku

melodycznego wnosi ze sobą sporą dozę napięcia o wyraźnym obliczu emocjonalnym, prowadząc następnie (t. 10) do częściowego rozładowania napięć. Jeszcze wyraźniej występuje to w drugiej części Preludium e-moll (t. 16—18), gdzie występuje o wiele szersze rozbudowanie linii melodycznej niż poprzednio. Również i w tym drugim przypadku linia urozmaicona rytmicznie i interwałowo wchodzi w końcu w stadium odprężenia, dokonywującego się tym razem na większej płaszczyźnie. Szczegóły powyższe pozwalają na przeprowadzenie rozczłonkowania wewnątrz poszczególnych części, w wyniku czego można wyodrębnić w części pierwszej końcowy odcinek 3-taktowy, zapoczątkowany w takcie poprzednim urozmaiceniem rytmiki i struktury interwałowej, w drugiej zaś części odcinek 5-taktowy poprzedzony 3-taktową, urozmaiconą linią melodyczną. Właśnie w tym drugim wypadku można by stwierdzić rodzaj skrócenia w t. 18, spowodowanego przez zmianę rytmiki na podłożu zwrotu melodycznego fis^1-a^1, który zamiast półnuty i ćwierci przybiera wartość ćwierćnuty punktowanej z ósemką. Na ten szczegół nie zwraca oczywiście uwagi Leichtentritt, ponieważ ze stanowiska schematu 8-taktowego jest on dla niego nieważny. Ujmując obecnie całokształt przebiegu melodycznego stwierdzimy, że forma utworu, przejawiająca się na podłożu elementu melodycznego (oczywiście wraz z elementem rytmicznym), wykazuje strukturę dwuczęściową. Poszczególne zaś części rozpadają się na trzy płaszczyzny. W części pierwszej płaszczyznami tymi są: 1) odcinek opierający się na powtarzaniu dźwięków h^1-c^2, 2) odcinek operujący w ten sam sposób dźwiękami a^1-h^1, 3) końcowy odcinek melodyczny, którego punktem wyjściowym jest urozmaicona rytmicznie i interwałowo linia melodyczna, znajdująca ujście w motywie a^1-fis^1 i wreszcie tworząca przejście do drugiej części utworu. I w tej części znajdujemy te same elementy z tą tylko różnicą, że pierwszy odcinek, polegający na powtarzaniu dźwięków h^1-c^2 został częściowo skrócony, w zamian za co rozbudował kompozytor dwa odcinki następne do tego stopnia, że odcinek drugi powstał z urozmaiconej linii, ostatni zaś z końcowego przebiegu melodycznego. Ostatnio opisane szczegóły świadczą, że i w Preludium e-moll działa czynnik ewolucyjny, że zależność pomiędzy częściami utworu polega na wysnuwaniu możliwości ewolucyjnych w części drugiej z części pierwszej. Jest to szczegół tym bardziej godny uwagi, że, jak już niejednokrotnie

przekonaliśmy się, preludium Chopina wyrosło z formy ewolucyjnej. Pozostaje więc Chopin wierny tej zasadzie kształtowania nawet w tych utworach, które nie są utworami figuracyjnymi.

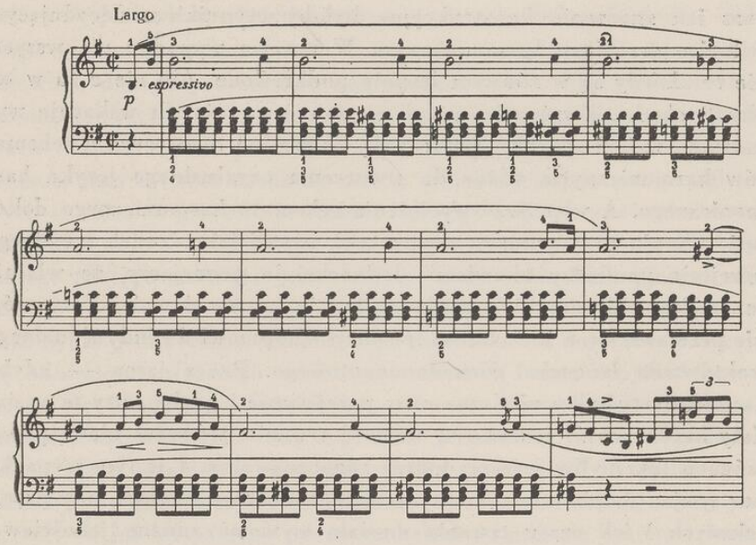
Jak zaznaczyłem, element harmoniczny odgrywa w Preludium e-moll szczególną rolę. Żeby się o tym przekonać, wystarczy porównać ze sobą sam element melodyczny bez towarzyszenia harmonicznego i z towarzyszeniem harmonicznym. W wypadku pierwszym powtarzające się wychylenie sekundowe nie przedstawia sobą nic szczególnego, w drugim zaś — ta najprostsza formułka melodyczna momentalnie ożywia się i lśni zmieniającym się kolorytem. Otóż harmonika jest tym czynnikiem, który każdorazowo oświetla inaczej proste wychylenie sekundowe, napełnia je za każdym razem nową treścią. Chopin wprowadzając na początku utworu określenie „espressivo" na pewno nie miał na myśli wyłącznie elementu melodycznego, ale treść wyrazowa skojarzenia wypływała tam ze współdziałania melodyki z harmoniką.

Chcąc bliżej zbadać strukturę harmoniczną Preludium e-moll należy przede wszystkim zdać sobie sprawę ze sposobów występowania chromatyki w systemie funkcyjnym. Na ogół można tam wyróżnić dwa rodzaje chromatyki: chromatykę, będącą czynnikiem ułatwiającym łagodne przejście pomiędzy akordami, oraz chromatykę, stanowiącą wykładnik samodzielnych odniesień wyższego rzędu. W pierwszym przypadku postępy chromatyczne mają charakter nut przejściowych, w drugim zaś stają się czynnikami przyczyniającymi się do powstawania samodzielnych tworów akordowych. Gdy obecnie zbadamy postępy dźwięków najniższych, a nawet i środkowych towarzyszenia harmonicznego, układających się w pierwszym wypadku w postęp *g-fis-f-e-dis-d-c-h*, w drugim zaś *e-dis-d-cis-c-h*, spostrzegamy, że istotnie w Preludium e-moll mamy do czynienia z pierwszym rodzajem chromatyki. Bronarski dopatruje się w tym rodzaju chromatyki pewnej swobody, nazywając ją nawet „chromatyką swobodną" [40]). Ostatecznie można by się zgodzić z tym określeniem o tyle, że nie jest to chromatyka drugiego rodzaju. Mimo to określenie Bronarskiego mogłoby wywołać nieporozumienie z tego powodu, że sam wyraz „swobodny" oznacza przede wszystkim odstępstwo od ustalonych praw harmonicznych, a więc pewnego rodzaju nieregularność. Tymczasem trudno przypuścić, żeby nuty przejściowe były

[40]) Harmonika Chopina, op. cit. str. 260

czymś nieregularnym w systemie harmoniki funkcyjnej, i to tym bardziej, skoro przestrzegają one zasad tego systemu.

25 PRZYKŁAD



Jeśli chodzi zaś o następstwa harmoniczne charakterystyczne dla pierwszej części utworu, to w tym wypadku zacytujemy trafną interpretację Bronarskiego: „Po T i D^7 (t. 1, 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. Akordy łączą się ściśle ze sobą za pomocą nut przetrzymywanych i przejściowych. Głosy poruszają się stale półtonami z bardzo nielicznymi wyjątkami". Wyjaśnienie Bronarskiego wymaga jednak jeszcze uzupełnienia. Samo stwierdzenie tzw. „akordów wtrąconych" nie określa dokładnie jakości środków harmonicznych. Jak wiadomo, odniesienia wyższego rzędu są bardzo liczne, wobec czego należało by zbadać, jaki rodzaj odniesień wyższego rzędu został tu zastosowany i w jaki sposób technicznie wprowadzony. Gdy dokonamy pewnej selekcji w ten sposób, że otrzymamy następstwo: $(fis+a+dis+h) < (e+gis+d+h) < (e+g+cis+b) < (d+fis+c+a) < (d+f+h+a)$,

wówczas szereg ten stanie się tworem pochodnym z prostych stosunków górnodominantowych, $(D_1^{\dagger}) < (D_1^{\dagger}) < (D_1^{\dagger})$, które tworzą znany łańcuch używany nie tylko przez Chopina, ale także innych kompozytorów. Gdyby wyszczególnione akordy były silnie eksponowane, wówczas ich znaczenie konstrukcyjne byłoby czynnikiem decydującym o logice przebiegu harmonicznego. W naszym wypadku nie wszystkie te akordy są w równym stopniu podkreślone. Ale nie o to w tej chwili chodzi. Zwrócenie uwagi na powyższy łańcuch wskazuje wymownie, w jaki sposób odwracał się Chopin od tego rodzaju schematów harmonicznych, dążąc do stworzenia oryginalnego języka harmonicznego. A więc przezwyciężenia schematu harmonicznego dokonuje Chopin przy pomocy chromatyki, użytej jako środek łagodnego przejścia pomiędzy akordami. Jednocześnie poznajemy, że właśnie ten rodzaj chromatyki, aczkolwiek był już znany dawniej i szczególnie przejawił się u J. S. Bacha, posłużył Chopinowi do indywidualnego traktowania łańcucha górnodominantowego. Rzecz jasna — gdyby zachodziły tu tylko nieliczne nuty przejściowe i gdyby nuty te posiadały każdorazowo jednakową wartość trwania, wówczas niewątpliwie łańcuch taki byłby jeszcze dobrze rozpoznawalny. I w tym wypadku postępuje Chopin nieschematycznie, a zwiększenie ilości nut przejściowych i ich czasu trwania musiało wywołać zmianę jakościową, tzn. przyczynić się do zaciemnienia, względnie nawet do zniesienia wyrazistości łańcucha.

Obecnie należało by jeszcze rozpatrzyć, co oznaczają wspomniane przez Bronarskiego „akordy wtrącone" przed dwiema formami dominanty dolnej. Nawiasem zaznaczam, że określenie „akord wtrącony" niezupełnie jest na miejscu jeśli chodzi o przejawy rozbudowanej już harmoniki funkcyjnej, jakie stwierdzamy właśnie w Preludium e-moll. Pojęcie „akord wtrącony" może kogoś utwierdzić w przekonaniu, że akord taki posiada jakoby drugorzędne znaczenie, że został wtłoczony pomiędzy człony jakiegoś zwartego przebiegu. Tymczasem analizowane Preludium dowodzi, że odniesienia wyższego rzędu są tam czymś bardzo ważnym, stanowiącym o istotnych cechach harmoniki tego utworu — i to bez względu na to czy odniesienia te uzyskuje kompozytor w ten czy inny sposób. Żeby się o tym przekonać, wystarczy je wyeliminować z przebiegu, a wówczas harmonika utworu stanie się zgoła czymś innym, niepodobnym do tej struktury, jaką posłużył się

kompozytor. Poza tym nie można pominąć pośredniczącego wpływu chromatyki, która wpływa w decydujący sposób na charakter odniesień wyższego rzędu. Dla przekonania się o tym, wystarczy porównać górnodominantowe odniesienie drugiego rzędu do dominanty dolnej ze skojarzeniem występującym w tym wypadku u Chopina. Otóż bezpośrednie zestawienie $(D_1^{\dagger}) < D_0$ tworzy silny środek funkcyjny, albowiem dźwięk prowadzący odgrywający tak wybitną rolę w harmonice funkcyjnej rozwiązuje się normalnie. Tymczasem w skojarzeniach chopinowskich pomiędzy wyznacznikiem odniesienia wyższego rzędu a jego ujściem zachodzi szereg chromatycznych nut przejściowych w różnych głosach, w rezultacie czego znika bezpośredni związek pomiędzy tymi środkami harmonicznymi. Dalszą konsekwencją takiego postępowania jest nowe oblicze odniesienia funkcyjnego, różniącego się znacznie od jego pierwotnej postaci. A gdy do tego jeszcze dodamy, że jednocześnie zmienia się forma akordu, do którego stosuje się odniesienie wyższego rzędu, tzn. zamiast formy trójdźwiękowej zjawia się forma czterodźwiękowa, wówczas wyrazistość odniesienia słabnie jeszcze bardziej. Ale czy może to oznacza, że w wypadkach takich ulega osłabieniu sama harmonika funkcyjna? Przypuszczenie takie byłoby jednak nieporozumieniem. Przede wszystkim należy pamiętać, że już od samego początku kształtowania się systemu funkcyjnego były w użyciu środki silnie i słabo działające, że środki te stanowią wzajemnie uzupełniające się elementy samego systemu, w których tkwią jego możliwości wyrazowe i ewolucyjne. Ta dwoistość środków biegnie niejako paralelnie do dwoistości podstawy energetycznej samego systemu, tkwiącego w jedności przeciwieństw funkcji dominantowej i tonicznej. I tu również mamy do czynienia z pewnego rodzaju przeciwstawieniem, aczkolwiek odbywa się ono na innej płaszczyźnie, niemniej jednak ważnej i organicznie związanej z samym systemem. Gdyby przeciwieństwa środków silnie i słabo działających nie uzupełniały się wzajemnie, wówczas najmniejsze wychylenie z orbity środków silnie działających groziłoby wychyleniem z ram systemu funkcyjnego. W Preludium e-moll odniesienia wyższego rzędu wprawdzie nie należą do środków silnie działających, ale nie osłabiają one w tym stopniu działania funkcyjnego nawet w pewnych miejscach, jak to występuje np. przy wzmożeniu działania czterodźwięków paralelnych. Zawdzięczać to należy właśnie postępom chromatycznym, wprowadzonym na grunt czystej funkcyjności. W postępach takich tkwi

niezaprzeczalna prawidłowość i siła konsekwentnego działania w ściśle określonym kierunku. Bez znaczenia jest tu fakt, że w niektórych wypadkach dźwięk prowadzący nie rozwiązuje się normalnie, bowiem na skutek nienormalnego rozwiązania powstaje nowy dźwięk prowadzący, który tworzy nowe napięcie górnodominantowe. Skutkiem zaś tego napięcia jest spoistość przebiegu i konsekwencja w następstwach akordowych. Oczywiście konsekwencji takiej nie można porównać z prostymi odniesieniami funkcyjnymi, niemniej jednak występują tu przejawy spoistości nadzwyczaj silnie.

Oto przy okazji analizy Preludium e-moll poznaliśmy jeszcze jeden szczegół harmoniki funkcyjnej, mianowicie specyficzne działanie postępów chromatycznych, które w zasadzie osłabiają działanie siły funkcyjnej określonych wyznaczników, ale nie osłabiają bynajmniej spoistości pomiędzy akordami. Dowodzi tego chociażby odniesienie do dominanty dolnej w t. 7—9. W tym wypadku mamy do czynienia, zdawało by się, z prostym następstwem

$$D_{\sharp}^{\sharp}(D_{\mathrm{III}}^{\leq} D_{+} D_{\sharp}^{\sharp}) < D$$

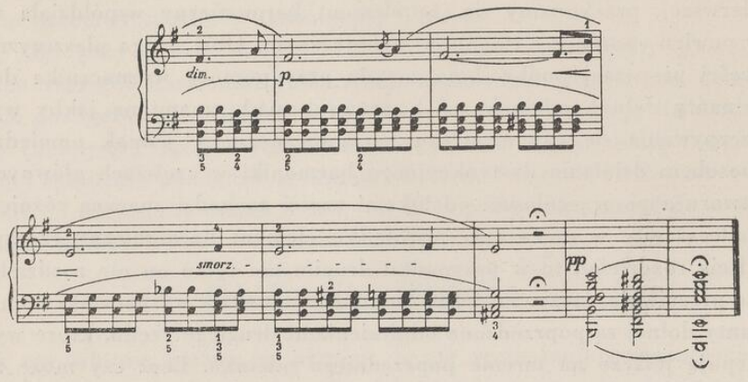
Ale czy istotnie można by przyjąć, że po wyznaczniku górnodominantowym następuje wyznacznik dolnodominantowy do dominanty dolnej? Raczej należało by przypuszczać, że akord *d+fis+a+c* jest dominantą górną do paraleli toniki, a więc wyrazistość funkcyjna tego akordu jest mała, prawie żadna. Mimo to dzięki następstwu chromatycznemu *dis-d* oraz *fis-f* spoistość skojarzenia harmonicznego utrzymała się w należytym natężeniu. To samo odnosi się np. do skojarzenia w t. 16, gdzie po wyznaczniku dominanty górnej drugiego stopnia wprowadził kompozytor dominantę dolną, która przechodzi w wyznacznik dominanty górnej.

Dotychczas zajmowaliśmy się elementem harmonicznym w sposób izolowany. Wyjątek stanowiła tylko nasza uwaga o tym, że następstwa harmoniczne są źródłem coraz to nowego oświetlenia powtarzających się wychyleń sekundowych. Ale uwaga ta nie wyczerpuje jeszcze całokształtu współdziałania czynnika harmonicznego z czynnikiem melodycznym. Obecnie interesuje nas więc to, jaki wpływ posiada struktura harmoniczna na rozczłonkowanie formy w jej ogólnym zarysie oraz w jej szczegółach. Jeżeli chodzi o dwuczęściowość przebiegu formalnego, to czynnik harmoniczny podkreśla ją w sposób zupełnie wyraźny. Wystarczy chociażby wspomnieć, że początek pierwszej części zaczyna się na tonice, podczas gdy zakończenie spoczywa na dominancie górnej. Niemniej wyraźnie podkreślony jest początek pierwszej części rozpoczynającej się również toniką i identycznym z częścią pierwszą materiałem melodycznym. Bardziej natomiast komplikuje się sprawa, gdy wchodzimy w szczegóły przebiegu formalnego poszczególnych części. Ale komplikacja ta jest tylko pozorna. Gdy weźmiemy pod uwagę poszczególne odcinki, względnie płaszczyzny części pierwszej, przekonamy się, że element harmoniczny współdziała tu w pewien sposób z elementem melodycznym. Otóż druga płaszczyzna części pierwszej podkreślona została przy pomocy wyznacznika dominanty dolnej, odcinek zaś końcowy posiada znamiona jakby wyczerpywania się siły elementu harmonicznego. A jednak pomiędzy sposobem działania dystynkcyjnego harmoniki w częściach głównych utworu a poszczególnymi odcinkami części zachodzi znaczna różnica. Podczas gdy w pierwszym przypadku element harmoniczny rzeczywiście rozdzielał, to w przypadku drugim nie tylko on nie rozdziela, ale przeciwnie, łączy. Pochodzi to stąd, że obydwa wyznaczniki dominanty dolnej są poprzedzone odniesieniami drugiego rzędu, które występują jeszcze na terenie poprzedniego odcinka. Lecz czy może to stanowić jakąś wadę przebiegu formalnego? Bynajmniej. Poszczególne części utworu tworzą jeden stop melodyczno-harmoniczny, po prostu jednolitą całość, bez względu na to, że element melodyczny wykazuje jasne rozczłonkowanie trzyczęściowe. Dlatego harmonika przyczynia się w tym wypadku do integracji formy utworu. Również i końcowy odcinek części pierwszej zawiera takie środki harmoniczne, które jasno wskazują na zakończeniowy charakter tego odcinka. Mam tu na myśli powtarzające się następstwo dominanty górnej na dominantę dolną, które jest wyrazem rozładowywania się napięć, co harmonijnie współdziała z motywem *a-fis*.

I w drugiej części utworu można zauważyć podobne zjawisko jak w części pierwszej, aczkolwiek nie identyczne. Jak wiadomo, odcinek środkowy części drugiej powstał przez rozbudowanie urozmaiconej rytmicznie i interwałowo linii melodycznej. W miejscu zapoczątkowania tej rozbudowy, a więc tam gdzie następuje silny wyrazowo krok septymy małej do góry, którego dalszą projekcją są jeszcze inne wzniesienia, występuje jeszcze dominanta górna drugiego stopnia, ale po tym akordzie momentalnie powraca kompozytor do

odniesień bezpośrednich. Jak z powyższego można zorientować się, w drugiej części utworu stosuje kompozytor mniejszą ilość odniesień wyższego rzędu niż w części pierwszej. Pochodzi to stąd, że w części drugiej nie ma przesunięcia płaszczyzny opartej na wychyleniu sekundowym na inny stopień. Rozbudowane natomiast zostało samo zakończenie.

26 PRZYKŁAD



Nie mamy tu wprawdzie żadnych odniesień wyższego rzędu, a mimo to struktura harmoniczna wskazuje daleko w przyszłość. Już powtarzające się następstwo $(h+e+h+fis) < (c+e+a)$ posiada w sobie coś szczególnego, czego nie spotykamy u współczesnych Chopinowi kompozytorów. Wprawdzie z uwagi na występujący następnie wyznacznik dominanty górnej można by uważać akord $h+e+h+fis$ za twór opóźniony dominanty górnej, ale ze względu na kumulację jego z dominantą dolną i na jej powtarzanie akord ten nabiera specyficznego wyrazu do tego stopnia, że możemy go uważać za twór dominantowo-toniczny, i to powstały z umieszczenia nad sobą dwóch kwint lub kwart. Niewątpliwie skojarzenie to jest wyrazem stopniowego rozładowywania napięć powstałych poprzednio. Można je również uważać za wariant t. 10—11, wszelako skojarzenie to pozostaje czymś szczególnym. Oczywiście struktura ta nie jest przypadkowa, ale wypływa z rozbudowy zakończenia przebiegu formalnego drugiej części Preludium. Przygotowuje ona wystąpienie ostateczne odcinka melodycznego, opartego na początkowym wychyleniu sekundowym,

któremu towarzyszy harmonika, będąca w czasach Chopina zjawiskiem zupełnie nowym, a nawet przez długi czas niespotykanym u kompozytorów XIX w. Samo oblicze funkcyjne tego odcinka nie oddaje właściwych cech struktury harmonicznej, w której przeważają elementy czysto brzmieniowe. I w tym wypadku postęp chromatyczny odgrywa niemałą rolę przyczyniając się nie tylko do spowodowania spoistości następstw akordowych, ale także do ugruntowania odprężeniowego charakteru takiego akordu, który w normalnych warunkach charakteru odprężeniowego nie posiada. Postępując schematycznie, można w następujący sposób wyznaczyć funkcyjnie trzy ostatnie takty przykładu:

$$\circ\overline{\mathrm{T}}\ \mathrm{D}^{(5)}_{\circ}+\mathrm{T}\ \circ\mathrm{T}\ \circ\underline{\mathrm{T}}$$

Zachodzi tu więc następstwo: trójdźwięk prowadzący toniki, wyznacznik dominanty dolnej oraz dwie formy trójdźwięku tonicznego, tzn. durowa i mollowa. Zakończenie zaś tworzy czterodźwięk prowadzący toniki. Zjawiskiem charakterystycznym jest tu rozładowanie napięć przy pomocy wspomnianego czterodźwięku, który posiada bardziej stabilizacyjny charakter niż formy trójdźwiękowe wyznacznika toniki. Ta energetyczna właściwość połączeń akordowych pozostaje niewątpliwie w związku z chromatycznym postępem od *b* do *g*, przy czym współdziała w tym samym kierunku również powtarzające się wychylenie sekundowe, zwłaszcza ostatnia sekunda, *e-fis-e*, występująca na tle mollowego wyznacznika toniki. Mamy tu więc jeszcze jeden przypadek zastosowania postępów chromatycznych, rezultatem czego jest powstawanie nowych skojarzeń harmonicznych. Nowość ta nie wypływa z użycia takich czy innych akordów, ponieważ akordyka sama w sobie nie wykazuje niczego szczególnego. O nowości decyduje przeto przebieg harmoniczny samego odcinka, a więc zespół środków, sposób ich traktowania i ich energetyczne działanie.

Preludium e-moll kończy się w rzeczywistości czterodźwiękiem prowadzącym toniki. O tym decyduje fakt, że akord ten staje się ostatecznym ujściem przebiegu melodycznego i rytmicznego utworu, że jest integralnie związany z całością formy preludium. Dlatego też końcowa dwutaktowa formuła kadencyjna okazuje się tworem sztucznie dodanym do całości utworu, sprawiając wrażenie konwenansu w imię przyjętych wówczas zasad, o czym już wspominałem. Mówiąc

o wyjątkowym znaczeniu zakończenia właściwego przebiegu formalnego na akordzie dysonującym, nie zapomniałem o takim zakończeniu utworu, jakie spotykamy w tym okresie np. u Schumanna w „Bittendes Kind" z jego „Kinderszenen". Przypadek schumannowski różni się diametralnie od zakończenia Chopina. U Chopina zachodzi rzeczywiste odprężenie spowodowane zgęszczeniem substancji brzmieniowej, czego wyrazem jest współbrzmienie sekundy wielkiej [41]) występującej w lewej ręce. U Schumanna natomiast nie ma rozładowania napięć, przeciwnie, w zakończeniu odczuwamy nawet ich spotęgowanie dla wyrażenia prośby dziecka, czekającego na jej spełnienie.

Jeśli chodzi o elementy, których wypadkową jest forma danego utworu muzycznego, to w dotychczasowych pracach analitycznych najwięcej uwagi poświęca się elementowi melodycznemu, rytmicznemu i harmonicznemu. Inne elementy traktuje się pobieżnie, ograniczając się często do luźnych i powierzchownych uwag. Traktowanie takie jest o tyle uzasadnione, że istotnie melodyka, rytmika i harmonika należą do elementów pierwiastkowych, natomiast agogika, dynamika i kolorystyka są elementami wtórnymi. Ten sposób ujęcia analizy widoczny jest również i w niniejszych analizach, a wypływa on nie tylko ze wskazanego powyżej podziału elementów, ale zależny jest w pierwszym rzędzie od znaczenia, jakie poszczególne elementy w danym Preludium posiadają. Dlatego też nie zawsze zachodzi konieczność dokładnego zbadania wszystkich elementów.

Przy rozpatrywaniu elementu agogicznego ograniczamy się zazwyczaj do podania tempa utworu lub jego części, gdy tempo wewnątrz niego ulega zmianie. Na ogół w takich wypadkach chodzi o utwory większych rozmiarów. Przy utworach krótkich lub bardzo krótkich konieczność taka nie zawsze zachodzi. Mimo to zdarzają się wypadki, gdzie bliższe zapoznanie się ze stroną agogiczną utworu

[41]) Rewizorzy „Dzieł Wszystkich" Chopina zmienili oryginalną pisownię Chopina i kierując się czysto funkcyjnym znaczeniem czterodźwięku prowadzącego toniki wprowadzili zamiast pierwotnej sekundy wielkiej tercję zmniejszoną. W świetle powyższych naszych spostrzeżeń korektura ta może nasuwać zastrzeżenia. Chopin, kierując się właściwościami energetycznymi i tym samym wyrazowymi środków harmonicznych, odkrył w nasyceniu brzmieniowym sekundy wielkiej wybitne zdolności odprężeniowe i dlatego zanotował to współbrzmienie tak jak je słuchowo ujmował. Toteż pisownia Chopina bardziej odpowiada zamierzonemu celowi niż korektura rewizorów.

może wyświetlić niektóre zagadnienia o wiele lepiej i przyczynić się do właściwego zrozumienia samego utworu. Rodzaj tempa dlatego nie jest rzeczą obojętną, ponieważ wpływa ono zarówno na wyrazistość struktury motywicznej jak i harmonicznej. O tym właśnie należy pamiętać w związku z Preludium e-moll. Zastosowany tam specjalny rodzaj chromatyki, polegający na konsekwentnych jednokierunkowych postępach chromatycznych miałby inne znaczenie w przypadku tempa szybkiego. Wówczas wszystkie te postępy można było by sprowadzić do nut czy akordów przejściowych. Zatem czas trwania następstw chromatycznych wpływa tu w decydujący sposób na działanie powstających akordów, czyli przyczynia się do wyodrębnienia się tworów akordowych w kierunku podkreślenia ich samodzielniejszego znaczenia. W związku z tym pozostaje możliwość specyficznego oświetlania harmonicznego poszczególnych dźwięków melodii, oświetlania, które w largo staje się zjawiskiem realnym, a nie fikcyjnym, papierowym. Nawet tak drobne szczegóły, jak np. następstwo dominanty górnej i dolnej w t. 9—10, zyskują na samodzielności dzięki powolnemu, rozwlekłemu tempu. Wyznacznik dolnodominantowy nie jest w tym wypadku rodzajem akordu zamiennego, ale działa jako samodzielny czynnik wyrazowy. Znaczenie agogiki staje się poniekąd ważnym czynnikiem tektonicznym w przypadkach przyspieszenia i zwolnienia tempa. I tak np. stretto w t. 16—18 jest wybitnym środkiem rozgraniczającym wewnętrzną budowę części drugiej. Element agogiczny współdziała tu w nadzwyczaj wyraźny sposób z elementem melodycznym, tzn. z obiegnikiem wyrzucającym z siebie większy interwał, w ślad za czym następują drobniejsze wartości rytmiczne. Nie trzeba długo rozwodzić się nad tym, że ten efekt agogiczny posiada wielką siłę wyrazu. Również zwolnienie tempa w końcowym stadium utworu współdziała z elementem harmonicznym i melodycznym, zwłaszcza z elementami czysto brzmieniowymi. Dzięki temu lepiej zostaje podkreślone zbliżanie się do wspomnianego czterodźwięku prowadzącego toniki, jako do czynnika odprężeniowego. Jest to tym bardziej charakterystyczne, że to zbliżanie się odbywa się przy pomocy tak samo opadającego postępu chromatycznego jak narastanie napięć w początkowej fazie utworu. Tu dzięki zwolnieniu tempa proces odprężenia postępuje z niezachwianą siłą.

Gdy zastanawiamy się nad całością przebiegu Preludium e-moll, nie możemy powiedzieć, że dynamika odgrywa tam wybitną rolę

w każdym miejscu utworu. Zresztą przestrzeń przez którą przebiega jego forma jest zbyt mała, żeby element dynamiczny mógł przejawić się w sposób bardziej zróżnicowany. Świadczy o tym pierwsza część utworu, gdzie za wyjątkiem nielicznych zresztą znaków crescenda i decrescenda nie wprowadza kompozytor większych różnic dynamicznych. Ale nieważna jest w tym wypadku ilość zmian dynamicznych, lecz miejsce ich wprowadzenia. Występują one równocześnie ze zmianami rytmicznymi i melodycznymi, co nie pozostaje bez wpływu na podkreślenie znaczenia tektonicznego tych zmian. O wiele wyraźniej przejawia się to w części środkowej. Tam zmiany dynamiczne, które od piana dochodzą aż do forte, współdziałają zarówno z elementem melodycznym, a więc z pomniejszeniem wartości rytmicznych i zróżnicowaniem interwałowym, jak i z elementem agogicznym (stretto). Poza tym osłabienie dynamiki (diminuendo) podkreśla zupełnie jasno, że część ta weszła w ostatnie stadium rozprzestrzenienia się formy. I tu również dynamika współdziała z elementem agogicznym (smorzando) i innymi elementami, tzn. z harmoniką i melodyką. To osłabienie efektywnego brzmienia przyczynia się do podkreślenia zarówno ostatecznego wyczerpywania się siły melodycznej jak i harmonicznej. Podkreślić tu należy, że właściwości brzmieniowe akordów łączą się w nierozerwalny sposób z ich efektywnym brzmieniem. Odnosi się to przede wszystkim do takich tworów, gdzie występuje zgęszczenie brzmienia, jak np. w czterodźwięku prowadzącym toniki, w którym realnie brzmiąca sekunda inaczej działa w piano niż w forte.

Ostatni szczegół zbliżył nas do problemu kolorystyki. Pozornie może wydawać się dziwne, że właśnie w Preludium e-moll poruszamy to zagadnienie, wszak utwór ten nie stosuje jakiejś wyszukanej, wyrafinowanej faktury fortepianowej. Przeciwnie, faktura jego jest prosta, nie wykazująca żadnych niemal pianistycznych problemów. Nie ma tu również nagłych kontrastów rejestrów, które zazwyczaj bardzo wyraźnie podkreślają momenty kolorystyczne. Brak powyższych szczegółów nie przeszkodził jednak Chopinowi w stosowaniu wartości kolorystycznych — a to właśnie stanowi niewątpliwą jego zdobycz. Elementy kolorystyczne nie przejawiają się w Preludium e-moll nagle, lecz występują stopniowo, niejako niedostrzegalnie. Żeby się o tym przekonać, wystarczy porównać początkowy odcinek utworu z jego zakończeniem. Otrzymamy wtedy sprawdzian kontrastu barwnego, gdyż w zakończeniu dominuje barwa ciemniejsza w stosunku do początku utworu. Nawet dźwięki, które w normalnych warunkach można by było uznać za drugorzędne, a więc np. w t. 21 dźwięk *b* rozwiązujący się na *a*, będący nutą boczną, stają się tam pierwszorzędnym czynnikiem kolorystycznym. To samo można również powiedzieć o przejściu z formy durowej trójdźwięku tonicznego na jego formę mollową. Największą jednak dozę kolorystyki posiada czterodźwięk prowadzący toniki, działający już wyłącznie swoim brzmieniem jako ciemna plama. I tu znowu okazuje się, że ten pierwotny rodzaj chromatyki, którym posłużył się Chopin w Preludium e-moll, otrzymuje jeszcze inne zadanie, mianowicie kolorystyczne.

Na podstawie powyższych analitycznych rozważań przekonaliśmy się, jak rozległe możliwości wykrył Chopin w prostych, zdawało by się, środkach, że ten rodzaj chromatyki, który służył pierwotnie jedynie do uzyskiwania łagodnego przejścia pomiędzy akordami, posłużył Chopinowi jako czynnik do nowego oświetlania dźwięków nawet najprostszej melodii, że rozbudował nim i przekształcił pierwotny łańcuch górnodominantowy, że nawet proste środki harmoniczne sprowadził na teren czystej brzmieniowości i wreszcie uczynił go czynnikiem o wybitnych cechach kolorystycznych. Zjawisko to jest tym bardziej godne uwagi, że chromatyka ta urasta w Preludium e-moll do znaczenia tektonicznego utworu.

5

PRELUDIUM D-dur

Ilość taktów: 39.
Rodzaj taktu: 3/8.
Tempo: Molto allegro.
Ruch rytmiczny: szesnastkowy.

Powyższe wyszczególnienie ruchu rytmicznego oznacza, że mamy tu do czynienia z podobnym zjawiskiem jak w pierwszym Preludium Chopina, mianowicie, że ruch szesnastkowy opanowuje partie obydwóch rąk. Współdziałając z bardzo szybkim tempem utworu decy-

duje on o charakterze figuracyjnym formy tego Preludium. Bez względu na rodzaj taktu reprezentuje ono odmienny typ formy figuracyjnej. Niewątpliwie wpłynęła na to dojrzałość twórcza kompozytora, przejawiająca się zarówno w doborze środków czysto muzycznych jak i w daleko rozwiniętej fakturze fortepianowej, która w porównaniu z Preludium As-dur (1834) przedstawia już inny świat. Ale o fakturze fortepianowej będzie mowa dopiero w dalszym toku niniejszej analizy. Obecnie interesuje nas przede wszystkim sposób traktowania poszczególnych elementów w przebiegu formy.

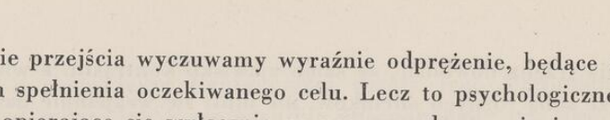
To, co najbardziej jasno przejawia się w Preludium D-dur, to przede wszystkim swoboda w kumulowaniu różnych składników mimo jednostajności rytmicznej i agogicznej. Ta różnorodność zasługuje na uwagę tym bardziej, że utwór jest stosunkowo krótki, wobec czego od razu wypływa zagadnienie integralności przebiegu formalnego, tzn. nasuwa się pytanie czy różnorodność ta nie wpływa ujemnie na organiczność formy, a jeśli przypadek taki nie zachodzi, to na jakiej podstawie uzyskuje kompozytor w tych warunkach jednolitość formalną? Jak wiemy, samo skonstatowanie kumulacji różnych odcinków nie może być jeszcze dowodem organiczności formy. Musi tu przecież działać jakaś siła, która różnorodne środki potrafi ze sobą zespolić w jednolitą całość. Wkraczamy więc w problem zasadniczy, jeśli chodzi o kształtowanie formy, niemniej jednak problem trudny do uchwycenia. Pomijając szereg szczegółów drugorzędnych postaramy się uchwycić rzecz zasadniczą, tzn. zjawisko różnorodności motywicznej i harmonicznej w przebiegu formy. Jest to sprawa tym bardziej ważna, ponieważ, jak już przekonaliśmy się w toku analiz, preludium figuracyjne rozwija się przeważnie z jednego jądra, z jednego wątku motywicznego. Tymczasem, gdy zbadamy chociażby najpowierzchowniej Preludium D-dur do t. 16, przekonamy się o zestawieniu tam trzech różnorodnych struktur motywicznych (t. 1—4, 5—12, 12—16). Jak na tak krótki odcinek (trzeba pamiętać o rodzaju taktu i o tempie) jest to różnorodność dość znaczna. I choć jednolitość rytmiczna uwarunkowana stałym ruchem szesnastkowym niewątpliwie wpływa w wielkim stopniu na spoistość przebiegu, wszelako siła rytmu byłaby zbyt mała dla absolutnego zagwarantowania tej spoistości. Dawniej ograniczano się w takich wypadkach do stwierdzenia, że właśnie dzięki elementom kontrastu uzyskuje kompozytor organiczność formy. Skonstatowanie takie bynajmniej nie wyjaśnia istoty rzeczy, bowiem nie trzeba dowodzić, że samo zjawisko kontrastu, a więc zestawienie ze sobą różnych odcinków, nie musi się wzajemnie uzupełniać, nie musi tworzyć integralnej całości. Czymś natomiast ważnym byłoby stwierdzenie, w jakich warunkach czynniki kontrastu są zdolne do wyzwolenia z siebie siły integrującej. Ogólnie można by powiedzieć, że warunki takie powinny być tego rodzaju, aby sprzyjały powstaniu wewnętrznej konieczności kontrastu — i to specjalnego rodzaju, który rzeczywiście byłby przejawem uzupełniania się różnych odcinków. Stwierdzenie to, aczkolwiek trafia w sedno rzeczy, nie wyjaśnia jeszcze sprawy. W tym wypadku należy wejść nieco głębiej w zagadnienie energetyki muzycznej, bowiem tylko tam można doszukać się odpowiedzi, dlaczego jedne odcinki uzupełniają się ze sobą, a inne nie. Ujmując sprawę krótko powiemy: konieczność kontrastu w przebiegu formy zależy od wewnętrznego nasycenia energetycznego poszczególnych odcinków, tzn., że jeden odcinek zostaje energetycznie przez odpowiedni dobór środków tak nasycony, że wymaga odwrócenia się od dotychczasowego ujęcia i zwrócenia się w stronę inną. W toku realizacji tych wewnętrznych potrzeb, przeciwieństwa łączą się ze sobą tworząc jedność.

Mówienie o przejawach energetycznych w sposób abstrakcyjny, tzn. taki jak to uczyniliśmy powyżej, nie miałoby żadnej mocy przekonywającej, gdybyśmy nie mogli uzasadnić swych twierdzeń na podstawie badań empirycznych, tj. bez powoływania się na konkretne przykłady z literatury muzycznej. Jeśli chodzi o sprawdzenie poruszonych tu kwestii, to Preludium D-dur tworzy nadzwyczaj dogodny materiał. Na podstawie dotychczasowych naszych doświadczeń może się nam wydawać czymś szczególnym fakt, że pierwszy czterotaktowy odcinek tego utworu wyczerpuje bardzo szybko swe możliwości rozwojowe, tak że już po nim zjawia się odcinek nowy, różniący się od niego motywicznie, harmonicznie i nawet rytmiczno-metrycznie. A jednak nie można by powiedzieć, że pomiędzy tymi dwoma odcinkami nie ma łączności, i to nie tylko łączności ruchowo-rytmicznej, ale nawet głębszej, polegającej na uzupełnianiu się harmonicznym, a w pewnym sensie również melodycznym. Żeby zdać sobie sprawę, na czym polega zjawisko uzupełniania się, należy przede wszystkim uchwycić moment przejścia pomiędzy jednym odcinkiem a drugim. Otóż nie ulega żadnej wątpliwości, że początek odcinka drugiego posiada charakter ujścia wezbranych sił w odcinku pierwszym. W tym

momencie przejścia wyczuwamy wyraźnie odprężenie, będące niejako wyrazem spełnienia oczekiwanego celu. Lecz to psychologiczne wyjaśnienie, opierające się wyłącznie na naszym odczuwaniu i na naszym subiektywnym wyobrażeniu zjawisk, nie może zadowolić potrzeb naukowych, wypływających z dążenia do obiektywnego uchwycenia zjawisk.

Jakkolwiek podchodziliśmy do obiektywnych badań muzykologicznych w zakresie formy, a nawet jej wyrazu, elementy muzyczne będą w tym względzie podstawą dla sprawdzalnych dociekań. Innej drogi nie ma, ponieważ inna droga będzie zawsze prowadziła do ujmowania subiektywnego, a co najważniejsze, w innym wypadku będzie zawsze groziło odchylenie się od dzieła. Jeżeli dotychczasowa estetyka psychologiczna postępowała niejednokrotnie inaczej, to wynikało to z niedoskonałości muzykologicznych metod analitycznych. Dziś jednak musimy pogłębiać te metody, bowiem poza elementami muzycznymi trudno było by szukać dróg prowadzących do samego dzieła, do jego struktury i wyrazu. Chcąc przeto poznać, na czym polega zjawisko wzajemnego uzupełniania się w momencie przejścia z pierwszego odcinka na drugi w Preludium D-dur, należy dokładnie określić jakość nasycenia energetycznego, przede wszystkim odcinka wyjściowego. Jakości tego nasycenia dowodzą wszystkie elementy główne, a więc element meliczny, rytmiczny i harmoniczny. Jeśli chodzi o element meliczny, to w tym wypadku nie jest on tylko czystym ornamentem, prostą grą dźwięków, ale już w pisowni kompozytora posiada jasny kształt, wykazując strukturę motywiczną, składającą się z motywów opartych na użyciu na przemian opadającej sekundy wielkiej i małej.

27 PRZYKŁAD

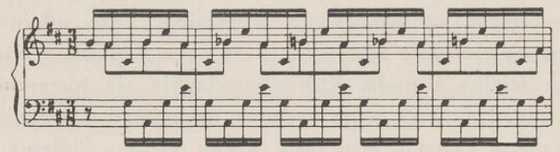


Takie powtarzające alternowanie dwóch sekund, różniących się półtonem, nie może pozostać bez wpływu na potęgowanie się napięć. Pozostaje to w związku z założeniami systemu funkcyjnego, gdzie użycie na przemian sekundy wielkiej i małej musi wywoływać pewne zaburzenie harmoniczne. Pochodzi to stąd, że obniżenie dźwięku *h*

powoduje napięcie, które w dalszym przebiegu nie rozładowuje się, ponieważ kompozytor z powrotem wraca do ujęcia początkowego, wobec czego między dźwiękiem *b* a następującym po nim *h* powstaje nowe napięcie. Stąd więc zaczyna się proces potęgowania się sił napięcia, rezultatem czego jest ich spiętrzenie. Wskazany szczegół meliczny jest jednak dopiero początkiem całego procesu energetycznego. Równolegle z działaniem czynnika melicznego przejawia się siła rytmiczno-metryczna, godząc w podstawowe ujęcie metryczne utworu, mianowicie w układ akcentów charakterystyczny dla taktu 3/8. Słuszne jest przeto twierdzenie Leichtentritta [42]), że w odcinku tym został wtłoczony takt 2/4 w ujęcie taktowe 3/8. Ale jego interpretacja struktury motywicznej nie odpowiada intencji Chopina. Leichtentritt przemienia do tego stopnia strukturę motywiczną, że z sekund opadających robi sekundy wznoszące się.

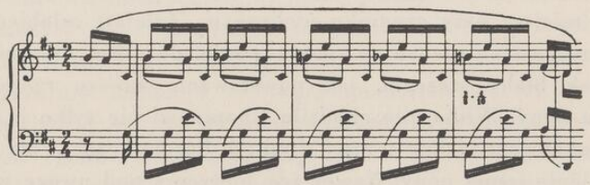
28 PRZYKŁAD

Interpretacja Leichtentritta:



Prawidłowiej było by wtłoczenie to przedstawić w sposób o wiele prostszy, opierając się na graficznym obrazie kompozytora, a więc:

29 PRZYKŁAD



Z powyższego przeto wynika, że akompaniament w lewej ręce nie jest przesunięty, jakby to chciał widzieć Leichtentritt, że w tym upro-

[42]) Op. cit. str. 137

szczeniu tworzy się figura Alberti'ego o dość stereotypowym kształcie, zwłaszcza gdybyśmy najwyższy dźwięk (e^2) przenieśli o oktawę w dół. Poruszyliśmy te szczegóły dlatego tylko, żeby skorygować mylne ujęcie dawniejsze, które niepotrzebnie komplikuje obraz nutowy i może prowadzić do fałszywych wniosków. Dla zdania sobie sprawy z roli czynnika rytmiczno-metrycznego w narastaniu napięć, niepotrzebna jest aż taka sztuczna komplikacja. Już sam fakt, że na podłożu taktu trójdzielnego pojawiły się dwudzielne ujęcia metryczne, jest dostatecznym dowodem, że w tym wypadku nastąpiło niemałe zaburzenie metryczne. Zaburzenie to zostało spowodowane normalnym zapoczątkowaniem taktu trójdzielnego, w ślad za czym początek dwudzielnej struktury motywicznej wystąpił już na słabych jego częściach, co właśnie jest źródłem spotęgowania napięcia — i to spotęgowania tym większego, że szesnastkowy ruch rytmiczny przenika całość przebiegu.

Do zaburzeń melicznych i rytmiczno-metrycznych dołącza się jeszcze element harmoniczny. Na ogół struktura harmoniczna nie powinnaby wymagać szczegółowych wyjaśnień. Cały odcinek oparty jest bowiem na akordzie nonowym, przy czym kolejno występują tam dwie nony: wielka i mała, które rozwiązują się normalnie. Rzecz w tym, że akord nonowy wprowadzony na początku przebiegu działa odmiennie niż w dalszym jego toku, a gdy do tego dodamy, że akord ten opanowuje cały odcinek, stanowiąc jedyną jego treść harmoniczną, wówczas siłą rzeczy sytuacja zmienia się. Znaczenie tego akordu urasta do pierwszorzędnego czynnika tektonicznego na danej przestrzeni, aczkolwiek nie jest ona zbyt długa. Również alterowanie nony wielkiej i małej nie pozostaje bez wpływu na jakość napięć, podobnie jak to miało miejsce przy czynniku melicznym. Zamiast osłabienia działania nony następuje znaczne spotęgowanie, do czego dołącza się pozornie tak błahy szczegół, jak powstawanie zawsze rzeczywistego interwału nony. Widocznie chodziło Chopinowi nie tylko o działanie akordu nonowego jako pewnej funkcji harmonicznej, ale również i o brzmienie samej nony. Nawet gdy bierzemy pod uwagę właściwości czysto brzmieniowe akordu, to w systemie funkcyjnym nie jest rzeczą obojętną, jakie współbrzmienie w danym wypadku zostaje specjalnie podkreślone. Jest to szczegół szczególnie ważny właśnie w opisywanym odcinku Preludium D-dur, ponieważ na podstawie tego możemy wnosić o sile napięcia. Gdy przyjmiemy, że trójdźwięk o funkcji

górnodominantowej stanowi podstawowy wyznacznik napięcia górnodominantowego, to napięcie to będzie wzrastało w miarę powiększania się substancji wyznacznika górnodominantowego. Dlatego też akord dominantseptymowy posiada większą siłę napięcia niż trójdźwięk, akord nonowy zaś większą niż akord dominantseptymowy. Poza tym wzrastanie napięcia będzie się potęgowało jeszcze zależnie od tego, jaka nona w danym wypadku zachodzi, a więc wielka czy mała. Wreszcie proces wzrastania napięć będzie z kolei spotęgowany alternowaniem non, o czym zresztą już była mowa.

Gdyby chodziło o bliższe sprecyzowanie jakości napięcia występującego w opisywanym odcinku, to kolejne opisywanie poszczególnych elementów, aczkolwiek jest ścisłe, nie może nas zadowolić. Przy takim izolowanym traktowaniu elementów grozi zawsze niebezpieczeństwo niewłaściwego przedstawienia zjawiska. Trzeba pamiętać, że elementy te współdziałają ze sobą i że w wyniku tego współdziałania siła oddziaływania elementów jest nieco inna niż w przypadku, gdyby występowały one oddzielnie. Wprawdzie w toku powyższych rozważań wskazaliśmy na potęgowanie się napięcia we wszystkich elementach, ale nie oznacza to, żeby sumowanie się siły na gruncie elementów muzycznych było równoznaczne z tym samym zjawiskiem w fizyce. Elementy muzyczne mają swe specyficzne prawa i dlatego też przenoszenie pojęć z innych dziedzin na grunt muzyczny musi być równocześnie uzupełniane wskazywaniem różnic, jakie zachodzą pomiędzy danymi dziedzinami a muzyką. Przede wszystkim uchwycenie różnic w oddziaływaniu siły danego elementu jest w muzyce trudniejsze niż np. w fizyce. Trudność ta wypływa niewątpliwie z braku odpowiednich metod, niemniej jednak współdziałanie elementów w muzyce jest czymś innym niż działanie sił fizycznych w określonym kierunku. Przy współdziałaniu elementów w muzyce, elementy niejednokrotnie osłabiają się wzajemnie, tak że ich wypadkowa w rzeczywistości nie jest sumą sił poszczególnych elementów. Np. jednostajność ruchu rytmicznego staje się w Preludium D-dur czynnikiem osłabiającym działanie metryki, melodyki i harmoniki. Skutkiem tego dwudzielna struktura motywiczna nie przynosi tak dużego zaburzenia jak normalna synkopa, ale działa jako silniejszy deseń na jednostajnym wzorcu figuracyjnym. I tu wchodzimy poza czysto strukturalne zagadnienia, bowiem w wyniku tego współdziałania powstaje specyficzny wyraz użytych środków. W ten sposób oddalamy się od

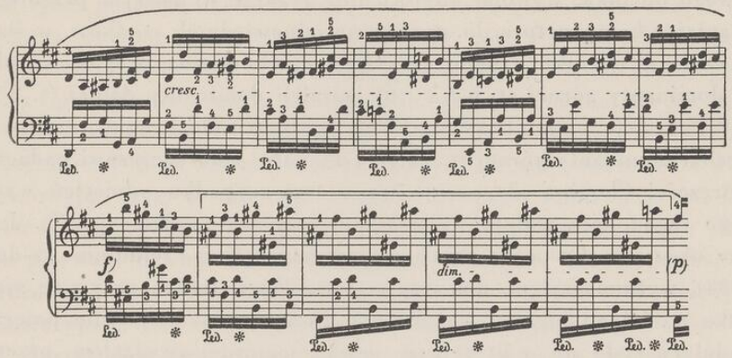
pojęć przejętych z dziedziny fizyki, co zmusza nas do myślenia kategoriami związanymi ze zjawiskiem muzyki. Dlatego też w wypadku, gdyby obydwie formy akordu nonowego były użyte w normalnym ujęciu metrycznym, wówczas działanie ich byłoby silniejsze, powiedzmy, o wyrazie bardziej przejmującym [43]). Dzięki zaburzeniu metrycznemu, chociaż już nie tak silnemu jak w wypadku zwykłej synkopy, nie wyczuwamy, żeby po interesującym nas odcinku miały nastąpić jakieś poważniejsze zdarzenia. Oczywiście nie idzie to tak daleko, żeby ogólny charakter odcinka nie był wyrazem narastania siły, jak to się zazwyczaj dzieje przed momentami wyładowania. W powyższych uwagach dotknęliśmy tylko częściowo trudnego zagadnienia racjonalizacji energetyki muzycznej i w związku z tym dokonywania jej ścisłych pomiarów. Intencją naszą było jedynie wskazanie drogi w tym kierunku, a nie przeprowadzenie ścisłych badań, które musiałyby daleko wykroczyć poza potrzeby analiz i objaśnień dzieł Chopina. W każdym razie już na podstawie dotychczasowych ogólnych rozważań w tym kierunku można zdać sobie sprawę, czym jest pierwszy odcinek czterotaktowy Preludium D-dur, jakie posiada oblicze energetyczne [44]).

[43]) Badacze muzyki Chopina wyczuwają w Preludium D-dur pogodny charakter. H u n e k e r („Chopin", tłum. polskie, Lwów—Poznań 1922, str. 178) mówi, że Preludium to „pokazuje nam Chopina w szczęśliwej chwili jego dobrego humoru". Zdaniem zaś B r o n a r s k i e g o (op. cit. str. 52) „zmiana wielkiej i małej nony, sprawiając wrażenie figlarnego przekomarzania się, stanowi w znacznej mierze o wdzięku tego utworu".

[44]) B r o n a r s k i uważa ten odcinek za „rodzaj przygrywki". Mam wrażenie, że jest to bardzo powierzchowne ujęcie sprawy. Wprowadzając określenie „przygrywka", z jednej strony przenosimy pewne pojęcie z terenu muzyki wokalno-instrumentalnej do muzyki czysto instrumentalnej, a więc tam gdzie zjawisko takie nie ma racji bytu (przygrywka jest przecież wprowadzeniem, wstępem do partii wokalno-instrumentalnej), z drugiej zaś strony pojęcie „przygrywka" zakłada coś, co ma znaczenie drugorzędne, co leży poza głównym trzonem utworu. Tymczasem trzykrotne wystąpienie wspomnianego odcinka w toku Preludium jest wystarczającym dowodem, że odcinka tego nie traktował Chopin jako czynnik drugorzędny w przebiegu formy. Szczegół ten skłonił nas właśnie do podjęcia rozważań na temat czynników kontrastu i ich integrującej roli.

Rozpatrzmy więc z kolei odcinek następny.

30 PRZYKŁAD T. 5—16



Najpierw interesuje nas sam początek odcinka, gdyż od niego zależy w pierwszym rzędzie zdolność integracji z odcinkiem poprzednim. Pierwsze słowo ma tu do powiedzenia harmonika. Odcinek ten zaczyna się na tonice, tak że pomiędzy jego początkiem a zakończeniem odcinka poprzedniego zachodzi najbardziej naturalny związek, wyrażający się w stosunku dominanty górnej do toniki. Ale zwykły trójdźwięk toniczny, rozbrzmiewający na jednej części taktu w allegro molto, byłby za słaby, żeby mógł rozładować siły spiętrzone w poprzednim odcinku. Zresztą takie rozładowanie wcale nie byłoby potrzebne w pierwszym stadium przebiegu formy. Dlatego proces rozładowania odbywa się na przestrzeni o wiele dłuższej niż poprzednie narastanie napięcia. Stosownie do nasycenia energetycznego odcinka pierwszego, rozładowanie przejawia się dość gwałtownie przy współudziale zróżnicowanych już środków harmonicznych i kontrastu melodycznego. Zachodzi tu przeto odmienne zjawisko niż przy prostym rozładowaniu tonikalnym dominanty górnej. W odcinku drugim znalazły bowiem ujście sprężone siły na początku Preludium. Stąd więc wraz z rozładowaniem dokonuje się rozwój formy, która przechodzi w stadium ewolucyjnego stawania się. Podobnie jak w poznanych preludiach figuracyjnych, podstawą do rozwijania jest jednotaktowy wątek melodyczno-harmoniczny, kończący się akordem górno-dominantowym. Ma to niewątpliwy związek ze strukturą przejścia

pomiędzy dwoma początkowymi odcinkami Preludium. Zakończenie wątku na dominancie górnej gwarantuje spoistość przebiegu jako najprostsza relacja funkcyjna. Akord nonowy, będący podstawą początkowego odcinka, wywołał odpowiednią reakcję w dalszym przebiegu skłaniając kompozytora do stosowania odpowiednich środków, w ślad za czym w odcinku drugim zjawiają się odniesienia drugiego rzędu do dominanty górnej (t. 6/7 i 7/8), paraleli dominanty dolnej (t. 8/9, 9/10), paraleli toniki (t. 10/11, 11/12) i wreszcie do drugiej (durowej) paraleli dominanty górnej (t. 12/13 i 14—16). Dotychczasowi badacze twórczości Chopina nie przyjmują w tym wypadku odniesień wyższego rzędu, lecz usiłują widzieć tam przebieg modulacyjny [45]). Już przy okazji analiz poprzednich, zwłaszcza analizy Preludium As-dur (1834), wytłumaczyłem, dlaczego w wypadkach takich przyjęcie zjawiska modulacji nie jest na miejscu. Ponieważ nadużywanie pojęcia modulacji stało się w literaturze muzykologicznej zwyczajem, przeto jeszcze raz powtarzam: z uwagi na bardzo szybkie tempo utworu nikt nie jest w stanie uchwycić przebiegu modulacyjnego, gdyż następstwa harmoniczne zmieniają się tu szybko jak w kalejdoskopie. Natomiast łatwo uchwytna jest tu fluktuacja następstw, która w związku ze strukturą formy utworu staje się czymś uzasadnionym, jest realnym świadectwem szybkiego uchodzenia sił, wyzwolonych przez odcinek drugi. Szczególnie wyraźnie występuje to w t. 13—16, gdzie siły te przełamują pierwotne ujęcie motywiczne odcinka drugiego odwracając się od zasadniczego wątku ewolucyjnego. To czterokrotne powtórzenie dźwięków fis^2-gis^2-ais^2 (ostatnim razem a) wraz z charakterystyczną sekundą cis^1-d^1 w lewej ręce jest świadectwem wyczerpywania się wyzwolonych energii.

W ten sposób uchwyciliśmy najważniejsze współczynniki formy Preludium D-dur i wykazaliśmy na jakiej podstawie nawet różnorodne pod względem motywicznym i harmonicznym odcinki tworzą integralną całość. Wspomnieć należało by jeszcze o różnych sposobach frazowania tych odcinków. Beniamin C e s i [46]) oraz autorzy opracowania „Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina“ [47]) (P a d e r e w s k i, B r o n a r s k i, T u r c z y ń s k i) zdając sobie sprawę z inte-

[45]) Por. B r o n a r s k i, op. cit. str. 52
[46]) Edition Populaire Ricordi
[47]) Instytut Fryderyka Chopina — Polskie Wydawnictwo Muzyczne

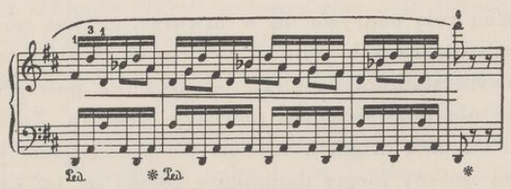
grującej roli ruchu szesnastkowego oraz szybkiego tempa nie wdają się w szczegóły frazowania, ujmując całość utworu w jednolitą, ciągłą linię. Natomiast S c h o l t z [48]) i P u g n o [49]) dokładnie rozgraniczają nie tylko poszczególne odcinki, a więc t. 1—4 i 5—16, ale nawet wewnątrz odcinka drugiego wyodrębniają cztery frazy dwutaktowe i jedną czterotaktową. Podkreślenie poszczególnych odcinków przebiegu przy pomocy łuków niewątpliwie ma uzasadnienie, ale nie może ono iść tak daleko, by stało się powodem do szkodliwej partykulacji przebiegu. Odnosi się to zwłaszcza do specjalnego podkreślenia dwutaktowych fraz w odcinku drugim. Również frazowanie odcinka pierwszego powinno być ujęte w ten sposób, aby koniec łuku padał na pierwszy dźwięk odcinka drugiego. Należy tu przeto zastosować frazowanie łączne. Będzie ono zgodne z duchem formy ewolucyjno-figuracyjnej oraz z energetycznymi właściwościami jej składników. Wyodrębnienie przy pomocy frazowania pierwszego odcinka, będącego pramotorem stawania się formy preludium, jest ponadto uzasadnione ze względów dynamicznych. Odcinek ten wykazuje również pod tym względem pewien skończony proces, wyrażający się w narastaniu siły i jej opadaniu (cresc. i dim.). Jeszcze wyraźniej występuje to zjawisko w odcinku drugim, gdzie narastanie siły od piana zostaje spotęgowane do forte w końcowym stadium ujścia sił, skąd znowu dynamika opada, tworząc przejście do następnego piana, które zjawia się wraz z nowym pojawieniem się pramotoru formalnego formy, tzn. odcinka pierwszego.

Właśnie w związku z powtórzeniem odcinka pierwszego poznajemy jak ważną rolę odgrywa on w utworze, że jest miejscem skupienia się najistotniejszych jego sił żywotnych. Gdyby tak nie było, to po końcowym stadium drugiego odcinka nie powróciłby Chopin do niego. Ale nie tylko odcinek pierwszy powraca. Zostaje również powtórzony i odcinek drugi, w którym Chopin dokonał kilku zmian. Jedne dotyczą zmiany formy dominanty górnej na jej kształt mollowy (t. 22—23), w związku z czym uległy zmianie również wyznaczniki dolnodominantowe drugiego rzędu w tym samym kierunku, drugie zaś wiążą się ściśle już z końcowym stadium utworu, mianowicie sta-

[48]) Edition Peters
[49]) Universal-Edition

nowią tonalne zaokrąglenie przebiegu harmonicznego. Toteż w końcowym stadium ujścia sił schodzi on na płaszczyznę bezpośrednich odniesień (+T D^{5}_{5} D^{56}) . To bezpośrednie przejście na stronę odniesień pierwszego rzędu dowodzi ekonomii w taktowaniu środków harmonicznych. Ze stanowiska funkcyjnego nie powoduje to żadnej komplikacji, ponieważ pierwotne odniesienie (D^{+}_{1}) D^{*+} zostało zmienione na $(D^{*+})^{2}$ +T , co oznacza często wówczas używane połączenie zwodnicze. Z powyższego wynika, że zasadniczy wyznacznik toniki w tym kontekście środków harmonicznych spełnia rolę trójdźwięku prowadzącego [50]). Wyznacznik ten stabilizuje się dzięki dalszym odniesieniom, należącym do kategorii najprostszych środków harmonicznych. Pozornie mogło by się wydawać, że takie ujęcie może prowadzić śmiało do zakończenia utworu. Tymczasem Chopin zdawał sobie dokładnie sprawę z charakteru tektonicznego końcowej fazy odcinka drugiego, w którym, jak już niejednokrotnie podkreślaliśmy, przejawia się ostateczne wyładowanie sił skłębionych w pramotorze tektonicznym utworu, mianowicie w odcinku pierwszym. Takie ujęcie było dobre w toku rozprzestrzenienia się formy, albowiem jego koniecznym następstwem był powrót do odcinka pierwszego, w zakończeniu zaś Preludium powodowałoby ono niedomówienie, nagłe ucięcie utworu. Dlatego też Chopin powraca jeszcze raz do odcinka pierwszego, jednak tym razem ujmuje go już inaczej.

31 PRZYKŁAD



Obecnie nawet melodycznie sprawa przedstawia się odmiennie. W odcinku tym, opartym na tonice, został rozszerzony pierwotny motyw dwutonowy do opadającego zwrotu w obrębie kwarty zmniejszonej, wobec czego zamiast akordu nonowego otrzymujemy dźwięki

[50]) Odniesienie $(D^{++})^{2}$ +T nie jest niczym innym jak relacją D^{+} ₀T .

opóźnione do kwinty i tercji trójdźwięku tonicznego. W ślad za tym zamiast struktury, zwróconej w przestrzeń, otrzymujemy twór, skupiający w sobie energię dośrodkową, wspomniane zaś opóźnienia stanowią jedynie tylko przypomnienie tego, co było na początku utworu i stanowiło przyczynę jego formalnego stawania się. Dzięki takiemu ujęciu utwór zyskuje na zaokrągleniu motywicznym i oczywiście także harmonicznym. Niektóre wydania ograniczają się tylko do zaznaczenia w postaci ósemek dźwięków wypełniających całą przestrzeń kwarty zmniejszonej, nie uwzględniają zaś ostatniego motywu b^{1}-a^{1}. Jak wynika z komentarza rewizyjnego Dzieł Wszystkich Chopina, takie graficzne traktowanie polega na nieporozumieniu, bowiem w autografie Chopina nastąpiło w tym miejscu skreślenie dźwięków g^{1}-fis^{1}, z czego bynajmniej nie wynika, żeby Chopin nie uważał skorygowanych dźwięków za motywiczną całość. Potrzebne uzupełnienie w tym względzie znajdujemy w samym zakończeniu ruchu szesnastkowego, tzn. we współbrzmieniu $d+fis$, które w inny sposób nie dałoby się dobrze wyjaśnić. Skutkiem tego zmuszony był Chopin wprowadzić jeszcze raz następstwo D^{+}_{+} T, stanowiące ostateczne zakończenie Preludium.

Dla uzupełnienia naszych analitycznych rozważań należało by jeszcze raz zastanowić się nad pierwszym odcinkiem utworu. Jak wiadomo, w jego toku występuje on trzykrotnie, przy czym w dwóch pierwszych wypadkach niemal w powtórzeniu dosłownym (zmiana początku przy powtórzeniu pierwszym nie odgrywa zasadniczej roli), w trzecim zaś wypadku ulega zasadniczemu przeobrażeniu melodycznemu i harmonicznemu. Przypadek trzeci nie potrzebuje już komentarzy. Natomiast powtórzenie wewnątrz Preludium wymaga wyjaśnienia czy w tym wypadku, mimo identycznego kształtu, sposób oddziaływania tego odcinka jest identyczny ze sposobem początkowym. Gdybyśmy ograniczyli się wyłącznie do cech zewnętrznych, wówczas należało by sądzić, że w oddziaływaniu jego przy powtórzeniu nie powinny zajść żadne zmiany. Tymczasem z uwagi na ruchowy charakter zjawisk muzycznych i na ciągłą zmianę w czasie, nawet strukturalnie te same zjawiska nie są w rzeczywistości tym samym. Wystarczy zastanowić się tylko nad elementem rytmiczno-metrycznym i harmonicznym, aby przekonać się o słuszności tego twierdzenia. Powtórzony odcinek pierwszy występuje już w innym kontekście niż na początku

utworu. Tam zaburzenie metryczne, względnie komplikacja metryczna, posiadała jeszcze ograniczone możliwości swego działania, ponieważ komplikacje te wystąpiły od razu od samego początku utworu. Dlatego też podział dwuczasowy mógł łatwo utrwalić się jako coś normalnego. Sytuacja zmienia się natomiast radykalnie, gdy odcinek ten wystąpił po t. 13—16, gdzie najwyższe dźwięki *fis-gis-ais* (*a*) podkreślają bardzo wyraźnie trójmiarowość przebiegu. Stąd więc zaburzenie metryczne działa z o wiele większą siłą niż na początku utworu. Również i znaczenie harmoniczne substancji akordowej powtórzenia jest inne. Zachodzi tu bezpośrednie przejście z paraleli dominanty górnej na jej pięciodźwięk zasadniczy, co posiada specyficzną wymowę i tworzy nową treść harmoniczną, w swoim ujęciu parcjalnym dość skomplikowaną:

$$(D^{\sharp})\prec D^{*\circ}\, D^{+}_{\sharp} = {}^{P}\left[D^{\sharp}\circ T \overset{\underbrace{\quad}}{+\varnothing T+(D_{\sharp})^{2}}\right]$$

Czy można by przypuszczać, że powyższe wyznaczniki funkcyjne są bez znaczenia? Wprawdzie niejednokrotnie nie zastanawiamy się nad szeregiem zestawień akordowych, zwłaszcza w utworach wykazujących tempo szybkie, ale z tego nie wynika, że parcjalne treści funkcyjne nie istnieją [51]). Właśnie w niniejszym przypadku możemy przy pomocy odniesień parcjalnych wykazać, na ile pierwiastek ruchowy i zmiana miejsca wpływają na znaczenie tych samych zewnętrznie środków. Oczywiście, że wyzwalanie się energii z odniesienia parcjalnego trwa stosunkowo bardzo krótko, ale mimo wszystko energie te są zjawiskiem konkretnym, a to jest dla nas rzeczą najważniejszą.

W przeważającej ilości utworów Chopina faktura fortepianowa nie jest czynnikiem drugorzędnym, lecz integralnie wiąże się z charakterem formy, a nawet wyznacza jej budowę. Stwierdzić można to już było w Preludium G-dur, gdzie figuracja w lewej ręce posiadała charakter wybitnie pianistyczny, a poprzez ten szczegół decydowała o rodzaju formy figuracyjnej. W większym jeszcze stopniu oddziaływanie czynników pianistycznych przejawia się w Preludium D-dur.

[51]) Szczególnie chodzi tu o stosunek akordu *fis*+*a*+*cis* do *a*+*cis*+*e*+*g*+*h*.

Dla lepszego przekonania się, na czym polega wpływ faktury fortepianowej na istotę formy, należy porównać utwór ten z Preludium As-dur, które również wykazuje zastosowanie jednakowego ruchu szesnastkowego w partiach obydwóch rąk. Ale już powierzchowny wgląd w szczegóły traktowania chociażby interwalistyki, tzn. rozpiętości palców, przekonuje nas, że pomiędzy obydwoma utworami zachodzą różnice bardzo znaczne. A jest to tym bardziej charakterystyczne, że w zasadzie w obydwóch utworach stosuje Chopin figurację harmoniczną. Dzięki stosowaniu znacznej rozpiętości palców umożliwiona została w Preludium D-dur specjalna figuracja harmoniczna, operująca dość silnym zróżnicowaniem rejestrów, a mimo to tworząca z poszczególnych odcinków skoordynowane całości. Wynika to z tego, że partia lewej ręki obok interwałów większych stosuje również interwały mniejsze (np. sekundy), które przyczyniają się do zwartości kompleksów figuracyjnych. Jest to szczegół o tyle ważny, że został wykorzystany przez kompozytorów o wiele później od Chopina. Ruchliwość interwałowa i ruchowa towarzyszenia harmonicznego wpływa w dodatni sposób na dynamikę brzmienia kompozycji, po prostu podkreśla wolumen brzmienia tak, że mimo pozornie dwugłosowego ujęcia brzmienie utworu jest nad wyraz pełne. Rzecz jasna, ta dwugłosowość okazuje się zjawiskiem pozornym, gdyż z łatwością można tam wyodrębnić cztery głosy. Faktura ta sprzyja również tworzeniu się współczynników melodycznych, towarzyszących głównej linii. Szczególnie jasno występuje to w odcinkach od t. 14—16 i t. 30—32, gdzie wyodrębniające się sekundy górne w partii lewej ręki nie są tylko zwykłym przejściem półtonowym, ale ważnym czynnikiem polimelodycznym, nadającym tym odcinkom charakter uchodzenia, względnie rozładowywania się napięć. Duża rozpiętość pomiędzy poszczególnymi dźwiękami figuracji przyczynia się ponadto do łatwiejszego zaakcentowania rysunku motywicznego w początkowym odcinku Preludium i w dalszych powtórzeniach tego odcinka. Tych kilka szczegółów powinno wystarczyć do udowodnienia, jak ściśle faktura fortepianowa łączy się z przejawami technicznymi, a poprzez nie z formą i wyrazem utworu. Jest ona czynnikiem wszechogarniającym i decydującym nawet o jednolitości formy, bowiem Chopin zatrzymuje w toku całego utworu jedno i to samo podejście techniczne.

6

PRELUDIUM h-moll

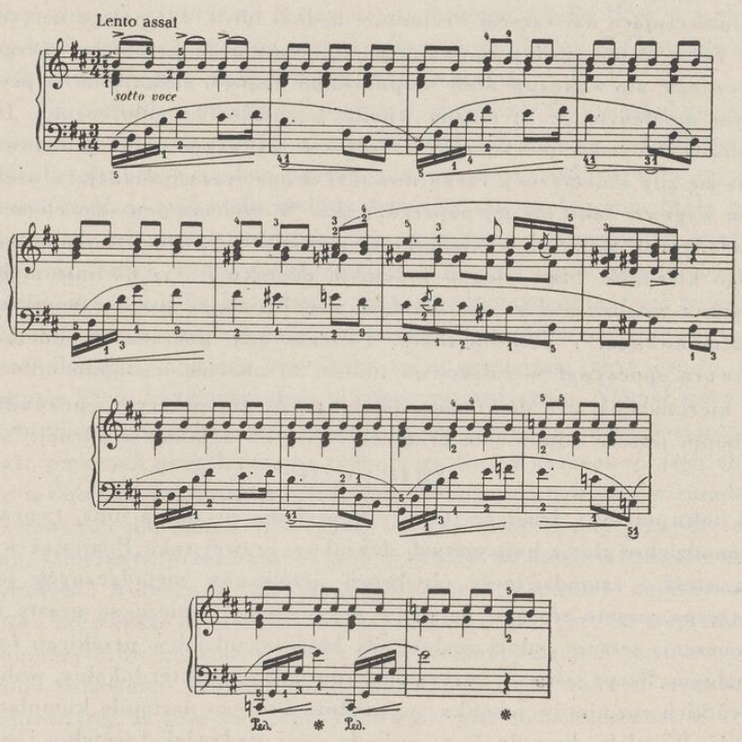
Ilość taktów: 26.
Rodzaj taktu: 3/4.
Tempo: Lento assai.

Preludium h-moll dziwnym trafem należy do tych preludiów Chopina, które wzbudziły największe zainteresowanie wśród pisarzy muzycznych. Zainteresowania tego nie zawdzięcza ten utwór swej stronie muzycznej, lecz, jak zwykle w takich wypadkach, pewnemu zdarzeniu, które podobno miało miejsce w życiu Chopina. Toteż nic dziwnego, że niewiele konkretnego powiedziano o tym utworze, że muzyka jego pozostała zasadniczo poza zasięgiem właściwego poznania. Co najwyżej zwrócono uwagę na powtarzający się dwutonowy motyw towarzyszenia, który uznano za środek charakterystyki muzycznej. Niewątpliwie ten dwutonowy motyw nie jest bez znaczenia dla całości utworu, gdyż stanowi pierwszy czynnik, decydujący o zwartości formy i o jej wyrazie. Ale poza tym motywem posłużył się Chopin jeszcze innymi środkami, które mogą dopiero ułatwić dostęp do dzieła i zezwolić na jego zrozumienie.

Śpiewny charakter melodyki oraz rozczłonkowanie linii na dwu- i czterotaktowe frazy i zdania wskazywałoby na normalną budowę okresową. Tymczasem, gdy dokładniej zbadamy wewnętrzną strukturę fraz, przekonamy się, że te cechy zewnętrzne nie są w stanie wyjaśnić istotnych założeń konstrukcyjnych i energetycznych przebiegu melodycznego. Już zakończenie fraz odbiega od zasad charakterystycznych dla normalnej budowy okresowej. Odnosi się to zarówno do rytmiki zakończeń jak i do toku ich linii. W normalnej budowie okresowej zachodzi zazwyczaj użycie większych wartości rytmicznych w zakończeniu fraz, ductus zaś linii melodycznej wykazuje pewne zaokrąglenie, co nie pozostaje bez wpływu na właściwości metryczne zakończenia, które dzięki takiemu traktowaniu otrzymuje akcent. Zakończenia większości fraz Preludium h-moll posiadają właściwości zupełnie odmienne, wykazując mniejsze wartości rytmiczne i całkowite osłabienie akcentu. Ductus linii melodycznej jest natomiast ujęty w podobny sposób jak w preludiach figuracyjnych, tzn. że poszczególne frazy za-

zębiają się, bowiem ujście energii kinetycznej jednej frazy dokonuje się na pierwszym dźwięku frazy następnej.

32 PRZYKŁAD T. 1—14



Z uwagi na powrót pierwszej frazy dwutaktowej w dalszym toku utworu (t. 9—10) można by przypuszczać, że ma tam miejsce przebieg energetyczny, charakterystyczny dla takiej prostej trzyczęściowej budowy okresowej, w której na skutek spotęgowania napięć w następniku, a więc w części środkowej, powrócił kompozytor do pierwotnego ujęcia melodyczno-harmonicznego celem rozładowania napięć i podkreślenia przejawów stabilizacyjnych. Istotnie, jeżeli chodzi o drugi czterotaktowy odcinek utworu, to w porównaniu z odcinkiem pierwszym reprezentuje on o wiele większy ładunek napięć. Ale powtórzenie w odcinku trzecim jedynie pierwszej frazy początkowej

utworu nie może być jeszcze dowodem, że odcinek ten stał się terenem tektonicznego odprężenia. Przeciwnie, można go raczej uważać za chwilowe wytchnienie celem nabrania siły do dalszego skoku.

Różnica pomiędzy prostą trzyczęściową strukturą okresową a interesującą nas częścią Preludium h-moll (do t. 14) polega na tym, że część ta nie tworzy zamkniętego i skończonego przebiegu energetycznego, ale wykazuje stałe stopniowanie napięć, aczkolwiek w pewnym momencie (t. 9) można wnosić o chwilowym odprężeniu. Już linia melodyczna pierwszego czterotaktu wykazuje cechy potęgowania się siły kinetycznej, czego dowodzi druga fraza posiadająca większe wygięcie łuku niż jej poprzedniczka. W tym miejscu sam element melodyczny staje się wykładnikiem stawania się formy, wyznaczając jego kierunek. Stąd więc w kolejnym odcinku (t. 5—8) linia melodyczna zatacza jeszcze szerszy łuk, współdziałając już z czynnikiem harmonicznym i polifonicznym. Podczas gdy początkowy odcinek utworu spoczywał w całości na tonice, to obecnie nastąpiło odbicie w kierunku paraleli dominanty dolnej $(g+h+d)$, po czym wprowadził Chopin jeszcze odniesienia drugiego rzędu do dominanty górnej:

$$(D_0^5\, D_1^+) < D^+$$

W toku odcinka drugiego (t. 6/7—8) wyłania się druga linia, tworząc samodzielny głos z najwyższych dźwięków prawej ręki. Ponieważ wyrazistość i samodzielność obydwóch przebiegów melodycznych jest znaczna, przeto również działanie czynnika polifonicznego urasta do znaczenia jeszcze jednej realnej siły biorącej udział w przebiegu formalnym. Rzecz jasna — znaczenie to posiada charakter lokalny, wobec krótkich rozmiarów odcinka, na podłożu którego nastąpiła kumulacja linij. Wszelako kumulacja ta posiada swój wydźwięk formalny i wyrazowy choćby dlatego, że stanowi ona pewnego rodzaju zagęszczenie melodyczne przed wcięciem formalnym, jakie tworzy zakończenie drugiego odcinka Preludium na dominancie górnej. Powrót pierwotnej struktury melodyczno-harmonicznej na początku odcinka trzeciego przynosi wprawdzie chwilowe odprężenie, ale już kolejne frazy dwutaktowe (t. 11—14) powodują ponowny wzrost napięć na skutek użycia nowych środków harmonicznych i zaburzenia metrycznego. W miejscu tym występuje dalsze wychylenie dolnodominantowe, tj. w stronę trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej, uzyskanej przez paralelę tej samej funkcji, tak że D_{g+} staje się dominantą górną $\not{D}_{\circ}$

Leichtentritt[52]) zwraca uwagę, że dwa ostatnie takty tworzą strukturę trzytaktową spowodowaną przez zmianę metrycznego ujęcia (przejście z taktu 3/4 na 2/4). Niewątpliwie słuszne to spostrzeżenie wskazuje, że dołączył się tu jeszcze jeden środek potęgowania napięcia w postaci zaburzenia metrycznego, którego źródło tkwi w wykorzystaniu tylko pierwszego motywu frazy początkowej dla napełnienia treścią melodyczną interesującego nas dwutaktu.

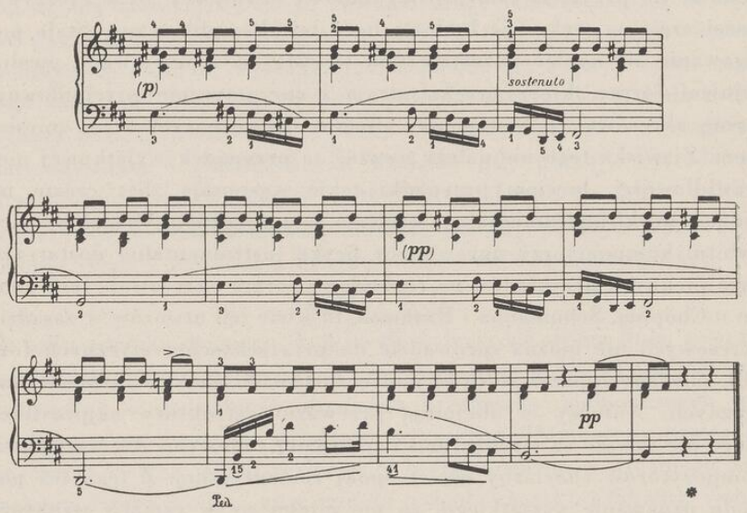
Na podstawie powyższej analizy dochodzimy do wniosku, że jakkolwiek cechy zewnętrzne pierwszej części Preludium h-moll mogą skłaniać do przyjęcia tam prostej budowy okresowej, to w rzeczywistości część ta wykazuje budowę bardziej skomplikowaną. Stałe potęgowanie się napięć pozostaje tam w związku z przejawami ewolucyjnymi formy, które przekształcają i energetycznie przebudowują formę okresową, co bynajmniej nie jest równoznaczne z jej zniesieniem. Zjawiska tego nie należy uważać za przypadek wyjątkowej nieprawidłowości, bowiem przypadki takie występują zbyt często na gruncie liryki instrumentalnej w epoce romantycznej. Niemal wszyscy wybitni kompozytorzy uprawiający lirykę instrumentalną dostarczyli dużo pięknych przykładów na rozbudowę formy okresowej. Jeśli chodzi o Chopina, Schumanna i Brahmsa, to wiele ich utworów w zasadzie okresowych nie można sprowadzić do prostych schematycznych formuł, zalecanych przez autorów podręczników do nauki o formach muzycznych. Autorzy ci obejmują przeważnie struktury najprostsze, które nie zawsze są strukturami najbardziej typowymi dla wszystkich kompozytorów chociażby nawet epoki romantycznej. Z tego też powodu uznawanie wszystkiego, co nie mieści się w ramach struktury najprostszej, za przejaw nieprawidłowości jest nieuzasadnione. W tym wypadku przydałoby się statystyczne uchwycenie zjawisk, w wyniku którego okazało by się, że owych szkolnych „nieprawidłowości" jest zbyt dużo, żeby mogły za takie uchodzić. Zresztą w przypadku Preludium h-moll dotychczasowa szkolna nauka form, ograniczająca się tylko do powierzchownej rejestracji cech zewnętrznych utworu, zdaje się, nie wykryłaby niczego wyjątkowego wobec regularnego pulsowania dwu- i czterotaktów.

Stwierdzone przejawy przebudowy formy okresowej nie idą oczywiście tak daleko, żeby to godziło w jej założenia energetyczne. Toteż

[52]) Op. cit. str. 139

stałe potęgowanie się napięć w pierwszej części utworu, działając ze stanowiska architektonicznego jako przyczyna, musiało wywołać odpowiedni skutek w części drugiej. Z tego więc powodu ta druga i zarazem ostatnia część preludium (od t. 15) stała się platformą, na której dokonuje się proces rozładowywania napięć. Wymownym znakiem zmiany energetycznej jest różnica w kierunku linii melodycznej. Obecnie linia melodyczna wykazuje wyraźny kierunek opadający, tworząc pod tym względem przeciwstawienie do części pierwszej utworu.

33 PRZYKŁAD T. 15—26



Wprawdzie i w części pierwszej, ze względu na falistą strukturę fraz, nie brak interwałów opadających, a w drugim jej odcinku uzyskują one nawet bezwzględną przewagę pod względem ilościowym, mimo to interwały wznoszące decydują tam o charakterze melodyki. Pozostaje to w związku ze wznoszącą się linią motywu czołowego, który jako pierwszorzędny czynnik tektoniczny posiada największy ładunek energii melodycznej. Z powyższego przeto wynika, że nie zawsze ilość pewnych następstw interwałowych rozstrzyga o charakterze melodyki i że ostatecznie czynnikiem decydującym będzie zawsze siła interwału, o której decyduje nie tylko sama melika, ale również w wielkim stopniu czynniki rytmiczno-metryczne, harmoniczne oraz sposób umiejscowienia w przebiegu. Wpływ tych czynników jest tak silny, że niekiedy nawet interwały opadające stają się dzięki nim wyrazem wzmożonego napięcia. W Preludium h-moll nie zachodzi, jak wiemy, taki przypadek. A jednak mimo pozornie regularnego następstwa trzech zdań czterotaktowych, składających się na część drugą utworu, skonstatować tam można odmienne rozczłonkowanie niż w części pierwszej. Oto dwa zdania początkowe wykazują dyspozycję niesymetryczną, zrywając ze stałym pulsowaniem dwutaktów. Ściśle mówiąc, zdania te składają się z frazy jednotaktowej i trzytaktowej powstałej z rozszerzenia frazy pierwszej. A więc i tu zaakcentowany jest moment ewolucyjny. Nie idzie on jednak tak daleko jak w części pierwszej preludium, ponieważ drugie zdanie powstało przez powtórzenie w nim zdania pierwszego ze zmianą tylko w zakończeniu, tzn. zamiast pierwotnego trójdźwięku prowadzącego toniki (t. 18) stosuje Chopin w zakończeniu frazy drugiej zasadniczy wyznacznik tej funkcji (t. 22). Również ostatnie zdanie nie przynosi nic nowego, będąc powtórzeniem początku utworu. W związku z tym okazuje się, że istotnie początkowa fraza dwutaktowa nie obejmuje całego procesu energetycznego, że zakończenie jej przypada na pierwszy dźwięk frazy następnej. Przy końcu utworu zademonstrował to Chopin w sposób najbardziej oczywisty, rozszerzając ten końcowy dźwięk do wartości całej nuty, oczywiście odpowiednio ujętej w wymiarze trzyczasowym. Pod względem harmonicznym druga część preludium wykazuje znaczne uproszczenie środków, ograniczając się do najprostszych wyznaczników bezpośrednich:

$$D^{\sharp}_{\sharp} \; D^{\sharp}_{\sharp} \circ T \; D^{5}_{\circ} \; D^{\sharp}_{\sharp} \; D_{\varnothing +} \; D^{\sharp}_{\sharp} \circ T$$

przy powtórzeniu: $D^{5}_{\circ} \; D^{\sharp}_{\sharp} \circ T \; D^{5}_{\circ} \; D^{\sharp}_{\sharp} \; D_{\varnothing +} \; D^{\sharp}_{\sharp} \circ T$.

Nie trzeba długo dowodzić, że uproszczenie to jest wyrazem znacznego odprężenia.

Ostatnie spostrzeżenia nie różnią się niczym od dotychczasowych metod analitycznych i dlatego wymagają uzupełnienia. Chodzi tu o dwa zagadnienia, mianowicie o zjawisko kontrastu i o znaczenie powrotu pierwszego odcinka utworu. Wprawdzie poruszona już sprawa kierunku linii melodycznej jako wykładnika przeciwstawności energetycznej wskazuje na zależność pomiędzy dwoma głównymi współczynnikami formy, ale wypływa tu jeszcze jeden problem z tego

powodu, że pierwsza jednotaktowa fraza części drugiej pokrywa się niemal całkowicie pod względem linii melodycznej z trzecim taktem trzeciego odcinka części pierwszej. Z powyższego wynikało by, że materiał melodyczny części drugiej nie stanowi kompletnego kontrastu w stosunku do części pierwszej, ale przeciwnie, jest tworem zapożyczonym. Fakt ten skłania nas do zastanowienia się czy jednolitość formalna utworu nie wypływa tu właśnie ze wspólności tego materiału melodycznego. Dawni analitycy, a nawet nowsi typu Mersmanna, przywiązywaliby do tego wielką wagę i usiłowaliby wykazać, że właśnie dzięki temu zapożyczeniu osiąga kompozytor zwartość formalną. W rzeczywistości przypisywanie takiemu zjawisku zbyt wielkiej wagi — i to o charakterze architektonicznym — nie ma uzasadnienia. Już Harburger wykazał, że motyw jest wartością zmienną, że ta sama struktura melodyczna powtórzona nawet dokładnie w dalszym toku utworu zmienia swe działanie zależnie od kontekstu, w jakim występuje. I właśnie bardzo typowym przykładem na taką metamorfozę jest poruszony szczegół. Należy tylko uważnie zbadać t. 3 odcinka drugiego utworu i porównać go z początkiem części drugiej, aby się przekonać, że działanie tej samej substancji melodycznej jest zupełnie inne. W wypadku pierwszym interesujący nas odcinek melodyczny posiada znaczenie dalszej projekcji sił melodycznych motywu czołowego części pierwszej. Tam na skutek skojarzenia polifonicznego głos najwyższy posiada zupełnie inne cechy niż w odcinku drugim. Dowodzi tego korespondencja, jaka wywiązuje się pomiędzy głosami mimo różnorodności rytmicznej, przy czym nie bez znaczenia jest drobny szczegół ornamentalny w postaci przednutki, znajdujący zastosowanie w obydwóch głosach. Poza tym interesujący nas odcinek melodyczny, będący w części drugiej frazą samodzielną, z której rozwija się dalszy tok linii, łączy się integralnie w części pierwszej w jedną frazę dwutaktową w ten sposób, że stanowi jej część środkową, wobec czego rola i znaczenie tego odcinka są również zupełnie inne niż później. Wszystko to wpływa nie tylko na zmianę charakteru wspomnianego odcinka, ale również na zmianę jego znaczenia konstrukcyjnego. Dlatego też, jeśli odczuwamy integralną łączność pomiędzy zasadniczymi częściami Preludium, to w tym wypadku bynajmniej nie odgrywa roli pokrewieństwo motywiczne czy w ogóle melodyczne, ale zależność czysto energetyczna, przejawiająca się w rozładowywaniu powstałych poprzednio napięć. A jest to szczegół niezmiernie ważny dlatego, że w związku z tym poznajemy nową budowę okresową, której poszczególne składniki zostały rozbudowane bardzo szeroko. Rolę poprzednika przyjęła tam pierwsza część Preludium, następnika zaś część druga. Ponadto powtórzenia początkowej frazy na końcu utworu nie można interpretować jako dążenia do trzyczęściowości przebiegu. Takiemu ujęciu przeczyłoby oblicze energetyczne obydwóch części poprzednich. Trzyczęściowa struktura okresowa ma bowiem dopiero wtedy rację bytu, gdy na skutek słabych napięć w części pierwszej część druga staje się terenem ich wzmożenia. Wówczas część trzecia spełnia rolę czynnika rozładowującego napięcie powstałe w części drugiej. Z powyższego więc wynika, że nie tylko nie ma tu potrzeby powtarzania części pierwszej, ale nawet powtarzanie takie nie przyniosłoby formie właściwego zaokrąglenia. Toteż zjawienie się początkowej frazy utworu przy jego końcu działa jako reminiscencja.

Już na wstępie niniejszej analizy zaznaczyliśmy, że zjawiskiem, które przede wszystkim zwróciło na siebie uwagę w Preludium h-moll jest dwutonowy motyw ostinatowy towarzyszenia. Oczywiście ostinata tego nie należy traktować jako tworu czystego, powiedzmy, zupełnie typowego dla struktur ostinatowych, ale jako konstrukcję swobodną, posiadającą niektóre cechy wspólne z prawdziwym ostinatem. Ostinato prawdziwe opiera się na stałym powtarzaniu pewnej formuły meliczno-rytmicznej, tu natomiast możemy jedynie mówić o stałości rytmiki, mianowicie o powtarzaniu tego samego dwutonowego motywu. Struktura interwałowa zaś jest zbyt prosta, względnie uproszczona do najwyższych granic, żeby mogła stanowić podstawę dla rzeczywistego ostinata. W niektórych miejscach tworzy ona nutę stałą, w innych zaś jest czynnikiem interwałowo ruchomym. Na podkreślenie zasługuje w tym względzie przejście z t. 22/23 z prymy toniki przez septymę eolską na kwintę. Chopin specjalnie zaznaczył to przejście przy pomocy akcentu uważając je słusznie za zjawisko o specyficznej sile wyrazu. Obok wspomnianych szczegółów, dotyczących towarzyszenia harmonicznego, niemałe znaczenie dla charakteru utworu posiada prowadzenie kantyleny w ręce lewej. Występuje tam zatem czynnik kolorystyczny w traktowaniu melodyki. Melodia umieszczona w ręce lewej, obracając się w niższym rejestrze, posiada inny koloryt niż w wypadku, gdyby znajdowała się w ręce prawej. Jest to koloryt ciemniejszy, odpowiadający ściśle nastrojowi utworu.

7

PRELUDIUM A-dur

Ilość taktów: 16.
Rodzaj taktu: 3/4.
Tempo: Andantino.

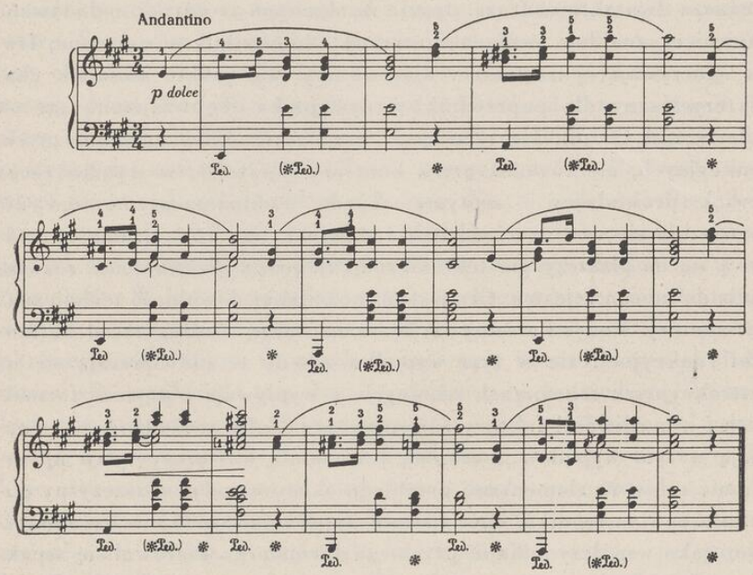
Słusznie podnosi Leichtentritt[53]), że Preludium A-dur jest najprostszym preludium Chopina. Zarówno ten badacz twórczości Chopina jak i wielu innych pisarzy muzycznych dopatruje się tam elementów tanecznych[54]). Niektórzy z nich widzą tam nawet rytm mazurkowy[55]). Jeśli chodzi o charakter taneczny, to ostatecznie poglądowi takiemu nie można by odmówić słuszności wobec stale powtarzającej się figury rytmiczno-metrycznej. Nie jest wykluczony nawet wpływ muzyki ludowej, gdzie takie ujednostajnienie rytmiczne jest zjawiskiem częstym. Rozpatrzenia natomiast wymagałaby sprawa mazurkowego charakteru podstawowej formuły rytmicznej. Jak wiadomo, w rytmie mazurkowym występuje akcent na drugiej części taktu — i to nawet bardzo często nie tylko wewnątrz fraz i zdań, ale i w ich zakończeniach. Podstawowa formuła rytmiczno-metryczna w Preludium A-dur posiada zupełnie wyraźny akcent na pierwszej części taktu, a stałe pulsowanie taktów słabych i mocnych powoduje szczególne zaakcentowanie każdego drugiego taktu, do czego w wielkim stopniu przyczynia się wydłużenie rytmiczne. Szczegóły te wskazują więc, że nie zachodzi tu prawdziwy rytm mazurkowy, przy czym pogląd ten potwierdzają jeszcze wyraźne wcięcia spowodowane właśnie zakończeniem każdej frazy dwutaktowej.

Stałe pulsowanie tego samego rytmu wywiera niewątpliwy wpływ na budowę i charakter utworu. Leichtentritt załatwia się z tym problemem szybko stwierdzając, że Preludium A-dur jest okresem szesnastotaktowym. To słuszne spostrzeżenie należało by jeszcze uzupełnić dodatkowymi uwagami dotyczącymi stosunku niniejszej budowy

[53]) Op. cit. str. 139/40
[54]) Np. A. Weissmann: Chopin, Berlin 1912, str. 167; B. Scharlitt, op. cit. str. 242
[55]) J. Huneker, op. cit. str. 178

do formy preludium, jak też i do formy okresowej w ogóle. Poprzednia nasza analiza wykazała, że forma okresowa posiada najrozmaitsze odcienie od struktur najprostszych do bardziej skomplikowanych. W tym wypadku spotykamy się rzeczywiście z prostą budową okresową, nastawioną na najbardziej ekonomiczne wykorzystanie materiału motywicznego. O takim wykorzystaniu świadczy fakt, że, jak już wspomnieliśmy, całe preludium opiera się na powtarzaniu tylko jednej formuły rytmiczno-metrycznej, której współczynnik meliczny ulega w jego toku różnym przeobrażeniom.

34 PRZYKŁAD



Zachowanie tego samego kośćca rytmiczno-metrycznego przy równoczesnych zmianach melicznych jest poniekąd świadectwem działania czynnika ewolucyjnego, a to nie pozostaje bez znaczenia ze względu na rodzaj utworu, tzn. na sam fakt, że mamy tam do czynienia z preludium, w którym czynnik ewolucyjny urasta, jak wiadomo, do znaczenia tektonicznego.

Przyjrzyjmy się więc z kolei jak się to odbywa na gruncie prostej budowy okresowej i jaki wywiera na nią wpływ. Ogólnie sprowadza się

najprostszą budowę okresową do schematu liczbowego 4+4 lub 8+8 taktów. Ta prosta formuła może się wydawać szczególnie dogodna dla analizy interesującego nas utworu, gdyż wykazuje on bardzo symetryczną budowę z równomiernym pulsowaniem dwu-, czteroi ośmiotaktów. Ale, jak już niejednokrotnie podkreślaliśmy, o formie muzycznej, nawet okresowej, nie może decydować martwa formuła liczbowa. Ważne tu jest rozplanowanie przejawów energetycznych, charakterystycznych dla danego ujęcia formalnego. Szukając tych przejawów w Preludium A-dur, tzn. badając jakie odcinki utworu odpowiadają współczynnikom formy okresowej, stwierdzamy, że już pierwszy czterotakt wykazuje znamiona prawdziwego okresu, bowiem pierwsza dwutaktowa fraza, oparta na dominancie górnej, naładowana napięciem, znajduje swój energetyczny odpowiednik w następnej frazie spoczywającej na tonice. Wyczuwamy tam przeto stosunek charakterystyczny dla poprzednika i następnika. Tę wzajemną grę sił uplastycznił Chopin nie tylko przy pomocy środków harmonicznych, funkcyjnych, ale również przez kontrast rejestrów, w wyniku czego dźwięk prowadzący i septyma akordu dominantseptymowego nie rozwiązują się według zasad nauki szkolnej, lecz rozwiązanie ich odbywa się na płaszczyźnie tektonicznej, tj. przez przeniesienie rozwiązania do innego rejestru. Czy jest to może jakaś dowolność techniczna? Bynajmniej. Wszystko odbywa się tu najściślej według zasad harmoniki funkcyjnej, ale w tym wypadku zasady te nie opierają się na abstrakcyjnych schematach szkolnych, a wypływają z potrzeb formalnych i z możliwości faktury fortepianowej. Żeby zrozumieć, co oznaczają w tym wypadku „potrzeby formalne", wystarczy tylko uprzytomnić sobie, że elementami przebiegu okresowego są płaszczyzny poprzednika i następnika. Otóż Chopin dysponując środkami harmonicznymi jako współczynnikami przebiegu formalnego kierował się aspektem całości tych współczynników, a nie pojedynczymi ich dźwiękami. Stąd więc poszczególne frazy dwutaktowe traktuje jako całość, przy czym wewnątrz fraz nie ma najmniejszych odstępstw od technicznych praw w dysponowaniu środkami harmonicznymi. Poza tym faktura fortepianowa, aczkolwiek ujęta najbardziej prosto, zezwalała na takie właśnie traktowanie problemów harmonicznych, przyczyniając się jednocześnie do wyraźnego podkreślenia gry sił zachodzącej w prostej budowie okresowej. A więc Chopin daje nam przykład traktowania

najprostszej struktury okresowej przy wykorzystaniu minimum tych możliwości, jakie daje fortepian.

Skoro już na przestrzeni pierwszego czterotaktu realizuje się budowa okresowa, to zachodzi pytanie, jak należy interpretować dalszy przebieg utworu. Rzecz w tym, że, podobnie jak i inne formy, budowa okresowa jest zjawiskiem również złożonym, że dalszy przebieg utworu okazuje się procesem potęgowania pierwotnych założeń tektonicznych, czyli, że całość przebiegu staje się budową wyższego rzędu. Praktycznie oznacza to przeniesienie pierwotnych założeń na płaszczyznę większych rozmiarów, gdzie początkowe całości strukturalne stają się współczynnikami szerzej rozbudowanej formy. Współczynniki te same w sobie mogą wykazywać i często wykazują przejawy podstawowe. Stąd więc następny czterotakt Preludium A-dur sam w sobie jest okresem, w stosunku zaś do poprzedniego czterotaktu staje się następnikiem. Podobne zjawisko występuje również w większych jeszcze rozmiarach, tak iż pierwszy ośmiotakt spełnia rolę poprzednika, następny zaś następnika, jakkolwiek wewnątrz te współczynniki wyższego rzędu wykazują budowę okresową. Na tej podstawie Preludium A-dur posiada budowę okresową trzeciego rzędu, bowiem podstawą jest tu czterotakt będący okresem. Okres drugiego rzędu tworzy zaś ośmiotakt. W końcu przebieg szesnastotaktowy staje się siłą rzeczy budową okresową trzeciego rzędu. Ten proces potęgowania budowy okresowej nie odbywa się mechanicznie przy pomocy prostego dodawania, ale współdziała tam element melodyczny, harmoniczny i poniekąd nawet dynamiczny. Wyrazem potęgowania się formy, jej stawania się i rozprzestrzenienia się jest zakreślanie coraz to szerszych łuków dynamicznych, co znajduje swój punkt szczytowy w t. 12. Jednocześnie towarzyszy temu harmonika. W drugim czterotakcie zmienia się forma wyznacznika górnodominantowego przyjmując kształt akordu nonowego, co praktycznie oznacza powiększenie masy substancji brzmieniowej i tym samym powoduje zaostrzenie napięcia przed częściowym rozładowaniem. Jeszcze wyraźniej występuje działanie czynnika harmonicznego w t. 11—12, gdzie współdziałając z melodyką i dynamiką (cresc.) wychyla się on w stronę odniesienia drugiego rzędu w postaci akordu górnodominantowego do paraleli dominanty dolnej, która następnie przez zatrzymanie kwinty przechodzi w akord górnodominantowy w postaci nonowej. I w ostatnim czterotakcie można zauważyć pozorną dowolność w traktowaniu szczegółów

technicznych, co przejawia się w przejściu z akordu nonowego dominanty górnej na prosty wyznacznik toniki, gdzie nona została niejako unieruchomiona. Unieruchomienie to ma przede wszystkim znaczenie tektoniczne, tj. pozostaje w związku z budową frazy dwutaktowej i jej substancją melodyczną. Ale można je również interpretować w inny sposób, mianowicie jako stopniowe przejście na inną formę wyznacznika górnodominantowego, mianowicie na akord septymowy, który jest wyrazem zmniejszenia masy substancji brzmieniowej, przy czym niemałe znaczenie posiadają dźwięki opóźnione (d^1+h^1)do prymy i tercji akordu tonicznego. W ogóle opóźnienia na pierwszej części każdego taktu stanowią tak charakterystyczny szczegół dla Preludium A-dur, że stają się środkami o wybitnej sile tektonicznej. Podobnie jak zasadniczy schemat rytmiczno-metryczny, są one wybitnym środkiem przyczyniającym się do jednolitości formy.

W porównaniu z preludiami poprzednimi, Preludium A-dur cechuje nie tylko pogodny charakter, ale i większa przejrzystość w budowie. Aczkolwiek wykazuje ono zastosowanie stosunkowo prostych środków technicznych, to jednak operowanie nawet tymi prostymi środkami jest tego rodzaju, że nie można by tam mówić o najmniejszym nawet schematyzowaniu. Właśnie wartość tego utworu polega na wykorzystaniu właściwości wyrazowych środków w zasadzie prostych i niewyszukanych. Mam tu na myśli zwłaszcza czynnik melodyczny i harmoniczny, dzięki któremu stałe powtarzanie tej samej formuły rytmicznej nie tylko nie nuży, ale każdorazowo zawiera w sobie coś interesującego. Dla przykładu można wziąć chociażby rozwinięcie melodyczne pierwotnego czterotaktu w drugim ośmiotakcie, który staje się punktem kulminacyjnym przebiegu. Operowanie zaś akordem nonowym i odniesieniem drugiego rzędu do paraleli dominanty dolnej posiada cechy wybitnie kolorystyczne. W ostatnim przypadku Chopin nie cofa się nawet przed wprowadzeniem równoległych kwint, które bynajmniej nie osłabiają działania funkcyjnego dzięki wprowadzeniu nowego dźwięku prowadzącego. Tak więc z najprostszego ukształtowania okresowego potrafił Chopin wydobyć wiele interesującej treści, nie uciekając się przy tym do skomplikowanych środków. A jest to właśnie cechą pracy wielkich mistrzów. Ta prostota Preludium A-dur, będąca wyrazem odprężenia w szeregu innych preludiów, sprawia, że zyskuje ono charakter intermezza. O tym jednak pomówimy przy okazji rozpatrywania całości cyklu op. 28.

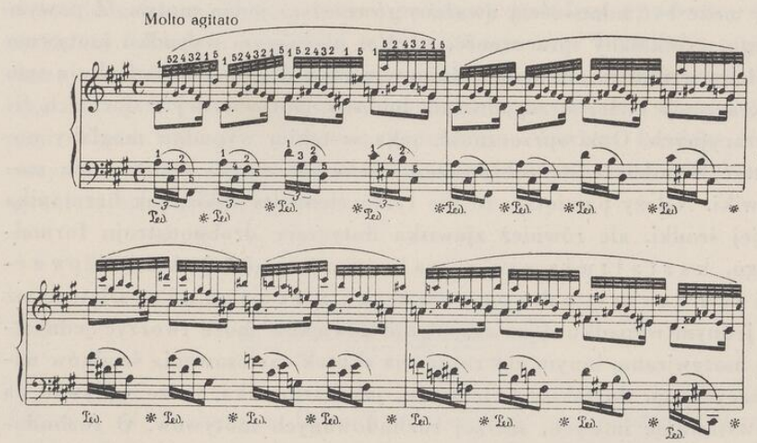
8

PRELUDIUM fis-moll

Ilość taktów: 34.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Molto agitato.

Preludium niniejsze jest szeroko zakrojonym utworem figuracyjnym. Figuracja jako podstawa formotwórcza zadecydowała tam o jednolitości formy, uwarunkowanej wspólnością jednego i tego samego wątku melodycznego dla całości jej przebiegu. Typ struktury motywicznej, jaki legł u jego podstaw, zasadniczo nie jest czymś nowym, bowiem spotykaliśmy się z nim już w Preludium C-dur i częściowo w Preludium D-dur. Polega więc on na wyraźnym zaznaczeniu rysunku linii melodycznej motywu, przy równoczesnym jego opisaniu dźwiękami figuracyjnymi (przykł. 35). Podobnie jak w innych preludiach figuracyjnych, i tu działa początkowo struktura okresowa tak, iż pierwsze cztery takty utworu można uważać za normalnie zbudowany okres:

35 PRZYKŁAD T. 1—4



Poprzednik posiada charakter impulsywny o wznoszącej się linii melodycznej, następnik opada zaś stopniowo przy równoczesnym użyciu

progresji i postępów chromatycznych. Poza tym wspomnieć jeszcze należy o wewnętrznej budowie poszczególnych współczynników okresu, która nie pozostaje bez wpływu na jakość frazowania. Poprzednik składa się bowiem z dwóch identycznych fraz jednotaktowych, następnik zaś wykazuje większą partykulację ze względu na to, że wzór progresji opiera się na czterotonowym zwrocie melodycznym. Ten czterotonowy zwrot melodyczny ulega dwukrotnemu powtórzeniu łącząc się za ostatnim razem z opadającą linią aż do prymy dominanty górnej.

Mówiąc na początku niniejszej analizy o podstawowym wątku formy mieliśmy na uwadze motyw:

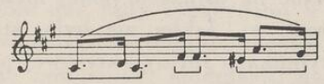
36 PRZYKŁAD



W progresji natomiast zwrot melodyczny stanowiący jej podstawę może być z łatwością uważany również za jeden motyw. Z powyższego wynikałaby sprzeczność, gdyż w pierwszym wypadku motywem byłaby struktura odmienna niż w wypadku drugim. W związku z tym wkraczamy bliżej w zagadnienie budowy motywicznej w formach figuracyjnych. Otóż sprzeczność, jaka w takim wypadku mogłaby powstać, wynika ze stereotypowego i schematycznego traktowania motywiki. Należy pamiętać, że nie tylko elementy takie, jak harmonika i jej środki, ale również zjawiska dotyczące drobnoustroju formalnego, kształtują się w zależności od jakości przebiegu formy, od sposobu jej narastania. Dlatego też w jednym wypadku dane zespolenie dźwięków może tworzyć jednostkę motywiczną, innym zaś razem na skutek zastosowania środków należących np. do takiego elementu, jak harmonika, może wpływać na powstawanie nowych, szerzej rozbudowanych motywów. O rozbudowaniu takim zadecydowała w naszym wypadku progresja. Powtarzający się zwrot melodyczny tworzy na skutek progresji jednolitą całość i wyodrębnia się do tego stopnia, że stanowczo nie można by tam

było dokonywać dalszej partykulacji. W wielkim stopniu działa również szybkie tempo (molto agitato), nie sprzyjające zbytniemu rozdrobnieniu linii melodycznej. Żeby zdać sobie sprawę, o ile progresja wpłynęła na zmianę pierwotnej struktury motywicznej, musimy jeszcze raz wrócić do zasadniczego wątku melodycznego, będącego podstawą utworu, jako formy figuracyjnej. W przykł. 36 ujęliśmy zjawisko jednostronnie kierując się rodzajem figuracji polegającej na oktawowym zdwojeniu dźwięków zasadniczych motywu oraz na wprowadzeniu dwóch nut bocznych do tercji akordu (po czym następuje jeszcze wypełniający dźwięk harmoniczny w postaci prymy akordu tonicznego). Z powyższego wynika, że nie jest to już prosta figuracja harmoniczna, ale że obok dźwięków składowych występują jeszcze dźwięki nieakordowe, czyli wtórne zjawiska harmoniczne w postaci nut bocznych. Szczegół ten ma wielkie znaczenie, jeśli chodzi o strukturę motywiczną. Nuty boczne jako przejaw aktywizacji czynnika melodycznego sprawiają, że figuracja ta otrzymuje pewne zaokrąglenie melodyczne, staje się niejako jednostką melodyczną. Z tego więc powodu jakość figuracji oddziaływuje na klasyfikację struktury motywicznej — i to tym bardziej, że równocześnie towarzyszenie tworzy jasno zarysowany odpowiednik motywiczny w partii lewej ręki, składający się z szesnastkowej trioli i ósemki. Obok motywo-twórczego działania figuracji nie można jednakże pominąć głównej podstawy melodycznej utworu, zaznaczonej dokładnie w pisowni jako rytm zrywany. W związku z tym okazuje się, że budowa i następstwo motywów jest w rzeczywistości inne i nie pokrywa się z tym, co powinno by wynikać z samej figuracji. Fraza tworząca podstawę poprzednika zawiera bowiem trzy motywy, z czego skrajne są tworami trzytonowymi, wewnętrzny zaś ogranicza się do dwóch dźwięków.

37 PRZYKŁAD



Tak oto w Preludium fis-moll natrafiliśmy na bardzo ciekawy problem kształtowania się motywiki w związku z oddziaływaniem figuracji na jasno zaznaczoną linię melodyczną. Wobec tego, że mimo tektonicznego znaczenia figuracji posiada ona cechy harmoniczne, pod-

stawowa struktura melodyczna będzie zawsze decydowała o obliczu motywicznym utworu. Ale w tym wypadku znowu nie można traktować zjawisk motywicznych w sposób izolowany; należy uwzględnić jakość przebiegu formalnego chociażby na odcinku ograniczonym.

Na razie wspomnieliśmy tylko w sposób najogólniejszy o działaniu przebiegu harmonicznego na kształtowanie się struktury motywicznej w następniku. Oczywiste jest jednak, że zjawisko motywiki łączy się w pierwszym rzędzie z elementem melodyki. Stąd więc ductus melodyczny będzie wyznaczał jakość struktury motywicznej. Ale co decyduje o jakości tego zjawiska? Krótko mówiąc, należy uwzględnić siłę kinetyczną struktury interwałowej, gdyż napięcia powstałe na skutek użycia specyficznych interwałów warunkują spoistość danych dźwięków układających się w określone całości melodyczne. Dlatego wychylenie sekundowe *cis-d* i powrót do dźwięku *cis* zadecydował, że następstwo *cis-d-cis* tworzy jedność motywiczną. Sam czynnik interwałowy jako siła motywo-twórcza przejawia się przede wszystkim w muzyce jednogłosowej, aczkolwiek nie można pominąć również organizującego wpływu rytmiki. Na gruncie systemu funkcyjnego o jakości ductusu melodycznego i spoistości pewnych interwałów decyduje ponadto czynnik harmoniczny, tzn. specyficzne stosunki funkcyjne, w które wchodzą dźwięki melodyczne. Ze zjawiskiem tym spotykamy się właśnie przy powstaniu drugiego motywu trzytonowego: *eis-a-gis*. W wypadku tym odskoczenie od dźwięku prowadzącego wymaga rozwiązania i dlatego dźwięk *gis* staje się koniecznością. Natomiast interwał *eis-a* jest wyrazem wznoszenia się linii i wzmagania się napięcia. Mamy tu zatem pod względem rytmicznym zjawisko odmienne niż przy pierwszym motywie trzytonowym. Dźwiękami skrajnymi motywu są tu szybko mknące szesnastki. A więc wpływ czynnika harmonicznego na kształtowanie się motywu przezwycięża nawet działanie rytmiki, stając na usługach samej meliki z jej specyficzną siłą struktury interwałowej. Jakby nie było, struktura motywiczna w obydwóch współczynnikach formy okresowej posiada różne oblicze mimo pierwotnego działania figuracji. W pierwszym wypadku jest ona dość urozmaicona, w drugim zaś motywy następują po sobie regularnie, tzn. że mamy tam następstwo trzech opadających motywów czterotonowych, do których dołączają się jeszcze dwa motywy dwutonowe (trzecia i czwarta część t. 4). Taka regularność w następniku odpowiada ściśle wymaganiom strony energetycznej tego współczynnika struktury okresowej sprzyjając rozładowywaniu napięć.

Powyższe spostrzeżenia, dotyczące strony motywicznej utworu, chociaż rozszerzyły na pewnym odcinku zakres naszej wiedzy w dziedzinie nauki o motywie, nie wyczerpują jeszcze całokształtu budowy następnika. Ze względu na harmoniczne znaczenie progresji należy zająć się stroną harmoniczną następnika. Żeby od razu zrozumieć, czym jest ze stanowiska harmonicznego progresja, trzeba pamiętać, że w progresji następuje automatyzacja wybranych następstw harmonicznych dzięki ich przesuwaniu na różne kondygnacje wysokości, czyli, jak to ujmuje dawniejsza teoria, na różne stopnie skali. Zależnie od jakości skali występują przy tym odpowiednie następstwa akordowe. Skala diatoniczna ogranicza siłą rzeczy możliwości następstw do odniesień bezpośrednich, chromatyczna zaś umożliwia stosowanie odniesień wyższego rzędu. Niestety to tak bardzo proste, jakby się zdawało, zjawisko skomplikowała teoria dotychczasowa, w rezultacie czego progresje oparte na chromatyce wbrew ich działaniu nazwano progresjami modulacyjnymi. W takich wypadkach nikt nie jest w stanie odczuć zachodzących modulacji, tzn. utwierdzenia się jakiejś nowej toniki i sprowadzenia do niej stosunków akordowych. Należy wreszcie zrozumieć, że proces progresyjny, będący wyrazem fluktuacji następstw harmonicznych, pozostaje w odwrotnym stosunku do procesu modulacyjnego. Jeszcze gorzej wygląda sprawa, gdy w toku takich następstw w ogóle nie występuje zasadniczy wyznacznik toniki. Wówczas odniesienie do jakiegoś nowego punktu centralnego staje się czystą fikcją, czymś zgoła w swojej spekulatywności nierealnym. A jednak to nie przeszkodziło Leichtentrittowi[56]) odnieść pierwszy i drugi akord t. 3 do tonacji cis-moll, zaś trzeci i czwarty do h-moll, jako tzw. „akordy IV i V stopnia". W dalszym zaś toku propresji, nie mogąc sobie dać rady z akordami w pierwszej i drugiej części t. 4, uważa je za przejściowe do dominanty górnej fis-moll. Ponadto, chcąc wykazać „płynność" modulacji, uważa akord *a+cis+ +dis+ fis* za tonikę fis-moll. Oczywiście jest to grube nieporozumienie, ponieważ nie trzeba chyba długo dowodzić, że akord ten oddala nas od toniki i dlatego nie może być jej wykładnikiem. Zresztą takie

[56]) Op. cit. str. 141 i nast.

odejście od punktu tonikalnego odpowiada początkowi następnika, gdzie napięcie zostało z rozmysłem podsycone, żeby następnie otrzymać możliwość procesu rozładowywania na dłuższej przestrzeni. Czymże więc jest wzór harmoniczny progresji? Należy on do najprostszych odniesień drugiego rzędu, będąc tworem dwuczłonowym, obejmującym wyznacznik dominanty dolnej (D_0^5) i dominanty górnej (D_1^+) do dominanty górnej.

Zestawienie wyznaczników dominanty dolnej z dominantą górną przyzwyczailiśmy się uważać za najprostsze skojarzenia z tego powodu, że stanowią one trzon stereotypowego przebiegu kadencyjnego. Przebieg kadencyjny stał się dla nas podstawą odczuwania harmonicznego i jako taki wrył się w naszą psychikę jako coś zupełnie naturalnego. Tymczasem, gdy zastanowimy się bliżej nad stroną energetyczną tych dwóch funkcji, przekonamy się, że zachodzi pomiędzy nimi przepaść, że nie tworzą one bezpośredniego odniesienia funkcyjnego, jakby się to mogło pozornie wydawać. Szczególnie wyraźnie występuje to w przebiegu durowym. Prosty wyznacznik dominanty dolnej w postaci trójdźwiękowej, występujący bezpośrednio po prostym wyznaczniku dominanty dolnej, pozostaje do niej w stosunku dominanty górnej drugiego stopnia i dlatego nie może być zaliczony do odniesień bezpośrednich. Tę przepaść, jaka wówczas powstaje, przezwyciężamy na drodze czysto psychologicznej uwarunkowanej naszym wychowaniem i przyzwyczajeniem. Zresztą nawet bez wnikania w parcjalne właściwości funkcyjne przebiegu można zrozumieć, że te wyznaczniki nie przyciągają się, lecz przeciwnie, odpychają się. Dominanta dolna jest bowiem wyrazem odbicia, dominanta górna — przyciągania.

Wszystko to, co powyżej powiedziałem, pozostawałoby w oczywistej sprzeczności z tym stanem rzeczy, który zachodzi we wzorze progresyjnym i w ogóle progresji analizowanego odcinka Preludium fis-moll. Dlatego też zagadnienie stosunku dominanty dolnej do dominanty górnej musimy jeszcze szerzej rozpatrzyć. Zjawiska, występujące na gruncie systemu funkcyjnego, będącego najwyższym szczytem rozwoju dotychczasowej harmoniki w ogóle, są w o wiele większym stopniu złożone niż można przypuszczać na podstawie dotychczasowych ujęć teoretycznych. Energetyka wyznaczników funkcyjnych zależy w wielkim stopniu od ich budowy, czyli od jakości masy

substancji dźwiękowej stanowiącej ich realny kształt. Jak wspomniałem, trójdźwiękowe wyznaczniki dominanty dolnej i górnej są w przebiegu durowym od siebie dość odległe. Sytuacja natomiast zmienia się w wypadku, gdy zamiast formy durowej dominanty dolnej występuje jej forma mollowa. Wówczas zaczyna działać jeden z najpotężniejszych czynników harmoniki funkcyjnej, mianowicie dźwięk prowadzący. Tercja mollowego wyznacznika dominanty dolnej, będąca dźwiękiem prowadzącym do prymy dominanty górnej, umożliwia nową zależność pomiędzy tymi środkami harmonicznymi i staje się siłą przyczyniającą się do spoistości ich połączenia. Spoistość ta ulega jeszcze dalszemu spotęgowaniu w chwili powiększenia masy substancji brzmieniowej dominanty dolnej przez wprowadzenie kwinty wyznacznika dominanty górnej. W wypadku tym wspólność substancji przyczynia się do wzajemnej spoistości tych akordów.

Ostatnie rozważania zbliżyły nas do struktury wzoru progresyjnego Preludium fis-moll i zezwalają na zrozumienie spoistości dwóch czterodźwiękowych form dominanty górnej i dolnej. Dzięki działaniu dźwięku prowadzącego w postaci tercji dominanty dolnej oraz wspólności substancji brzmieniowej obydwa te akordy tworzą jednolitą całość, na czym w wielkim stopniu zaważyła jeszcze budowa linii melodycznej tego skojarzenia będącego normalnym motywem. Ostatecznie można by na tym zakończyć analizę pierwszej progresji Preludium fis-moll. Ale takie podejście do problemu jeszcze nie rozwiązałoby go całkowicie — i to tym bardziej, że dotychczasowi badacze usiłowali dokładnie określić jakość następstw akordowych. W wypadku przyjęcia tzw. zboczeń modulacyjnych trzeba było stosować tzw. elipsy czy parantezy, co bynajmniej nie ułatwiało rozpoznania istoty rzeczy. Określenie „elipsa“ staje się pustym słowem wówczas, gdy nie odczuwamy usunięcia czy przeskoku przez jakiś określony akord. Najwymowniejszym znakiem takiego przeskoku byłoby zachwianie naturalnego biegu następstw harmonicznych. Tymczasem w wypadku progresji zjawisko takie nie zachodzi wobec płynności powtórzeń na coraz to innych kondygnacjach wysokości uregulowanych pewną z góry powziętą prawidłowością. Był jednak czas, że również przyjęcie odniesień wyższego rzędu przy równoczesnym posługiwaniu się pojęciem elipsy niewiele tłumaczyło samo zjawisko, bowiem te same zastrzeżenia, które podnieśliśmy poprzednio, można odnieść również i do elips używanych przy odniesieniach wyższego rzędu.

W rzeczywistości nie zmienia to postaci rzeczy z tego powodu, że następuje tu tylko zamiana pojęcia modulacji na pojęcie odniesienia wyższego rzędu. Prawdziwym krokiem naprzód w teorii harmoniki funkcyjnej jest nie tyle taka zamiana, ile raczej możliwość dokładnego opisania środków harmonicznych zgodnie z rzeczywistością, tzn. zgodnie z ich działaniem.

Jak się przekonaliśmy, wzór progresji nie nastręcza żadnych trudności przy wyznaczaniu jego treści funkcyjnej. Trudności zaczynają się dopiero w chwili gdy chcemy określić stosunek poszczególnych członów progresji do wzoru i względem siebie. Przede wszystkim chodzi tu o wykrycie pewnej prawidłowości w następstwach poszczególnych członów zgodnie z postacią samego wzoru. Innymi słowy, następstwo wyznaczników dominanty dolnej na górną powinno się każdorazowo powtarzać zgodnie z założeniami progresji. Zasadniczo jest to zupełnie proste, ale z uwagi na fakt, że wzór progresji określiliśmy na podstawie poprzedniego akordu, nie wchodzącego jeszcze w skład progresji, przechodzimy obecnie na inny grunt odniesień funkcyjnych wyłaniających się z chromatycznych przesunięć członów progresji. Do analizy harmonicznej przystępujemy więc z gotowym wzorem następstw harmonicznych, który następnie należy określić z perspektywy nowych warunków. W związku z tym możemy postępować dwojako: albo doszukiwać się relacji harmonicznych na podstawie badania prostej przestrzeni odniesień dolno- i górnodominantowych, albo skracając tę długą drogę przejść na teren odniesień paralelnych. W przypadku pierwszym otrzymamy:

$$D_1^+ > (D_0^5\, D_1^+) > \left[(D_{\emptyset}^5)^4 (D_1^+)^{10}\right]$$

w drugim zaś:

$$D_1^+ > (D_0^5\, D_1^+) > (D_{\emptyset 0}^{\ 5}\, D^{\emptyset +}_1)$$

Symbole powyższe, wyznaczające treść harmoniczną wzoru progresyjnego i pierwszego jego przeniesienia, względnie przesunięcia o półton w dół, mogą uchodzić za szczyt komplikacji teoretycznej. W rzeczywistości jednak stanowią one dowód tego, co powiedzieliśmy wyżej o stosunku dominanty dolnej do dominanty górnej, mianowicie, że obydwa te wyznaczniki, aczkolwiek są uważane za wyraz naturalnego przejścia, same w sobie nie oznaczają odniesienia bezpośredniego. Pierwszy sposób oznaczenia symbolicznego, wkraczający już daleko w parcjalną treść odniesień funkcyjnych, najwymowniej charakteryzuje odległość zachodzącą pomiędzy dominantą dolną a dominantą górną. Uwzględnienie natomiast linii odniesień paralelnych pozwala na uwzględnienie ruchu następstw akordowych, wskazując na kierunek opadający akordów. Gdybyśmy chcieli zupełnie dokładnie uwzględnić te dwie cechy parcjalnych stosunków funkcyjnych, wówczas należało by przeprowadzić integrację tego rodzaju, jak to uczyniliśmy już przy innej okazji, w związku z analizą niektórych preludiów poprzednich. Rzecz jasna, w ogólnej analizie muzycznej trudno nam zawsze wchodzić tak daleko w szczegóły harmoniczne. Toteż dla wyznaczenia funkcyjnego całego toku progresji posłużymy się drugim sposobem ujęcia, wobec czego otrzymamy:

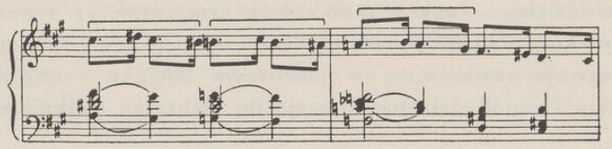
$$D_1^+ > (D_0^5\, D_1^+) > (D_{\emptyset 0}^{\ 5}\, D^{\emptyset +}_1) > (D_{\emptyset \overline{\text{III}}}\, D^{\emptyset\emptyset +}_{\text{V}})$$

Z powyższego więc wynika, że Chopin nie stosuje progresji automatycznej, że wszystkie jej człony nie są tylko prostym, mechanicznym powtórzeniem wzoru. Do wytłumaczenia pozostaje tu struktura członu trzeciego, gdyż sama symbolika nie jest w stanie odsłonić przed nami wszystkich tajników mechaniki połączenia. Chcąc uzyskać łączność z pierwotnym ujęciem, akord *f*+*a*+*c*+*es* przedstawiłem jako $D_{\emptyset \overline{\text{III}}}$, aczkolwiek ze stanowiska teorii Erpfa należało by go określić jako czterodźwięk prowadzący, ale ani jedno, ani drugie ujęcie nie wyczerpuje sprawy. Już Kurth wskazał, że w podobnych wypadkach działa siła górnodominantowa, czemu rzeczywiście nie można by zaprzeczyć wobec realnego przejawienia się tam aż dwóch dźwięków prowadzących do prymy dominanty górnej. Toteż niewątpliwie rację ma Kurth, gdy w takich wypadkach przyjmuje działanie funkcji górnodominantowej. Wprawdzie użycie zmodyfikowanego symbolu tonikalnego nie przesądza sprawy, ale wobec jeszcze powszechnego nieuświadomienia co do istotnych zagadnień harmoniki funkcyjnej ciągle jeszcze analityk ma obowiązek wyjaśniania każdorazowo, co zmodyfikowany symbol tonikalny oznacza, że nie jest on wyrazem działania funkcji toniki, lecz przeciwnie, że rejestruje na ile dany akord oddalił się od toniki.

Progresja zastosowana w pierwszym odcinku czterotaktowym Preludium fis-moll dała nam okazję do głębszego wniknięcia w za-

gadnienie chromatyki, która stała się wykładnikiem rozwoju harmoniki w drugiej połowie XIX w. Dlatego uważam, że bliższe rozpatrzenie tego problemu nie było zbędne. W ten sposób weszliśmy w styl harmoniczny Chopina w tych jego szczegółach, które najbardziej wskazują w przyszłość. Przeczuł tam Chopin atmosferę harmoniki „Tristana", z czego zdali sobie sprawę już poprzedni badacze jego twórczości, jak Leichtentritt, Cherbuliez, Huneker i in. Z teoretycznego ujęcia powyższych szczegółów harmonicznych mógłby ktoś wysnuć niewłaściwy wniosek, że zgodnie z obrazem symbolicznym winny one działać jako skomplikowane i nienaturalne skojarzenia. Wprawdzie te szczegóły są drogą prowadzącą do szczytów harmoniki funkcyjnej, ale jednocześnie nie zawierają w sobie niczego nienaturalnego. Pogląd o nienaturalności byłby tylko wyrazem niezrozumienia charakteru i potrzeb samej nauki. Nauka bowiem dążąc do jak najściślejszego uchwycenia zjawisk staje się z biegiem czasu prawie zawsze trudniejsza i bardziej skomplikowana, co bynajmniej nie musi dowodzić skomplikowania samych zjawisk, które rozpatruje. Zresztą muzykologia, jako nauka młoda, jest dopiero na drodze kształtowania swych metod i niewątpliwie, gdy dojdzie do pewnego zadowalającego poziomu, metody te będą bardziej skomplikowane niż dotychczas. Ale nie zawsze komplikacja jest konieczna. Niekiedy dane zjawisko można przedstawić w sposób względnie prosty. Ma to uzasadnienie szczególnie wówczas gdy początkowa komplikacja struktury usamodzielnia się do tego stopnia, że w działaniu nie wyczuwamy jej, że operujemy już pewnymi całościami, nie wchodząc zasadniczo w szczegóły. Już poprzednio zaznaczyliśmy, że stosunek dominanty dolnej do górnej nie zawsze jest tym samym, że zależnie od jakości masy substancji brzmieniowej i działania dźwięków prowadzących następuje spoistość połączeń. Gdy obecnie zważymy, że w dwóch pierwszych członach progresji zachodzi wspólność substancji pomiędzy wyznacznikami dominanty dolnej i górnej, wówczas wyznacznik dominanty dolnej może być uważany za twór opóźniony,

38 PRZYKŁAD



gdzie tercja i kwinta dominanty dolnej rozwiązują się na dźwięk zasadniczy i tercję dominanty górnej. Mechanika zaś poszczególnych członów progresji opiera się na przesuwaniu w dół całych kompleksów dźwięków. Przejawia się to szczególnie silnie w ostatnim członie progresji, którego pierwszy akord powstał z przesunięcia o pół tonu w dół akordu poprzedniego [57]). Nawiązując więc do wspomnianej poprzednio możliwości prostszego przedstawienia zjawisk, można by ograniczyć się do podkreślenia szczegółu dotyczącego zastosowanej tam techniki przesunięć. Ten prosty środek stosowany początkowo na gruncie chromatyki sięga daleko w przyszłość; stał się on bowiem podstawą akordyki paralelnej impresjonistów, zwłaszcza gdy przeszedł na grunt diatoniki i zerwał zupełnie z funkcyjnością. W takich wypadkach nie miałoby oczywiście celu usiłowanie funkcyjnego traktowania następstw akordowych, ale w Preludium fis-moll sytuacja przedstawia się odmiennie i dlatego ograniczenie się do samego stwierdzenia przejawów przesunięć akordowych nie wytłumaczyłoby jeszcze samego zjawiska, a nawet byłoby niepożądane dlatego, że mógłby ktoś wnosić o zupełnym osłabieniu siły funkcyjnej. A jest jeszcze inny powód, dla którego trzeba wkraczać w takich wypadkach w zależności struktury funkcyjnej. W związku z analizą Preludium e-moll poznaliśmy specjalny rodzaj chromatyki, opierający się na postępach chromatycznych na wzór głosowy, co przyczynia się do spoistości następstw pomiędzy akordami, przy czym powstają jeszcze niesamodzielne twory akordowe, jako czynniki łączące główne wyznaczniki funkcyjne. Również chromatyka Preludium fis-moll wyrasta z tego źródła, ale ze względu na samodzielność występujących tam akordów jest ona już czymś innym. Każdy akord posiada wyraźne oblicze funkcyjne. Dlatego dokładne sprecyzowanie tego oblicza było potrzebne. Wprawdzie w toku naszych rozważań zaznaczyliśmy, że w wypadku usamodzielniania się niektórych skojarzeń skomplikowanych można pominąć wkraczanie w szczegóły ich struktury, ale dla takiego traktowania zjawisk musi istnieć uzasadniony powód. Przez zwrócenie uwagi na przejawy paralelizmu, które można tłumaczyć w o wiele prostszy sposób aniżeli skojarzenia funkcyjne, pragnęliśmy

---

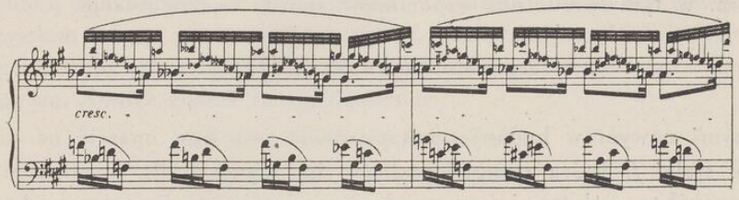
[57]) Dlatego niewątpliwie rację miał Chopin notując pierwszy akord w t. 4 jako $f+a+c+es$ a nie, jak to „poprawili" rewizorzy Dzieł Wszystkich, $f+a+c+dis$.

wykazać, na ile skojarzenia te, powstałe na gruncie harmoniki funkcyjnej, mają znaczenie dla przyszłego rozwoju muzyki.

Budowa okresowa lub budowa biorąca swój początek z założeń okresowości jest częstym zjawiskiem dla początkowego przebiegu romantycznych form figuracyjnych. Przekonaliśmy się o tym przy okazji analizy dotychczas omówionych Preludiów. Jednocześnie stwierdziliśmy, że w dalszym toku rozprzestrzenienia się formy znika okresowość na rzecz czynnika ewolucyjnego. Zjawisko to można skonstatować również w Preludium fis-moll. Podobnie jak w poprzednich Preludiach figuracyjnych, nowy odcinek utworu zaczyna się od nawiązania do początku, który w tym wypadku staje się impulsem do podjęcia czynności ewolucyjnych. Nie oznacza to jednak, żeby już na przestrzeni pierwszego czterotaktu ewolucjonizm nie dał o sobie znać. Wymownym świadectwem tego jest progresja w następniku, której poświęciliśmy tyle uwagi. W progresji zostaje rzucony w przestrzeń pewien wątek, co praktycznie oznacza napełnienie tej przestrzeni jedną treścią melodyczno-harmoniczną. A jednak sposób rozwijania jest tam odmienny niż w omówionych już Preludiach. Rozpatrując zarówno poprzednik jak i następnik początkowego czterotaktu stwierdziliśmy znaczne różnice, które sięgają aż do takich szczegółów melodyki jak jej drobnoustrój, czyli struktura motywiczna, nie mówiąc już o różnicach w harmonice pomiędzy współczynnikami okresu. Mimo to wyczuwamy doskonałą ciągłość przebiegu o typowym charakterze ewolucyjnym. Tu właśnie ukazuje się w całej okazałości siła tektoniczna figuracji warunkująca integralność przebiegu i dowodząca, że właśnie w tym wypadku czynnik ewolucyjny działa bardzo silnie. I w dalszym toku utworu głównym nosicielem rozwoju staje się progresja, tym razem zarysowana bardzo szeroko. W drugiej fazie utworu (t. 5—18) wypełnia ona przestrzeń sześciotaktową przejawiając się na trzech różnych odcinkach, stanowiących pewne dwutaktowe całości strukturalne. Odcinek pierwszy bierze swój początek z progresji poprzedniej zarówno pod względem kształtowania melodycznego jak i harmoniki. Wzór progresji tworzy poznane już połączenie wyznaczników dominanty dolnej i górnej. Wewnętrzna zaś budowa różni się od poprzedniej tym, że modyfikacja wyznacznika dolnodominantowego na czterodźwięk prowadzący toniki wypełnia część środkową przebiegu, a nie jest wykładnikiem struktury ostatniego członu progresji. Ostatni zaś człon pokrywa się tu pod względem harmonicznym z członem pierwszym.

Drugi natomiast odcinek przebiegu progresyjnego wykazuje budowę zupełnie odmienną. Zmienia się tam nie tylko linia melodyczna wzoru progresyjnego, ale również struktura harmoniczna i rozmiary samej progresji.

39 PRZYKŁAD T. 9—10



Wzór progresji składa się obecnie aż z czterech następstw akordowych, w wyniku czego ilość powtórzeń została ograniczona do jednego. Taka rozbudowa wzoru progresyjnego zmienia oczywiście charakter samej progresji tak, że staje się ona właściwie nawarstwieniem harmonicznym, tzn., że poszczególne ogniwa tworzą już większe odcinki zasługujące na miano fraz. Rozbudowa ta zaważyła również na obliczu melodycznym i harmonicznym utworu. Pod względem melodycznym ukazuje się obecnie nowa linia, różna od struktury motywicznej progresji poprzedniej jak i w ogóle początkowego wątku melodycznego. Ale podobnie jak w następniku, który był wyrazem rozwijania, tak samo i tu nie tracimy kontaktu z pierwowzorem, dzięki figuracji i zatrzymaniu rytmu zrywanego. Różnice zaś w rysunku interwałowym linii melodycznej są przejawem działania czynnika ewolucyjnego, który ze względu na jednoczącą siłę rytmu i figuracji może sobie pozwolić na stosowanie coraz to nowych struktur melodycznych. Najważniejszą jednakże rolę spełnia nadal harmonika. Przede wszystkim należało by rozpatrzyć stosunek pierwszego akordu wzoru nawarstwienia do akordu poprzedniego zgodnie z zasadami harmoniki funkcyjnej. Otóż zależność, jaką tworzy akord *ges*+*b*+*des*+*fes* do *b*+*d*+*f* nie jest odniesieniem prostym, ale typowo późnoromantycznym. Wynika to z tego, że akord górnodominantowy nie tworzy prostego bezpośredniego stosunku kwintowego, ani też nie przechodzi na trój-

dźwięk prowadzący toniki, lecz powoduje znaczne wychylenie z orbity bezpośrednich odniesień. Wprawdzie dawniejsza teoria wzięłaby tu za punkt wyjścia akord drugi $(b+d+f)$ i uznałaby akord poprzedni za czterodźwięk prowadzący jego formy mollowej. Podejście takie, będące tylko ułatwieniem dla interpretacji trudniejszych skojarzeń, niczego nie wyjaśnia, chociażby z tego powodu, że przy następstwach harmonicznych nie słuchamy wstecz, a stosunki funkcyjne powstają z zależności, jakie tworzy dany akord z następującym po nim akordem. W tym świetle oba wspomniane akordy tworzą relację:

$$(ges+b+des+fes) > (D^{*+})$$

Czymś nowym w budowie nawarstwienia jest jego oparcie na nucie stałej *f*, która stanowi podłoże dla wzoru i dla powtórzenia. Szczegół ten należy mieć na uwadze przy interpretacji następstw harmonicznych, żeby nie włączać nuty stałej jako składnika do następujących po sobie akordów. Z wyjątkiem drugiego akordu w członach nawarstwienia inne następstwa są nad wyraz proste tworząc zwykły stosunek dominanty górnej do toniki. Drugi zaś akord należy uważać za wyznacznik górnodominantowy trzeciego rzędu w stosunku do poprzedzającego go akordu.

$$(b+d+f) > (D^{\sharp}_{V})^{3}$$

Chcąc wejść głębiej w zagadnienie tego dość skomplikowanego stosunku, należało by jeszcze uwzględnić inną możliwość interpretacji, a to dlatego, że odniesienia bardziej skomplikowane są tworami złożonymi o specyficznym działaniu ich treści parcjalnej. W tym wypadku interesujące nas odniesienie zawiera również właściwości stosunków paralelnych

$$(b+d+f) > (_{+5}T)$$

wobec czego dokładny obraz odniesienia miałby postać tego rodzaju:

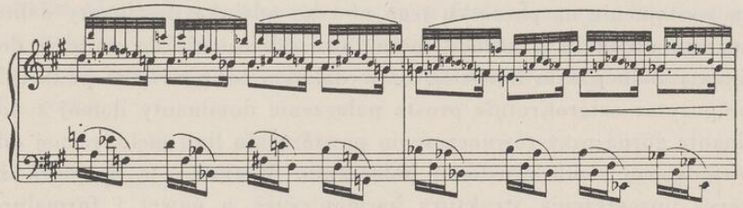
$$(b+d+f) > \int_{+5}^{T} (D^{\sharp}_{V})^{3}$$

W toku drugiego odcinka progresji, mimo niektórych bardziej złożonych połączeń akordowych, zachodzi w zasadzie znaczne uproszczenie struktury harmonicznej, czego wymownym znakiem jest prosty stosunek dominantowo-toniczny. Stosunek ten stał się podstawą dla ostatniego odcinka progresji, tym razem opierającej się wyłącznie tylko na czynniku harmonicznym, ponieważ melodyka nie bierze tam udziału w kształtowaniu się progresji. Przeciwnie, na tle progresji harmonicznej rozwija się opadająca linia melodyczna. Wobec prostego stosunku funkcyjnego, o pomysłowości skojarzenia świadczy przede wszystkim relacja poszczególnych ogniw, względnie przejście z ostatniego akordu członu progresji do akordu początkowego członu następnego. A więc chodzi tu o połączenia:

$$(b+d+f) < (d+fis+a+c)$$
$$(g+b+d) < (b+d+f+as).$$

Jak widzimy, występują tu stosunki biorące swój początek z tzw. „pokrewieństwa tercjowego". Lecz pojęcie pokrewieństwa tercjowego nie jest pojęciem funkcyjnym, tylko wskazuje na relację pewnych dźwięków jednego akordu do akordu drugiego. Toteż należało by zbadać właściwe stosunki funkcyjne. Jeśli weźmiemy pod uwagę dwa pierwsze punkty pseudotonikalne trzeciego odcinka,

40 PRZYKŁAD T. 11—12



to w rzeczywistości nie przedstawiają one sobą nic szczególnego. Punkty te tworzą najprostsze odniesienie paralelne, często spotykane już od zarania harmoniki funkcyjnej. Dlatego też należy dziwić się, że nikt dotychczas nie zwrócił uwagi, że dominanta górna paraleli tworzy dość skomplikowany stosunek względem punktu wyjściowego. Mamy tu więc do czynienia z dominantą górną czwartego stopnia, która jako wyznacznik skomplikowany musi posiadać odpowiednik

na przestrzeni odniesień paralelnych. Niemniej złożony jest również stosunek pomiędzy akordem *g+b+d* a *b+d+f+as*. Na podstawie kryteriów teoriopoznawczych E r p f a można mówić o czterodźwiękowej analogii, aczkolwiek pojęcie to nie obejmuje właściwego działania funkcyjnego. Raczej należało by przyjąć wyznacznik funkcji górnodominantowej z uwagi na charakter dominantowy akordu *b+d+f+as*, w rezultacie czego otrzymujemy czterodźwięk prowadzący, uzyskany z mollowego wyznacznika dominanty górnej. Wprawdzie operowanie mollowym wyznacznikiem dominanty górnej może wydawać się w tym wypadku dziwne, gdyż ten wyznacznik reprezentuje niemal całkowicie zniesienie siły górnodominantowej, ale w wypadku tym znajdujemy potężną przeciwwagę w postaci dwóch dźwięków prowadzących, wobec czego działanie tej siły nie może ulec osłabieniu. Niestety w toku niniejszych analiz, gdzie i tak poświęciliśmy sporo miejsca problemom harmonicznym, nie możemy wkraczać w te zagadnienia bardziej szczegółowo. Wobec tego pozostaniemy przy dotychczasowym naszym ujęciu, które powinno wystarczyć dla zrozumienia struktury harmonicznej rozpatrywanego odcinka. Najważniejszym jednakże szczegółem jest utworzenie prostego stosunku górnodominantowego do akordu *es+ges+b*, który tworzy zakończenie procesu progresyjnego drugiej fazy utworu. Ponieważ dalszy odcinek tej fazy (t. 13—18) jest tonacyjnie związany z tym akordem, można tu nawet przyjąć modulację do tonacji es-moll. Takiemu ujęciu nie przeczy wystąpienie na początku tego nowego odcinka dominanty dolnej drugiego rzędu oraz górnodominantowe odniesienie do paraleli dominanty dolnej, tym bardziej, że w dalszym toku utworu podkreśla kompozytor czterokrotnie proste połączenie dominanty dolnej z dominantą górną przy równoczesnym powtórzeniu linii melodycznej odpowiadającej temu prostemu połączeniu. Wszystko to dowodzi, że proces uproszczenia struktury harmonicznej, a nawet i formalnej, znajduje się w pełnym toku. A jednak właśnie to proste połączenie dominanty dolnej z dominantą górną przekonuje nas o tym, że kompozytor stara się nadać fazie drugiej nawet pewne zaokrąglenie pod względem harmonicznym. Jak wiemy, te proste połączenia były podstawą pierwszej struktury progresyjnej fazy drugiej. Równolegle z elementem harmonicznym i melodycznym działa tam również dynamika. Otóż począwszy od drugiego odcinka procesu progresyjnego

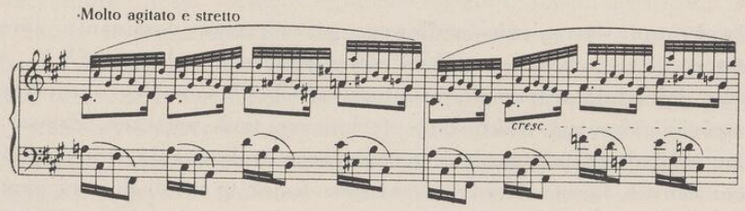
występuje potężne crescendo wzmacniające siłę brzmienia do forte i fortissimo.

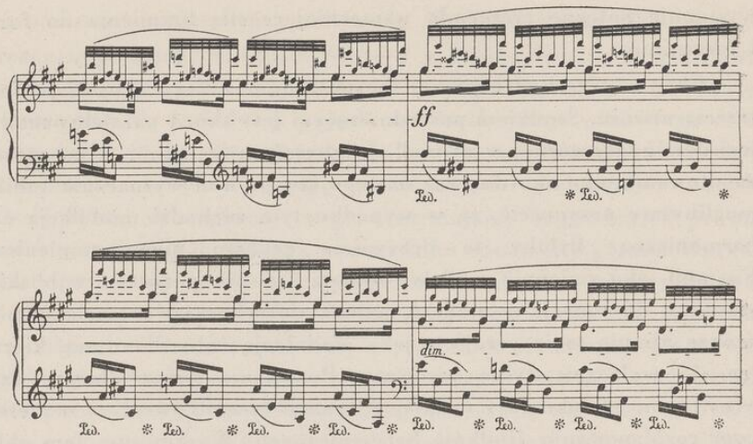
Chopin przechodzi prawie bezpośrednio z fazy drugiej w fazę trzecią utworu. Środkiem pośredniczącym jest akord paralelny mollowej dominanty górnej w es-moll. Gdybyśmy uwzględnili tylko sposób zanotowania tego akordu oraz następujący po nim wyznacznik toniki, moglibyśmy przypuścić, że w wypadku tym zachodzi modulacja enharmoniczna. Byłoby to oczywiście grubym nieporozumieniem. Fis-moll jako zmiennik mollowy tonacji Ges-dur pozostaje w bliskim stosunku do tonacji es-moll. A jednak dotychczasowa teoria prawie zawsze ujmuje takie przejścia jako modulację enharmoniczną, kierując się wyłącznie tylko pisownią. Pozostanie przez dłuższy czas w ostatnim odcinku fazy drugiej w tonacji es-moll świadczy o rzetelnym rozplanowaniu środków harmonicznych. Wyczuwamy tam zbliżanie się do tonacji zasadniczej, aczkolwiek proces ten posiada cechy wybitnie późnoromantyczne. Wystarczy tylko pamiętać o stosunku, jaki tworzy tonika es-moll z toniką fis-moll. Stosunek ten należy wprawdzie do odniesień paralelnych, ale wyższego rzędu:

$$es^{\circ}\ fis^{\circ} - {}_{\circ}\mathrm{T}\ {}_{\circ\sharp}\mathrm{T}$$

Podobnie jak faza druga, również i faza trzecia (t. 19—34) rozpoczyna się od nawiązania do początku utworu. Gdy weźmiemy pod uwagę drugi jej takt, spostrzegamy dosłowne powtórzenie tej formy nawiązania, którą zastosował Chopin w fazie drugiej, gdzie nastąpiło wychylenie w stronę paraleli mollowej dominanty górnej, celem podkreślenia impulsywnego charakteru linii melodycznej wznoszącej się ku górze.

41 PRZYKŁAD T. 19—24





Wychylenie to jest dlatego ważne, ponieważ współdziałając z dynamiką (cresc. — ff) daje początek jeszcze jednemu spotęgowaniu napięć, tym razem już ostatecznemu. Wygięcie linii melodycznej występujące w dwóch ostatnich częściach t. 20 zostaje następnie przeniesione progresyjnie, prowadząc przez dwie dominanty górne drugiego rzędu, ujęte w sposób łańcuchowy, do punktu kulminacyjnego (t. 22), w którym na przestrzeni jednego taktu zatrzymuje się motyw oparty na wychyleniu sekundowym, żeby następnie przejść w proces opadania linii melodycznej aż do kompletnego niemal osłabienia siły kinetycznej melodii (t. 25—34). Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, jak dalece w tym wypadku nastąpił zwrot w doborze środków harmonicznych, jak bardzo zostały one uproszczone. Już w toku opadania zaznacza się zwrot w kierunku diatoniki, o czym świadczą następujące następstwa akordowe:

$$D^{\circ} \; {}^{+\sharp}T \; {}^{\circ}T \quad D^{\circ} \; D_{\sharp} \; {}^{+\sharp}T \; \not{D}_{\circ} \; .$$

Dwukrotne wystąpienie mollowego wyznacznika dominanty górnej jest zjawiskiem bardzo rzadkim nawet jeszcze w połowie XIX w. Ale żeby dokładnie zrozumieć nowatorstwo Chopina, należy oprócz tego zwrócić uwagę na traktowanie techniczne tych połączeń. Zrywa on tam z klasycznymi zasadami technicznego traktowania środków harmonicznych, łącząc akordy w taki sposób, jak to robili później impresjoniści, tzn. przy pomocy prostego przesunięcia, charakterystycznego

dla akordyki paralelnej. Stąd więc nie krępuje się Chopin powstającymi paralelami czystych kwint, wprowadzając je celowo, jakby w przeczuciu tego stanu rzeczy, który miał nastąpić mniej więcej około 50 lat później. Następstwo tych akordów, aczkolwiek prostych, a jednak wskazujących w przyszłość, kończy się opóźnionym wyznacznikiem dominanty górnej, obejmującej przestrzeń dwutaktową (t. 25—26), po czym bezwzględną przewagę uzyskuje już tonika współdziałająca z dominantą dolną. W toku tego końcowego przebiegu wyznaczniki te są stosowane w obydwóch swych formach zasadniczych, tzn. w postaci trójdźwięków mollowych i durowych, co przyczynia się do rozjaśnienia kolorytu i poniekąd nawet do zmiany charakteru. Sama formuła zakończeniowa jest o tyle charakterystyczna, że występuje tam po trójdźwięku paralelnym toniki trójdźwięk prowadzący dominanty dolnej, czyli tzw. akord neapolitański.

Przedstawiona powyżej budowa formalna Preludium fis-moll różni się zasadniczo od dyspozycji podanej przez Leichtentritta. Widzi on w tym utworze „trzyczęściową formę pieśni“ A B A sprowadzoną do prostego schematu symetrycznego 8+8+8 + 6 taktów kody. To ujęcie formalne, będące dowodem niedostrzegania praw rządzących formą figuracyjno-ewolucyjną, nie pozwoliło Leichtentrittowi wdać się w szczegóły budowy i należycie je oświetlić. Wprawdzie pierwszy czterotakt drugiej fazy posługuje się materiałem melodyczno-harmonicznym fazy początkowej, jednakże ta wspólność nie może decydować o rozczłonkowaniu w formie ewolucyjnej. Już przy okazji innych analiz stwierdziliśmy, że poszczególne fazy nawiązują prawie zawsze do początku utworu, który każdorazowo staje się impulsem do dalszego rozwijania. Takim impulsem jest właśnie nawiązanie w drugiej fazie, w ślad za czym idzie potężne narastanie napięć przy współdziałaniu najrozmaitszych środków, nawet w obrębie procesu progresyjnego zarysowanego w tym wypadku na szeroką skalę. Wobec schematycznego ujęcia formy Preludium fis-moll, Leichtentritt nie jest w stanie wytłumaczyć, dlaczego skonstatowana przez niego repryza ulega tak wielkim przeobrażeniom. Przede wszystkim należy stwierdzić, że formy ewolucyjno-figuracyjne często nie posiadają repryz we właściwym znaczeniu tego słowa, a wiele form tego rodzaju w epoce barokowej, która stworzyła najczystszy wzór formy ewolucyjno-figuracyjnej, repryz w ogóle nie wykazuje. Zazwyczaj ostatnia faza rozprzestrzenienia się formy preludium obejmuje przestrzeń mniejszą

niż fazy wewnętrzne. Szczegół ten prawdopodobnie zaważył na interpretacji Leichtentritta w kierunku uznania ostatniej fazy za zmodyfikowaną repryzę. Główną jednakże przyczyną omyłki Leichtentritta było przede wszystkim całkowite nieuwzględnienie przejawów energetycznych, jakie zachodzą w fazie pierwszej i drugiej utworu. Zostały tam bowiem użyte środki nasycone taką dozą dynamiki wewnętrznej i tym samym napięć, że trudno było kompozytorowi rozładować je na małej przestrzeni. Z uwagi na zachowanie równowagi formy nie mógł również Chopin przejść bezpośrednio do procesu rozładowania i dlatego jeszcze raz na początku fazy trzeciej spotęgował napięcie do ostatecznych granic, aby już od tego momentu zwolna je rozładowywać. Uproszczenie melodyczne i harmoniczne, jakie widzimy w fazie trzeciej, nie może być równoznaczne z kodą utworu, aczkolwiek kody wykazują niejednokrotnie takie nastawienie. Wypływa ono bowiem z całokształtu rozwoju formy i dlatego nie jest żadnym dodatkiem, lecz wynikiem tych przejawów energetycznych, które miały miejsce poprzednio. Wszystko tworzy tam jednolity stop sprzeciwiający się jakiemukolwiek rozczłonkowaniu fazy trzeciej. Nawet element taki jak dynamika współdziała w tym samym kierunku, co element melodyczny i harmoniczny, a w porównaniu z przejawami fazy drugiej oznacza zwrot w przeciwną stronę. Podczas gdy w fazie drugiej konsekwentnie zwiększał kompozytor efektywną siłę brzmienia, to w fazie końcowej przechodzi bezpośrednio do jej osłabienia (diminuendo — p — pp). Rzecz jasna — cały zespół środków użytych w Preludium fis-moll ma wyższy cel decydując o wyrazie dzieła. Liczne progresje przy użyciu najbardziej wyrafinowanych środków harmonicznych służą do podkreślenia niespokojnego, a w niektórych szczegółach nawet tragicznego, charakteru utworu. Ale charakter ten nie utrzymuje się w jednakowym natężeniu na całej jego przestrzeni. W trzeciej fazie stwierdzamy już znaczne uspokojenie i rozpogodzenie, czego wyrazem jest chociażby durowa postać trójdźwięku toniki i dominanty dolnej, która działa, jak wyraził się Bronarski „jak promień słońca wychylający się z za chmur".

9

PRELUDIUM E-dur

Ilość taktów: 12.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Largo.

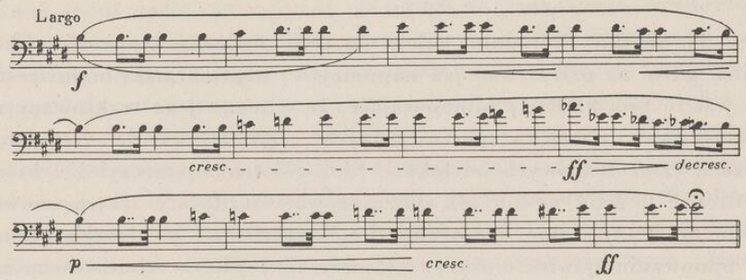
To krótkie Preludium należy do tych nielicznych utworów Chopina, gdzie na przestrzeni jak najmniejszej daje on maksimum treści. A jest to tym bardziej zdumiewające, że schemat jego traktowany ze stanowiska rozmiarów poszczególnych części wykazuje zespolenie trzech czterotaktowych odcinków. Szczegół ten wystarczył Leichtentrittowi [58]), żeby utwór ten zaszeregować do formy trzyczęściowej typu A B A. Takie zarzucanie Leichtentrittowi powierzchowności w ujmowaniu zjawisk muzycznych może się wydawać złośliwością, ale doprawdy trudno znaleźć inny powód, dla którego można by uznać typ A B A za istotny dla zachodzących tam przejawów formalnych. Chyba podobieństwo pierwszego taktu trzeciego odcinka z pierwszym taktem początku utworu nie może być wystarczającym dowodem, skoro dalszy tok odcinka trzeciego wykazuje zupełnie odmienną budowę. A gdybyśmy mimo wszystko uwzględnili to nawiązywanie do początku, to idąc konsekwentnie nie należało by wyodrębnić części środkowej, jako kontrastującej, bowiem i jej początek zbiega się pod pewnym względem z początkiem utworu. To ciągłe nawiązywanie nie jest jednak pozbawione znaczenia, przeciwnie — przypomina bardzo preludia ewolucyjno-figuracyjne, gdzie zjawisko takie jest czymś typowym. Wprawdzie Preludium E-dur nie jest utworem figuracyjnym, a nawet przeciwnie, tempo jego osłabia rodzaj figuracji harmonicznej rozkładającej substancję akordów na figury triolowe, mimo to czynnikiem ważnym ze stanowiska tektonicznego jest tam silne działanie przejawów ewolucyjnych zwłaszcza na gruncie elementu harmonicznego.

Stwierdzona powyżej zbieżność z formą figuracyjno-ewolucyjną nie dotyczy jednak wyłącznie harmoniki. Również i w zakresie melodyki można łatwo zauważyć pewne cechy charakterystyczne dla me-

[58]) Op. cit. str. 146

lodyki figuracyjnej. Oczywiście nie może tu być mowy o czynniku ruchowym melodii. Szczegółem zbliżającym melodykę Preludium E-dur do melodyki utworów figuracyjno-ewolucyjnych jest wyłącznie sposób wzajemnego ustosunkowania się poszczególnych odcinków linii melodycznej polegający na wzajemnym zazębianiu się zdań:

42 PRZYKŁAD



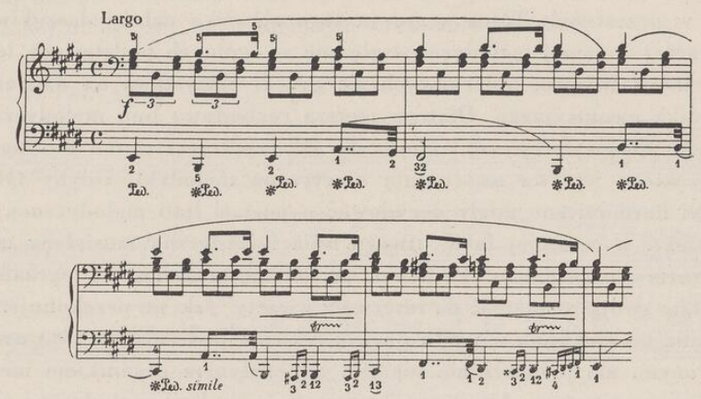
W odróżnieniu od melodyki okresowej nie ma tu partykulacji na małe frazy, np. dwutaktowe, jak to widzieliśmy w Preludium A-dur, ale melodia płynie nieprzerwanym strumieniem. Podobnie jak w utworach ewolucyjnych, bardziej właściwe byłoby użycie określenia „faza" na oznaczenie wyodrębniających się odcinków niż terminu „zdanie". W związku z powyższym spostrzeżeniem mógłby nam ktoś zarzucić, że jednak Chopin w pierwszym odcinku czterotaktowym zaznaczył wyraźnie rozczłonkowanie na dwie frazy. Gdy jednak całość linii melodycznej tego odcinka odłączymy od podstawy basowej, przekonamy się, że posiada ona jednolitą, ciągłą linię. Sztuczność chopinowskiego zabiegu frazowania jest tym bardziej oczywista, że pierwsza fraza utworu kończyłaby się na dźwięku prowadzącym osiągniętym od dołu. Takich zakończeń melodyka okresowa nie wykazuje. A jednak nie można zaprzeczyć, że w tym wypadku spotykamy pewne cechy, które zbliżają melodykę Preludium E-dur do melodyki okresowej. Mam tu na myśli kantylenowy jej charakter. Na skutek przejawów ewolucyjnych zmieniają się jednak konstrukcyjne właściwości linii melodycznej, wpływając nawet na sposób jej rozprzestrzenienia się w toku całego utworu. W pierwszej jego fazie stwierdzamy małą rozpiętość łuku melodycznego obejmującego jedynie przestrzeń kwarty czystej. Sytuacja zmienia się dopiero w fazie drugiej, gdzie następuje znaczne

wygięcie linii aż do septymy zmniejszonej. Pozostaje to w związku z rozbudową elementu harmonicznego, który w tej części utworu wykorzystuje skomplikowane środki harmoniki późnoromantycznej. Nie jest to jedyny powód, dla którego musiała nastąpić żywsza projekcja linii w przestrzeń. Toteż przyczyn tego zjawiska należy doszukiwać się raczej w samej melodyce, względnie w ogólnych podstawach tektonicznych utworu, opierających się przede wszystkim na działaniu czynnika ewolucyjnego. Dlatego szersza rozbudowa linii melodycznej w fazie drugiej staje się przejawem aktywności czynnika ewolucyjnego, który wpływa na energię kinetyczną melodyki. Gdyby tylko środki harmoniczne miały decydować o postaci linii melodycznej, to również i w ostatniej fazie utworu linia melodyczna musiałaby ulec znacznemu rozwinięciu. Podobnie jak w części pierwszej, ogranicza ona tam swoją rozpiętość do interwału kwarty. Jak się przekonujemy, melodia umieszczona w partii prawej ręki nie jest tworem zbyt urozmaiconym, ale jednocześnie nie jest ona jedynym czynnikiem melodycznym w utworze. Jej ekwiwalentem staje się linia melodyczna ręki lewej, wykazująca o wiele większe urozmaicenie, zwłaszcza interwałowe, wynikające z tego, że dźwięki melodii stają się dźwiękami podstawowymi następstw akordowych. Stąd więc stosuje Chopin nawet większe interwały po sobie (np. następstwo dwóch kwart lub interwał septymy małej). Interwały te są równoważone przez takie czynniki wybitnie meliczne, jak przednutki i tryle. Poza tym nie brak kroków sekundowych, które również należą do atrybutów czysto melicznych. Melodia lewej ręki wykazuje ponadto skłonności do partykulacji przebiegu linii na skutek wyodrębniających się tam fraz i oddzielnych motywów. Mimo tych wszystkich właściwości nie wychodzi Chopin poza polifonizowanie, co pozostaje w związku z fakturą harmoniczną, gdzie, jak już zaznaczyliśmy, poszczególne dźwięki melodii są jednocześnie podstawą następujących po sobie akordów.

Wpływ elementu harmonicznego na kształtowanie się melodii w lewej ręce oraz dość uboga linia melodyczna ręki prawej sprawia, że czynnik harmoniczny zyskuje siłą rzeczy na znaczeniu i w ślad za tym wpływa na charakter samego utworu. Na tej krótkiej przestrzeni, na której rozwija się Preludium E-dur, wprowadził Chopin wielką rozmaitość środków harmonicznych. Przejdźmy więc kolejno poszczególne odcinki, ponieważ każdy z nich stanowi pod względem

harmonicznym coś nowego. Pierwsza faza utworu obraca się w zasadzie w ramach diatoniki.

43 PRZYKŁAD T. 1—4



Powszechnie przyjął się pogląd, że diatoniczne środki harmoniczne systemu funkcyjnego należą do najprostszych. Tak wygląda sprawa zwłaszcza ze stanowiska nauki szkolnej. W rzeczywistości nie wszystkie środki diatoniczne należą do środków prostych. Wiele z nich powstało w dość późnym okresie rozwoju harmoniki funkcyjnej. Odnosi się to przede wszystkim do trójdźwięków i czterodźwięków paralelnych przynoszących już wartości kolorystyczne. Niestety szkolna nauka harmonii nie zwracała prawie uwagi na właściwości kolorystyczne środków harmonicznych zadowalając się wykazywaniem zdolności zastępczych tzw. „akordów pobocznych". Niedomaganie to miało dalszy ujemny skutek, bowiem zamykało drogę do pomiarów siły działania funkcyjnego. Dopiero Erpf wskazując na dwojaki rodzaj odniesień bezpośrednich, mianowicie na dominanty podwójne i odniesienia paralelne, umożliwił badania w kierunku sprawdzania natężenia siły funkcyjnej. Dziś, rozbudowując teorię Erpfa, możemy już łatwo stwierdzić, że wielka ilość tworów podwójno-dominantowych nacechowana jest znaczną siłą funkcyjną, podczas gdy twory paralelne nie posiadają jej w takim stopniu. Nie można również pominąć traktowania technicznego tych środków, od którego zależy natężenie ich siły. Właśnie pierwsza faza Preludium E-dur jest szczególnie dogodnym przykładem na zastosowanie prostych wyznaczników funkcyjnych i tworów paralelnych. Jeśli natomiast chodzi o sprawę technicznego traktowania, to w tym względzie trzyma się jeszcze Chopin ram tradycyjnych. Ale i ten szczegół należy uważać za wysoce pouczający, ponieważ pozwala na stwierdzenie, jak w ramach harmoniki opartej na założeniach klasycznych kiełkowały nowe środki harmoniczne. W toku niniejszej analizy przekonamy się, że stosowanie prostych i skomplikowanych środków harmonicznych wiąże się ściśle z założeniami formalnymi utworu. Pierwszy takt zacytowanego przykładu nie przynosi nic szczególnego, będąc następstwem prostych wyznaczników toniki, dominanty górnej i dominanty dolnej. Sytuacja zmienia się jednak już w taktach następnych, gdzie zastosował kompozytor trójdźwięk paralelny dominanty dolnej, dominanty górnej, czterodźwięk paralelny toniki i dominanty dolnej oraz pięciodźwięk toniczno-dominantowy. Na szczególne podkreślenie zasługuje przede wszystkim sposób wprowadzenia tych środków. Otóż trójdźwięki paralelne występują tam po wyznacznikach zasadniczych danych funkcji, tworząc pary:

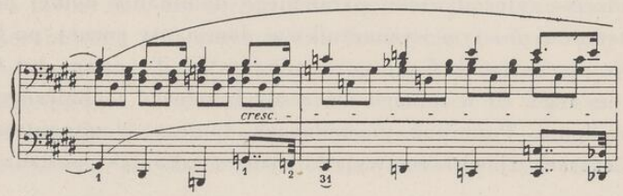
$$D_+ \; D_{*\circ} \qquad D^+ \; D^{*\circ}$$

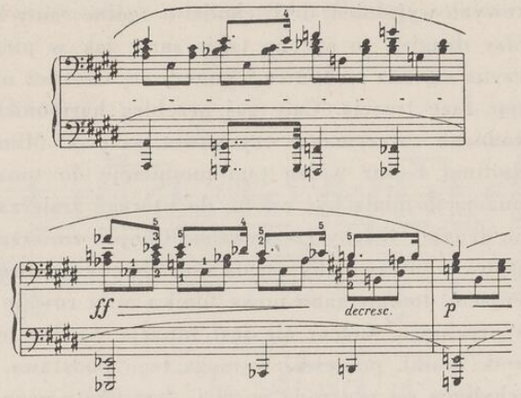
Taki sposób wprowadzenia trójdźwięków paralelnych przyczynia się do podkreślenia działania tych środków, gdyż jasno występują wówczas różnice zachodzące pomiędzy nimi. Trójdźwięk paralelny oświetla kolorystycznie daną funkcję osłabiając jednocześnie siłę jej działania na rzecz wartości brzmieniowych. Wartości te przejawiają się jeszcze silniej przy czterodźwiękach paralelnych i tworach toniczno-dominantowych. W dalszym przebiegu pierwszej fazy modyfikuje Chopin brzmieniowo i tym samym do pewnego stopnia funkcyjnie jedno z najprostszych odniesień, mianowicie stosunek dominanty górnej do toniki wprowadzając zamiast prostego wyznacznika górnodominantowego jego paralelę, zaś zamiast +T czterodźwięk paralelny ($\circ{*}T$). To połączenie zostaje następnie rozbudowane jeszcze bardziej przez wprowadzenie czterodźwięku paralelnego dominanty dolnej połączonej następnie z prostym wyznacznikiem dominanty górnej, po którym następuje pięciodźwięk toniczno-dominantowy. Tu osiąga już Chopin maksimum tego, co w ramach ówczesnych założeń technicznych było do pomyślenia. Ponieważ pięciodźwięk toniczno-dominantowy jest w tych czasach zjawiskiem wyjątkowym, a jako taki posiada raczej

przewagę sił górnodominantowych, przeto musiał zostać odpowiednio umiejscowiony. W wypadku tym nie wystarczały już bezpośrednie odniesienia funkcyjne. Dlatego dla osiągnięcia równowagi użył Chopin dominanty górnej drugiego stopnia, która rozładowuje powstałe napięcia i przechodzi w wyznacznik zasadniczy dominanty górnej rozwiązujący się dopiero na początku drugiej fazy utworu.

Nasze analizy nie spełniłyby swego zadania, gdybyśmy każdorazowo nie wskazywali, co mają do spełnienia użyte środki, jaki jest ich związek z formą, z jej założeniami tektonicznymi. Dociekania tego rodzaju, chociaż nie zawsze respektowane nawet w pracach naukowych, są ważne, ponieważ wskazują na logikę konstrukcji dzieła i tym samym na jego wartość. Oświetlanie kolorystyczne prostych wyznaczników funkcyjnych przez ich twory paralelne oraz modyfikacja pewnych połączeń, dokonywana przy pomocy czynników brzmieniowych, jest tu przejawem ewolucyjnego działania harmoniki. Przekonujemy się o tym po zbadaniu struktury harmonicznej pierwszego taktu utworu, która ogranicza się do najprostszych następstw harmonicznych. A przecież nie można posądzić Chopina, żeby te proste środki zastosował bez głębszego zastanowienia się. Przeciwnie, służą one jako motto, jako pewien najogólniejszy schemat, który już w toku pierwszej fazy zostaje rozbudowany. O ewolucyjnym charakterze tej rozbudowy świadczy stopniowanie środków, przejawiające się w wykorzystaniu najpierw trójdźwięków paralelnych, następnie czterodźwięków i wreszcie pięciodźwięku toniczno-dominantowego. Stopniowanie to jest zbyt wymowne, żeby można było sądzić o przypadkowym następstwie tych środków. Zresztą nie mamy powodu wątpić w regularność tego zjawiska tym bardziej, że zgadza się ono ściśle z charakterem ewolucyjnym formy całego Preludium. W dalszym zaś jego toku harmoniczny czynnik ewolucyjny nie tylko nie słabnie, ale nawet ulega znacznemu spotęgowaniu.

44 PRZYKŁAD T. 5—8





Tym razem sięgnął Chopin do innego rodzaju środków, do odniesień wyższego rzędu, traktowanych w sposób łańcuchowy podobnie jak to miało miejsce w progresjach poprzedniego Preludium. Tu jednak nie ma progresji, a środki harmoniczne są zdane same na siebie współdziałając ze wznoszącą się linią melodyczną i dynamiką (cresc. — ff). Podziwiać należy łączność z poprzednim nastawieniem w kierunku wykorzystania związków paralelnych. Tym razem wyglądają one oczywiście inaczej wobec rozbudowy sieci funkcyjnej. Niemniej jednak zasada początkowa została zachowana zarówno w kierunku użycia związków paralelnych jak i barwienia niektórych trójdźwiękowych wyznaczników. Początkowy zwrot utworu +T D+ +T modyfikuje Chopin w ten sposób, że zamiast drugiego prostego wyznacznika toniki wprowadza paralelę jej mollowego trójdźwięku. W dalszym toku wprawdzie akord $c+e+g$ pozostaje w prostym stosunku dolnodominantowym do +T, ale już następny akord ($d+g+b$), choć posiada charakter przejściowy, jest wyznacznikiem mollowej dominanty górnej $c+e+g$. Stosunek paralelny wyższego rzędu znowu przejawia się pomiędzy akordem $c+e+g$ a $a+cis+e$. W dalszym toku następuje modyfikacja brzmieniowa na skutek użycia czterodźwiękowej formy poprzedniej funkcji w postaci akordu septymowego zmniejszonego, który doprowadza do paralelnej formy zasadniczego wyznacznika dominanty górnej (w E-dur akord $as+c+es$ jest D*+). Stąd powrót do toniki jest zupełnie prosty i nie potrze-

buje dodatkowych wyjaśnień. Jeśli chodzi o ogólne ramy harmoniczne przebiegu fazy drugiej, to są one takie same jak w pierwszej fazie utworu. Zaczyna się ona na tonice i kończy się również na tonice zapoczątkowując fazę trzecią. Cały zaś przebieg harmoniczny nie doznaje tam żadnego zatrzymania czy nawet wcięcia. Mimo to analitycy [59]) Preludium E-dur widzą tam modulację do tonacji As-dur, tak jakby tonacja ta miała być celem, do którego zmierza [60]) kompozytor w fazie drugiej. Gdyby rzeczywiście Chopin zmierzał do tej tonacji, niewątpliwie zatrzymałby się na niej choćby w obrębie jednego taktu. Tymczasem domniemana nowa tonika mija równie szybko jak inne akordy przebiegu. Celem nie jest tonacja As-dur lecz zasadniczy wyznacznik toniki, ponieważ wymaga tego podstawa tektoniczna utworu. Wychylenie się w stronę paraleli dominanty górnej wyższego rzędu jest wprawdzie punktem kulminacyjnym utworu, ale nie w znaczeniu tonacyjnym, lecz ma za zadanie podkreślenie ostatecznej możliwości wykorzystania związków paralelnych. I to jest zrozumiałe ze stanowiska logiki budowy całości utworu.

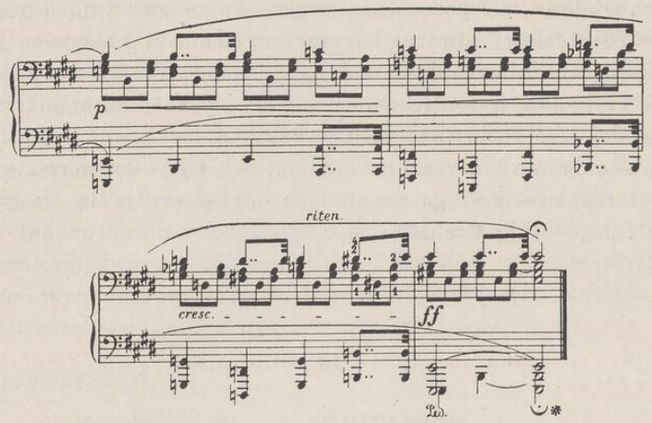
Skomplikowane związki paralelne zapoczątkowały w drugiej fazie Preludium nowy rodzaj odniesień, mianowicie odniesienia wyższego rzędu. Toteż stały się one impulsem dla pracy konstrukcyjnej w fazie trzeciej. Ale zasób odniesień wyższego rzędu jest tak wielki, że Chopin musiał wśród nich dokonać odpowiedniego wyboru, żeby logika konstrukcji nie doznała szwanku. Na wybór środków wpłynął rodzaj fazy ewolucyjnej, będącej ostatnim odcinkiem utworu. Jak wiadomo, już bardzo wcześnie w rozwoju harmoniki funkcyjnej przy końcu utworów były szczególnie podkreślane wyznaczniki dolnodominantowe. Ten sposób zbliżania się do toniki ocenił Chopin i dlatego w ostatniej fazie Preludium specjalnie podkreślił związki dolnodominantowe. Ale nie są to już te odniesienia, które spotykamy u Bacha czy nawet u Beethovena. Wykorzystał tu Chopin dziedzictwo Schuberta, który rozbudowywał ostatni przebieg formy przy pomocy odniesień dolnodominantowych wyższego rzędu. Chopin idzie w Preludium E-dur jeszcze dalej, wykorzystując związki łańcuchowe i tym samym, zachowując ciągłość ewolucyjną przebiegu, tworzy pewnego

[59]) Do nich należy również B r o n a r s k i, op. cit. str. 240.

[60]) Dążenie do punktu kulminacyjnego, w którym zachodzi zastosowanie wyznacznika wyższego rzędu, nie ma nic wspólnego z modulacją.

rodzaju nawarstwienia z silnym podkreśleniem odniesień dolnodominantowych.

45 PRZYKŁAD T. 9—12



I w tym wypadku łączność z poprzednimi fazami nie ogranicza się tylko do odniesień łańcuchowych. Spotykamy tam również odniesienia paralelne, jak wykazuje następujące zestawienie:

$$_{+}T\ D^{+}{}_{+}T\ D_{\circ}\gtrdot[\underline{(D_{\varnothing+})}\gtrdot(D^{+})\lessdot\underline{(D_{\varnothing+})}]\gtrdot[(D_{+}\underline{D_{*\circ}})\gtrdot(D^{+})\lessdot\underline{(D_{*+})}]D^{+}{}_{+}T$$

Na podstawie niniejszej analizy dobrze można zrozumieć bezpodstawność twierdzenia L e i c h t e n t r i t t a, jakoby Preludium E-dur posiadało formę A B A. Gdybyśmy już koniecznie mieli się posługiwać martwymi symbolami, które nigdy nie są w stanie roztoczyć przed nami istotnych właściwości formy, to już raczej należało by przyjąć schemat A A′ A″, wskazujący przynajmniej, że poszczególne części utworu są modyfikacjami części pierwszej. Ale na czym polega ta modyfikacja, tego żaden symbol powiedzieć nam nie może.

Dłuższe zatrzymanie się nad zagadnieniami harmonicznymi nie może oznaczać naszego specjalnego zainteresowania się nimi, lecz dowodzi, że czynnik harmoniczny stał się w Preludium E-dur potężnym środkiem tektonicznym, że na nim przede wszystkim spoczywa stawa-

nie się formy i jej wyraz. Majestatyczny charakter utworu pochodzi niewątpliwie z przesycenia go odniesieniami paralelnymi różnego rodzaju, które posiadają wyraz głębokiej powagi. Ponadto wpływa jeszcze i czynnik brzmieniowy, pochodzący nie tylko z użycia wspomnianych środków, ale pozostający w związku ze stosowaniem niskiego rejestru dla całości utworu, barwiącego ciemnym kolorytem całość przebiegu. Szczegółem odróżniającym specjalnie Preludium E-dur od innych preludiów jest utrzymanie skomplikowanej harmoniki nawet w ostatniej jego fazie tuż przed samym zakończeniem utworu. Jest to zjawisko dziwne i na razie trudno nam było by je wytłumaczyć. Dlatego też rozpatrzenie tego zagadnienia odkładamy aż do czasu omówienia całego cyklu Preludiów op. 28.

10

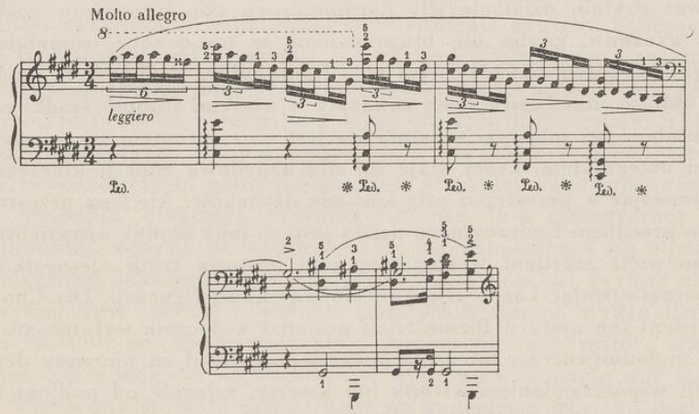
PRELUDIUM cis-moll

Ilość taktów: 18.
Rodzaj taktu: 3/4.
Tempo: Molto allegro.

Każde z preludiów Chopina posiada w sobie coś swoistego, coś, co różni je od innych preludiów kompozytora, aczkolwiek już w toku analiz przekonaliśmy się, że panuje tam jedna wspólna zasada ewolucyjnego kształtowania. Czynnik rozwojowy nie zawsze działa jednakowo. Nie zawsze podlegają mu te same elementy. Raz przejawia się jego działanie w melodyce, innym razem w harmonice. Często jednak działa jednocześnie w obydwóch elementach. Nawet melodyka kantylenowa utworu, nadająca mu specjalny charakter o znamionach lirycznych, nie chroni dzieła przed czynnikiem ewolucyjnym. Potężna ta siła, gwarantująca jednolitość formy utworu i świadcząca nie tylko o wyrobieniu techniki kompozytorskiej, ale i o wielkim zmyśle estetycznym, daje znać o sobie również w innych dziełach Chopina. Nie oznacza to jeszcze, by warunkiem wartości dzieła było maksymalne natężenie siły czynnika ewolucyjnego. Niekiedy przywołuje Chopin inne środki kształtowania, które wyrównują osłabienie siły ewolucjo-

nizmu. Z przypadkiem takim spotykamy się właśnie w Preludium cis-moll, gdzie ani melodyka, ani harmonika nie podlega rozwijaniu w tym stopniu jak to miało miejsce w poprzednich preludiach. Stąd więc utwór ten posiada budowę prostą bez naładowania go skomplikowanymi problemami formalnymi. Mimo to działa tu jakaś siła nadająca utworowi szczególny wyraz decydujący o żywym pulsowaniu w nim życia. Siła ta wyzwala się dzięki współdziałaniu poznanych dotychczas w preludiach Chopina typów melodyki, mianowicie melodyki figuracyjnej i kantylenowej. Z przypadkiem współdziałania tych obydwóch typów melodyki spotkaliśmy się wprawdzie już w Preludium G-dur, ale w Preludium cis-moll rodzaj tego współdziałania jest inny. W Preludium G-dur współdziałanie polegało na symultatywnym zjednoczeniu obydwóch typów melodyki. Natomiast w interesującym nas obecnie utworze występują one sukcesywnie. Dowodzi tego już pierwszy czterotaktowy odcinek preludium.

46 PRZYKŁAD T. 1—4



Z najwyższego rejestru wysokości spada tu kaskada błyskawicznie mknących dźwięków aż do oktawy małej, zatrzymując się na dominancie górnej. W przeciwstawieniu do tej linii figuracyjnej zjawia się następnie zwrot melodyczny o charakterze kantylenowym, z charakterystycznym rytmem zrywanym pośrodku. Już czynniki ruchowe, przejawiające się zarówno w jakości ruchu rytmicznego jak i w jego kierunku, stanowią nader wyraźny kontrast. A jednak istnieją kon-

trasty, które wzajemnie uzupełniają się, w których jeden z jego elementów staje się swym przeciwstawieniem koniecznością dla zaokrąglenia przebiegu. Wówczas kontrast przyczynia się do zachowania jedności budowy. Z takim właśnie przypadkiem spotykamy się w Preludium cis-moll. Dążąca w jednym kierunku figuracyjna linia melodyczna, by mogła stać się przekonywającym współczynnikiem przebiegu, musiała doznać zatrzymania i zetknąć się z siłą przeciwstawną. Dlatego wznoszący się zwrot melodyczny uzupełnia tu w naturalny sposób opadający bieg figuracji. Mimo tego przeciwstawienia, figuracja decyduje o jakości formy, stając się pierwszorzędną siłą tektoniczną do tego stopnia, że utwór ten można nazwać figuracyjnym. Dlatego też należy bliżej zapoznać się z rodzajem występującej tam figuracji.

W zasadzie jest to twór harmoniczny, ale jakże na chopinowski sposób zmodyfikowany i do tego niepodobny do wzorów figuracji poznanych poprzednio. Zwracają przede wszystkim uwagę pewne szczegóły meliczne, rytmiczne i nawet harmoniczne, współbrzmieniowe. Z uwagi na bardzo szybkie tempo utworu nie odczuwalibyśmy nawet zbytnio działania siły harmonicznej, tzn. przejawów rozłożenia akordów, gdyby nie towarzyszenie w lewej ręce uzupełniające swym kształtem arpedżiowym głos figuracyjny. Pochodzi to stąd, że na obliczu linii figuracyjnej zaważyły w wielkim stopniu środki ornamentalne. Już pierwsza sekstola nie jest niczym innym jak rozszerzonym obiegnikiem, który staje się siłą napędową energii kinetycznej, wyrzucając w przestrzeń całą kaskadę dźwięków. Ale i na przestrzeni tego przebiegu figuracyjnego działa jeszcze inny środek ornamentalny, mianowicie mordent występujący pod postacią trioli szesnastkowej, zapoczątkowując każdą grupę pięciodźwiękową figuracji. Dla Chopina mordent ten ujęty w formę trioli posiadał widocznie wybitne znaczenie melodiotwórcze, toteż dla pokreślenia zdwoił on pierwszy dźwięk trioli współbrzmieniem kwinty lub kwarty, zależnie od podłoża harmonicznego. Na skutek tych współbrzmień figuracja otrzymuje w najwyższym rejestrze szklanne brzmienie. Ale skoro już mowa o jakości brzmienia w samej figuracji, to nie można pominąć faktu, że w związku z konsekwentnie opadającym ruchem melodii zmienia się jakość brzmienia w zależności od zmian rejestrów. Aczkolwiek zmiany te są zupełnie wyraźne, tempo utworu stwarza możliwość powstawania specyficznego, tęczowego niemal kolorytu, sięgającego od barwy najjaśniejszej do ciemnej. Ostatnie porównanie nie miałoby sensu, gdyby

nie prowadziło do wyciągnięcia ważnego wniosku. Preludium cis-moll Chopina (op. 28), mimo prostej struktury harmonicznej, posiada dzięki właściwościom swej figuracji wybitne znamiona impresjonistyczne, a tego, sądzę, nie można w analizie pominąć.

Rozważania dotyczące współdziałania dwóch różnych rodzajów melodyki wymagają jeszcze uzupełnienia. Jak świadczy obraz nutowy, Chopin nie przedstawił tego współdziałania w postaci jednego ciągłego głosu, lecz obydwa typy melodyki ujął w dwa głosy różne. W związku z tym dźwięk kończący przebieg figuracyjny zatrzymuje się na przestrzeni dwóch taktów, na podłożu których wyłania się dopiero wznosząca się linia kantylenowa. Z uwagi na niepolifoniczny charakter fortepianu szczegół ten może wydawać się dość obojętny, ponieważ w brzmieniu nie zawsze dają się w takich wypadkach wyodrębnić poszczególne głosy. Ale, jak dowodzi tego faktura fortepianowa Chopina, nigdy nie wprowadzał on takich skojarzeń, które ze względów wykonawczych budziłyby wątpliwości. Oczywiście i w tym wypadku sposób interpretacji wykonawczej tego skojarzenia zależeć będzie od pianisty, zwłaszcza od efektywnej siły brzmienia dźwięku kończącego linię figuracyjną i od brzmienia początkowych dźwięków wznoszącej się frazy. A jednak jest to szczegół godny uwagi przede wszystkim dlatego, że problem pianistyczny łączy się tam bezpośrednio z problemem formalnym. Chopin zdawał sobie sprawę z realnych możliwości wykonawczych, ponieważ kontrast pomiędzy obydwoma rodzajami melodyki, dotyczący zarówno kierunku linii melodycznej jak i rytmicznej, zezwala na wyodrębnienie się wznoszącego się odcinka melodycznego jako samodzielnego głosu. Na to powinni zwrócić uwagę wykonawcy, chociaż w żadnym z dotychczasowych wydań Preludium cis-moll nie została dokładnie zaznaczona taka różnica dynamiczna, która mogłaby zagwarantować właściwe wykonanie tego miejsca. Wprawdzie sforzato umieszczone na końcowym dźwięku linii figuracyjnej wskazuje na zwiększenie efektywnej siły jego brzmienia, jednakże początek linii wznoszącej się powinien być również odpowiednio dynamicznie zróżnicowany. Ze względu na bardzo szybkie tempo nie wystarcza samo frazowanie. Zresztą dla wyodrębnienia nowej linii melodycznej czynnikiem pomocniczym jest również zmiana rodzaju towarzyszenia, gdzie znikają arpedżiowe akordy.

Pod względem formalnym Preludium cis-moll składa się z czterech odcinków, z czego trzy wykazują rozmiary czterotaktowe, ostatni

zaś został wydłużony do sześciu taktów na skutek powtórzenia uzupełniającej linii wznoszącej się. Taka prosta i w zasadzie symetryczna struktura przywodzi na myśl budowę okresową, co jest zupełnie uzasadnione ze względu na to, że przejawy symetryczności są zjawiskiem bardzo częstym w budowie okresowej. A jednak mimo tych szczegółów nie można tu przyjąć budowy okresowej. Decyduje o tym przede wszystkim brak przejawów energetycznych, charakterystycznych dla budowy okresowej, tzn. brak tych wzajemnie ścierających się sił, z których jedna jest wyrazem zapytania, czyli napięcia, druga zaś — odpowiedzi, czyli odprężenia. W przebiegu formy, którego wykładnikiem jest następstwo poszczególnych odcinków, stwierdzamy raczej jednorodność nastawienia energetycznego niż przejawy kontrastów energetycznych. Co najwyżej możemy wskazać na pewne, zresztą nieliczne, modyfikacje przyczyniające się tylko do zmiany oświetlenia harmonicznego. I tak np. drugi czterotakt jest w zasadzie powtórzeniem pierwszego czterotaktu ze zmianą w zakończeniu formy wyznacznika dominanty górnej na jej kształt mollowy przy równoczesnym wprowadzeniu normalnej jej dominanty górnej. Zmiana oświetlenia występuje jeszcze wyraźniej w trzecim czterotakcie, gdzie nastąpiło przesunięcie do płaszczyzny dolnodominantowej wraz z jej odniesieniem drugiego rzędu. Energetycznie nie zmienia to jednak postaci rzeczy z tego powodu, że w zakończeniu tego odcinka znowu powraca Chopin do dominanty górnej. I ostatni odcinek utworu jest powtórzeniem odcinka pierwszego, z tą tylko różnicą, że przebieg kończy się już na tonice przy równoczesnym rozszerzeniu końcowej frazy, o czym już była mowa.

Preludium cis-moll stanowi niewątpliwy kontrast do preludiów poprzednich, będąc wyrazem prostoty budowy utworu. Dlatego też występując po preludiach skomplikowanych może być uważane za wyraz wytchnienia po naładowanych wielką dynamiką wewnętrzną poprzednich utworach cyklu. Bliższe rozpatrzenie problemu skomplikowania i prostoty struktury może być podjęte dopiero po zakończeniu analiz poszczególnych preludiów.

11

PRELUDIUM H-dur

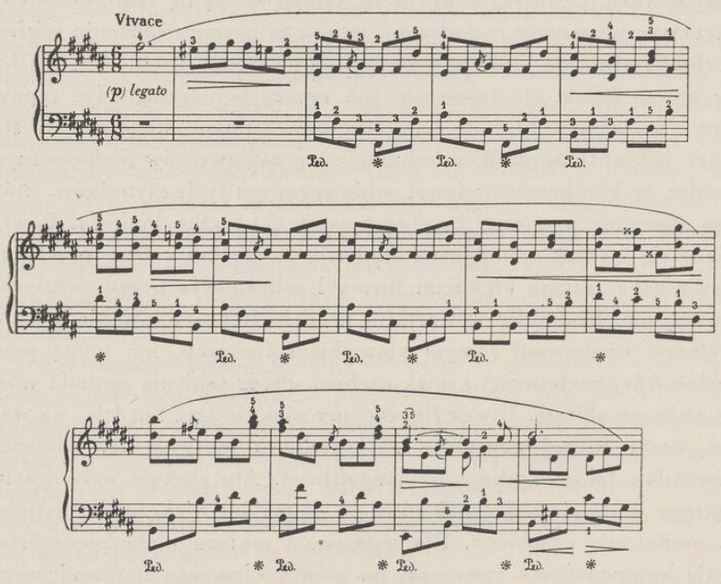
Ilość taktów: 27.
Rodzaj taktu: 6/8.
Tempo: Vivace.
Ruch rytmiczny: ósemki.

Konsekwentny ruch ósemkowy w takcie 6/8 przy równoczesnym bardzo szybkim tempie musi prowadzić do figuracji. Toteż już na podstawie wyszczególnionych danych o Preludium H-dur możemy od razu wnosić, że będzie to utwór figuracyjny. W rzeczy samej Preludium to należy zaliczyć do wzorów techniki figuracyjnej Chopina. Czynnikiem zasadniczym jest tam ruch jako siła organizująca przebieg formy utworu. I chociaż z łatwością wyodrębniają się tam pewne charakterystyczne zwroty melodyczne, mimo to przeprowadzenie ścisłego rozczłonkowania na wzór poprzednio omówionego Preludium nie byłoby rzeczą łatwą, ale także nie jest rzeczą konieczną, gdyż typowa forma figuracyjna biegnie nieprzerwanie jednym strumieniem stanowiąc jednolity stop. Wyodrębnianie się zaś zwrotów melodycznych dowodzi, że kompozytor zdawał sobie sprawę z tych czynników, które mogą zapewnić utworowi łatwość percepcji i logikę budowy. Powtarzające się zwroty melodyczne stanowią kręgosłup całego przebiegu, który mocno trzyma organizm formy i zabezpiecza przed rozpłynięciem się jej elementów w wartkim prądzie figuracji. Niekiedy kompozytorzy, opanowani samym zjawiskiem figuracji, nie mogą przezwyciężyć jej ruchowości i poza ruchem utwór taki nie posiada wówczas żadnego oblicza. Utwór figuracyjny zyskuje tym bardziej na wartości, czym więcej ogranicza różnorodność motywiczną, albowiem w wypadku takim zyskuje na jednolitości. Ale zbytnie ograniczenie struktury motywicznej grozi również niemałym niebezpieczeństwem, tzn. monotonią przebiegu. Dla uniknięcia takiego niebezpieczeństwa sięgają kompozytorzy zazwyczaj po pomoc elementu harmonicznego, którego olbrzymi zasób środków pozwala na zażegnanie monotonii. I Chopin często sięgał do elementu harmonicznego w swych utworach figuracyjnych. Tym razem jednak zrezygnował z kunsztownych środków harmonicznych. Mimo to Preludium H-dur jest utworem inte-

resującym, świeżym, pełnym młodzieńczej siły, co niewątpliwie wynika z jego właściwości konstrukcyjnych.

Wprawdzie pierwszy dźwięk utworu wypełniający przestrzeń całotaktową nie jest czynnikiem figuracyjnym, niemniej jednak staje się źródłem figuracji. Następująca po nim figura melodyczna w prawej ręce, ujęta jednogłosowo, nie jest niczym innym jak figuracyjnym jego opisaniem. A więc dźwięk ten staje się impulsem dla zabiegów figuracyjnych, jest naładowany właśnie tą energią, która pobudza siłę kinetyczną w kierunku stosowania coraz mniejszych wartości rytmicznych dla zapoczątkowania ruchu. Z tej figury wpada więc tok melodyczny w wartki strumień przebiegu figuracyjnego, nacechowanego ciągłością rozprzestrzeniania się formy utworu, tak że dopiero w jego połowie (t. 14) odczuwamy znaczniejszy punkt dystynkcyjny.

47 PRZYKŁAD T. 1—14



Początkowe zwroty melodyczne, które w analizach naszych nazwaliśmy wątkami ewolucyjnego stawania się, służą zazwyczaj do jasnego rozczłonkowania przebiegu formy figuracyjno-ewolucyjnej.

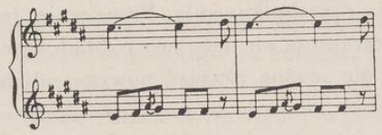
Występuje to na jaw szczególnie wyraźnie, gdy zwrot taki jest jednocześnie motywem czołowym. Nie ulega on wówczas znacznym przeobrażeniom ewolucyjnym, lecz zachowuje niemal z reguły zasadniczą postać. I w Preludium H-dur pierwszy zwrot melodyczny zatrzymuje w toku utworu swoją postać. Mimo to nie można powiedzieć, że służy on do podkreślenia rozczłonkowania. Przeciwnie, jego rola jest wręcz odmienna. Nie rozgranicza on, lecz łączy. Stąd więc w tych miejscach gdzie się pojawia nie można przyjąć nowego odcinka formy. Wobec integralnej spoistości zarówno z poprzedzającymi go następstwami interwałowymi jak i występującymi po nim, tworzy z nimi jednolitą linię. Chcąc dociec, skąd pochodzi ta siła przyciągania współczynników linii melodycznej i na czym polega jego integracyjna zdolność, należy przypomnieć sobie z czego on powstał. Jako twór pochodny zabiegu figuracyjnego, dokonanego na jednym tylko dźwięku, jest wyrazem melodiotwórczej siły odpowiednio zmodyfikowanego obiegnika, jak to słusznie zauważyła W ó j c i k - K e u p r u l i a n o w a [61]). W związku z tym otrzymujemy potwierdzenie jej poglądu o melodiotwórczym znaczeniu środków ornamentalnych, aczkolwiek poglądu tego nie można rozszerzać na wszystkie zjawiska melodyczne u Chopina. Środki ornamentalne w zasadzie nie są środkami samodzielnymi, lecz stoją na usługach przebiegu melodycznego. Niektóre z nich wykazują ukrytą siłę kinetyczną, która powoduje znaczne wzmożenie ruchu melodycznego. Dzięki tej niesamodzielności z jednej strony i ukrytej sile kinetycznej z drugiej strony, zwrot melodyczny, którego podstawą jest taki środek, zyskuje zdolność łatwego łączenia się z innymi zwrotami melodycznymi, w rezultacie czego linia melodyczna, w której środki te znajdują zastosowanie, wykazuje nieskazitelną ciągłość. Wyczerpującą się siłę ruchu melodycznego podsycają one na nowo, zwiększają ją i pobudzają do szukania nowych związków.

Ponieważ zwroty melodyczne biorące swój początek ze środków ornamentalnych zazwyczaj nie ulegają rozwojowi i tym samym nie przekształcają się, przeto są one kumulowane z niepokrewnym sobie materiałem motywicznym. Stwierdzamy to w cytowanym przykładzie, gdzie następujące po pierwszym zwrocie motywy kontrastują z nim. I tu natrafiamy na nowe zjawisko figuracyjne o właściwościach polimelodycznych. Właściwości te polegają na wyodrębnianiu się

[61]) Melodyka Chopina, str. 103

dwóch równolegle ze sobą biegnących struktur motywicznych, z których jedna obejmuje najwyższe dźwięki partii prawej ręki, druga zaś dźwięki dolne.

48 PRZYKŁAD



W wypadku tym nawet tak prosty środek ornamentalny jak przednutka, zyskuje melodiotwórcze znaczenie, będąc najważniejszym składnikiem dolnych motywów polimelodycznego skojarzenia. Ostatni szczegół należy uważać za typową cechę figuracji chopinowskiej. Jej polimelodyczne właściwości sprawiają, że w pewnych miejscach dźwięki górne figuracji niejako usamodzielniają się i tworzą jakby nowy kościec melodyczny na tle ruchu figuracyjnego. Niekiedy usamodzielnianie się tych dźwięków wzrasta na sile do tego stopnia, że na tle figuracji wyodrębniają się wyraźne zwroty melodyczne prowadzące do tych struktur, w których, jak np. w Preludium C-dur lub fis-moll, Chopin zaznacza już dokładnie w pisowni ich rytmiczną budowę. Do takich przejściowych utworów zaliczyć należy także analizowane Preludium. Niekiedy wyodrębniające się motywy stają się łącznikami linii w tych miejscach, gdzie następuje jakby przeskok do wyższego rejestru, co zauważyć można w t. 10. Nastąpiło tam bowiem przeniesienie pierwotnego skojarzenia polimelodycznego z dominanty górnej na paralelę toniki i dominanty górnej. Nie wiadomo dlaczego w tym miejscu przyjmuje Leichtentritt [62]) tonację gis-moll, skoro w t. 10 dźwięk *fisis* ma wybitnie przejściowy charakter. Zresztą jest to jedyne miejsce, gdzie z uwagi na mollową formę dominanty górnej zachodzi urozmaicenie harmoniczne w postaci następstwa:

$$\circ\!\!\!/\,T\;\; D^{*\circ}\; D_{+}\;\; T$$

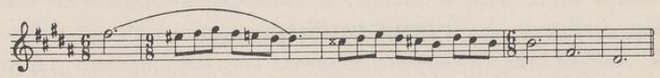
Poza tym panuje wielkie ujednostajnienie i ograniczenie się do środków najprostszych. W poprzednich preludiach wykazał jednak Chopin, że dysponuje olbrzymim materiałem środków harmonicznych.

[62]) Op. cit. str. 149

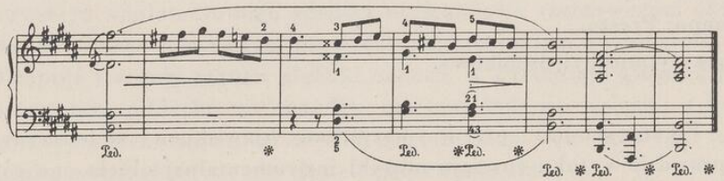
Toteż nie można przypuścić, żeby w Preludium H-dur opuściła go inwencja pod tym względem. Uproszczenie harmoniczne jest tu zupełnie świadome, gdyż zajął się innymi problemami w związku z formą figuracyjną, mianowicie osiąganiem zwartości przebiegu przez stosowanie środków techniki ornamentalnej oraz wykorzystaniem typowych skojarzeń polimelodycznych. Dalszy przebieg utworu (t. 15—20) nie przynosi nic szczególnego poza zamianą pojedynczej przednutki na mordent w skojarzeniu polimelodycznym oraz dublowania w równoległych decymach początkowego zwrotu melodycznego. Cały ten przebieg kończy się dźwiękiem *fis*, tym razem zharmonizowanym przy pomocy prostego wyznacznika toniki, po czym znów następuje powrót do jednogłosowego ujęcia. Leichtentritt doradza w tym miejscu zmianę taktu na 9/8. Gdyby się jednak był zastanowił, co oznacza powrót do początkowego zwrotu melodycznego i jak jest on w tym miejscu ujęty, na pewno nie chciałby przyjąć zmiany taktu.

49 PRZYKŁAD

Koncepcja Leichtentritta T. 21—27



Ujęcie Chopina



Sedno sprawy tkwi w tym, że ten sam zwrot melodyczny nie zawsze posiada to samo znaczenie. Przebieg formalny utworu wraz z całym kompleksem współdziałających elementów jest tak potężną siłą, która może całkowicie zmienić oblicze energetyczne identycznych tworów melodycznych. Dlatego zatrzymanie się po wszystkich perypetiach przebiegu figuracyjnego na dźwięku *fis*, który wypełnia cały takt, posiada inne znaczenie niż na początku utworu. Jest ono obecnie wyrazem dobrnięcia do ostatecznego celu na skutek wyczerpania się

już możliwości konstrukcyjnych w użytym już materiale melodyczno-harmonicznym. Również przeciwstawienie jednogłosowego zwrotu melodycznego przebiegowi poprzedniemu, wykorzystującemu towarzyszenie harmoniczne i tym samym posiadającemu większy wolumen brzmienia, musi działać jako rozładowanie, jako wyczerpanie. Chcąc podkreślić ten moment wyczerpania zatrzymuje się Chopin na dźwięku *dis*, który siłą rzeczy otrzymuje akcent. Jak więc w tym świetle można by przyjąć takt 9/8, w którym właśnie ten zaakcentowany dźwięk przypadłby na ostatniej części taktu? Pozostawałoby to przecież w jaskrawej sprzeczności z elementarnymi wiadomościami z zakresu rytmiki i metryki. Podjęcie następnie jeszcze raz ruchu triolowego w głosie najwyższym przy wykorzystaniu odniesienia drugiego rzędu do paraleli toniki jest jakby ostatnim przejawem działającej siły ruchowej, która wreszcie zamiera na przestrzeni trzech ostatnich taktów utworu.

12

PRELUDIUM gis-moll

Ilość taktów: 81.

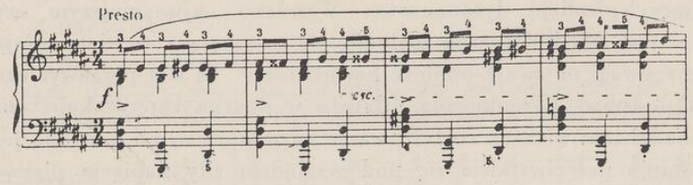
Rodzaj taktu: 3/4.

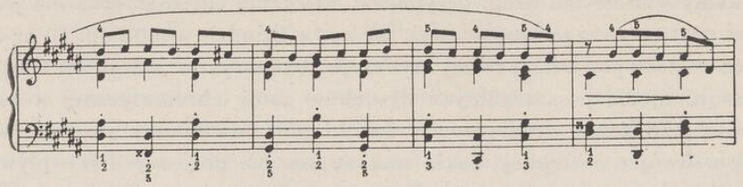
Tempo: Presto.

Ruch rytmiczny: ósemkowy.

Figuracja jest przede wszystkim zjawiskiem melodycznym. Wprawdzie w toku rozwoju muzyki instrumentalnej objęła ona również i element harmoniczny, ale na tym gruncie była już tworem pochodnym, przeniesionym z elementu melodycznego. Najwłaściwszym jednak wyrazem figuracji melodycznej są szybkie pochody sekundowe. Toteż nic dziwnego, że szerokie zastosowanie w figuracji melodycznej znalazły pochody gamowe, jako najprostszy typ linii opartych na interwałach sekundowych. I Chopin niejednokrotnie robił użytek z pochodów gamowych w swych utworach figuracyjnych, o czym świadczą niektóre jego etiudy i preludia, wykorzystując zarówno typ gamy diatonicznej jak i chromatycznej. W Preludium gis-moll spotykamy właśnie ten drugi przypadek. Ale gama chromatyczna nie jest tam użyta w swej prostej postaci, jak np. w Etiudzie a-moll op. 10 nr 2, lecz została poddana pewnej stylizacji. Stylizacja ta polega na dwójkowym ujęciu poszczególnych dźwięków gamy chromatycznej w ten sposób, że każdy drugi dźwięk dwójki jest powtórzony jako pierwszy w dwójce następnej. Takie traktowanie nie pozostaje bez wpływu na charakter samej figuracji. Dotychczas figuracja posiadała w preludiach Chopina charakter lotny, lekki, perlisty, obecnie zaś wykazuje w sobie coś demonicznego, dynamicznego, naładowanego spiętrzonymi i stale potęgującymi się napięciami, tak długo jak długo działa czynnik chromatyczny. Oczywiście nie bez znaczenia jest kierunek linii melodycznej, jej wznoszenie się ku górze przy równoczesnym spotęgowaniu efektywnej siły brzmienia pochodu chromatycznego. Takie potęgowanie się nie może naturalnie trwać bez końca. Dlatego też po osiągnięciu pewnego punktu zatrzymuje Chopin bieg ku górze, odwraca się od pochodu chromatycznego i stwarza w ten sposób nie tylko możliwość wytchnienia, ale również rozładowuje powstałe poprzednio napięcia. Ten rodzaj przejawów energetycznych połączył on z budową okresową o tyle, że w pierwszym ośmiotaktowym odcinku Preludium pochód chromatyczny wypełnia pierwszy czterotakt, następny zaś jest terenem rozładowywania napięć. Tworzy to niejako namiastkę budowy okresowej, dla której taka gra sił jest zjawiskiem bardzo charakterystycznym. Nie można jednak budowy pierwszego ośmiotaktowego odcinka utożsamiać z rzeczywistym okresem. W okresie normalnym pomiędzy poprzednikiem a następnikiem występuje z reguły cezura, głęboki oddech, w Preludium gis-moll natomiast tego oddechu nie ma. Nie ma tam żadnego wcięcia, a linia figuracyjna zachowuje nieskazitelną ciągłość. Dopiero ostatni takt tego odcinka wyodrębnia się na skutek przerwania linii.

50 PRZYKŁAD T. 1—8





Nie jest to jednak jedyny szczegół sprzeciwiający się uznaniu budowy pierwszego odcinka Preludium gis-moll za normalną strukturę okresową. Również element harmoniczny ma tu wiele do powiedzenia. Niemal zawsze w normalnym okresie występuje przynajmniej minimalne zróżnicowanie harmoniczne dla podkreślenia gry sił, jaka tam winna zachodzić. W Preludium gis-moll pierwszy czterotakt został oparty na jednym i tym samym wyznaczniku funkcyjnym, tzn. na tonice, a dopiero czterotakt następny wprowadza większe urozmaicenie, aczkolwiek ograniczające się do prostych następstw:

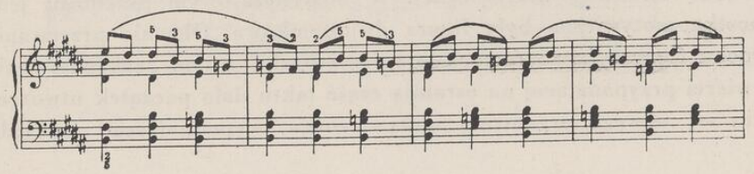
$$D^{+}\ {}_{0}T\ D_{0}\ D_{1}^{+}.$$

Gdybyśmy o procesie energetycznym pierwszego odcinka chcieli wnosić tylko na podstawie elementu harmonicznego, doszlibyśmy do fałszywego wniosku, ponieważ na podstawie doboru środków harmonicznych można było by przypuszczać, że dopiero w drugim czterotakcie występują napięcia. Miało by to ten skutek, że odwrócilibyśmy zupełnie obraz normalnego okresu dwuczęściowego. Poprzednik byłby wówczas wyrazem uspokojenia, następnik zaś wzmagania się napięć. Ostatecznie i taka struktura jest do przyjęcia, gdy kolejno pojawia się powtórzenie pierwszego współczynnika budowy okresowej. Ale w naszym wypadku możliwość ta jest bez znaczenia dlatego, że przecież nie odpowiada ona rzeczywistym przejawom energetycznym utworu. W związku z tym okazuje się, jak potężne działanie energetyczne może mieć figuracja pozostająca na usługach dynamiki wewnętrznej przebiegu formalnego. Niewątpliwie działają tu wtórne zjawiska harmoniczne w postaci nut przejściowych i bocznych stwarzających kolizje dysonansowe. Wszelako najważniejszym czynnikiem jest siła kinetyczna melodii, nie zwracająca w wielu miejscach jakby uwagi na swoje podłoże harmoniczne. Ta siła przezwycięża nawet podstawę harmoniczną. Dlatego w drugim czterotakcie, chociaż zachodzi tam większe zróżnicowanie harmoniczne, nie jest ono jednak w stanie przeciwstawić się pod względem siły napięcia pierwotnej

energii melodycznej. Wraz z opadającą faliście linią opadają również napięcia, rozładowują się nawet mimo zakończenia na normalnym akordzie dominant-septymowym.

Oddziaływanie struktury okresowej na początku utworu, choć bardzo słabe, przyczynia się jednak do jasnego podkreślenia pierwszej fazy jego przebiegu, fazy początkowej, będącej zapowiedzią tego procesu stawania się formy, który będzie miał miejsce w dalszym toku Preludium. Mam tu na myśli ścieranie się dwóch sił: potęgującej się dynamicznie linii chromatycznej i przeciwstawiającej się jej linii diatonicznej. W kolejnej fazie utworu ten przejaw energetyczny występuje tym bardziej wyraźnie, że przebieg formy wchodzi już w stadium rozwoju. Podobnie jak w wielu preludiach poprzednich — i tym razem nastąpiło nawiązanie, względnie nawet powtórzenie linii, jeśli chodzi o element melodyczny. Jednocześnie uległa zmianie struktura harmoniczna. W połowie nowego czterotaktu (t. 11) wprowadza Chopin paralelę dominanty dolnej wyższego rzędu ($D_{\circ\circ}$) co staje się wyrazem dodatkowego spotęgowania napięcia, tym razem już rzeczywiście przy współudziale czynnika harmonicznego. Zjawiający się następnie akord *g+h+d+eis* prowadzi do paraleli toniki jako jej czterodźwięk prowadzący. W ten sposób nawiązuje się łączność z dalszym przebiegiem, w którym usamodzielnia się nawet tonacja paralelna, mianowicie H-dur. Czterodźwięk prowadzący wyrzucając niejako z siebie wyznacznik paraleli toniki siłą rzeczy nie może posiadać zdolności odprężenia. Dlatego też na przestrzeni dalszych czterech taktów utrzymuje się jeszcze napięcie. Jest ono zresztą potrzebne dla poczynań ewolucyjnych, dzięki czemu odcinek przeciwstawiający się wznoszącej się linii schromatyzowanej jest obecnie dwukrotnie dłuższy. Na przestrzeni tego odcinka, w dalszym jego przebiegu, tzn. w drugim czterotakcie, zaczyna się proces rozładowywania, tak iż w końcowym jego stadium linia melodyczna schodzi do rzędu unieruchomionej na miejscu formuły.

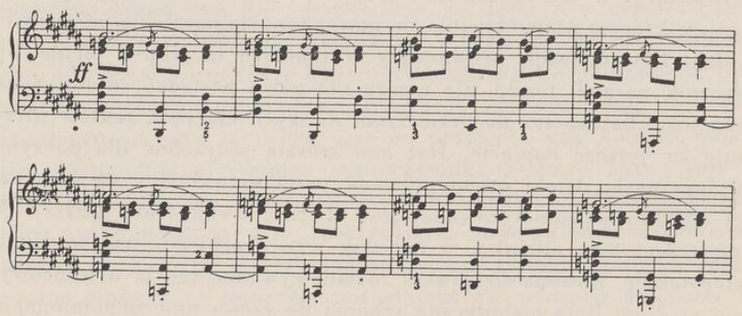
51 PRZYKŁAD T. 17—20



Wydawcy Preludium cis-moll mieli trudności z frazowaniem tego czterotaktowego odcinka. Jedni, jak np. Scholtz i Pugno, ujmują go jako całość, podczas gdy redaktorzy „Dzieł Wszystkich" Chopina wprowadzają partykulację na dwa dwutakty wzorując się na frazowaniu poprzedniego czterotaktu. Wobec bardzo szybkiego tempa nie byłaby wskazana zbyt dokładna partykulacja przebiegu, ponieważ szybko przebiegająca figuracja nie pozwala na jakieś znaczniejsze cezury. Niemniej jednak kształt wyodrębniających się figur melodycznych wskazuje wyraźnie, że nastąpiła zmiana ujęcia metrycznego z metrum trójdzielnego na dwudzielne. Podkreślone zostało to również przy pomocy środków harmonicznych, mianowicie przez ciągłe alternowanie następstwa paraleli toniki i jej wyznacznika dolnodominantowego. Z powyższego więc wynika, że w przejawach ewolucyjnych biorą udział nie tylko melodyka i harmonika, ale również czynniki metryczne.

Oddziaływanie czynnika metrycznego wzbiera na sile w kolejnej fazie Preludium (t. 20—40), gdzie prowadzi nawet do zmian rytmicznych.

52 PRZYKŁAD T. 21—28

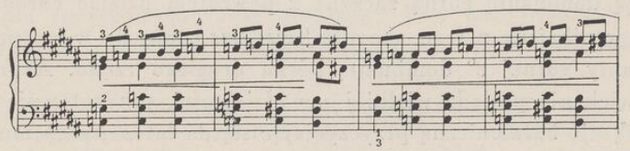


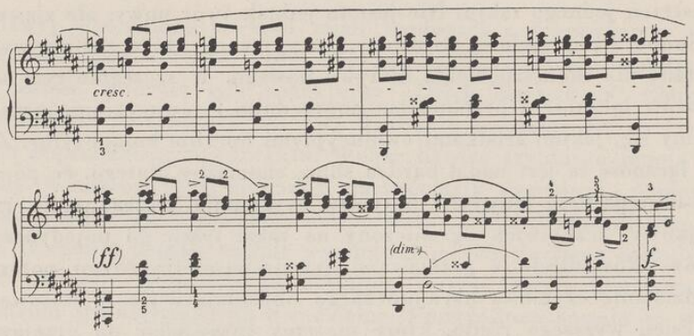
Na skutek wprowadzenia ćwierci na ostatniej części taktu został przerwany jednostajny ruch ósemkowy wpływając jednocześnie na zmianę struktury motywicznej. W dotychczasowym przebiegu jednostką motywiczną była figura dwuósemkowa. Obecnie przerwanie ruchu figuracyjnego ósemek oraz w związku z tym zaakcentowanie ćwierci przypadającej na ostatnią część taktu dało początek utworzeniu się nowego organizmu motywicznego, wypełniającego już całą

przestrzeń jednego taktu. Nie jest to jednak twór nowy, ale zjawisko pochodne z poprzedniej struktury motywicznej, która została wykorzystana dla skonstruowania motywu nowego. W szczególe tym tkwi wyraźnie łączność z przebiegiem poprzednim i równocześnie przekonujemy się, jakimi środkami ewolucyjnymi operuje kompozytor. Zresztą łączność ta jest nadal bardzo silna, chociażby dlatego, że pomiędzy następstwem nowych motywów występuje jeszcze stale ruch dwójkowy, aczkolwiek ograniczony na razie tylko do pojedynczych taktów. Równolegle z przejawami rytmiczno-metrycznymi potęguje się działanie czynnika harmonicznego objawiające się w stosowaniu odniesień wyższego rzędu, które możemy sprowadzić do przejawów nawarstwienia, choć ujętych dość swobodnie wobec różnych rozmiarów poszczególnych warstw i wzajemnego ich zazębiania się. Punktem wyjścia jest zmieniona na kształt mollowy paralela toniki (◦T) po której następujący akord $e+gis+h+d$ tworzy wprawdzie względem niej parcjalny stosunek ◦T $D_{\overline{III}+}$, równocześnie jednak staje się normalną dominantą górną dla następnego akordu $a+c+e$. To samo skojarzenie powtarza potem kompozytor o cały ton niżej, co może świadczyć o nawarstwieniu czy progresji. Znamienną jest rzeczą, że czynnikiem łączącym funkcyjnie poszczególne ogniwa tej progresji staje się takt nawiązujący do ruchu rytmicznego pierwowzoru. W ten sposób przejawia się aktywizacja pierwotnej struktury melodycznej, która i w tej fazie nie przestaje być ani na chwilę głównym wykładnikiem siły tektonicznej formy.

Znaczenie tektoniczne pierwotnej struktury melodycznej przejawia się jeszcze silniej w następnym odcinku fazy trzeciej, gdzie nastąpił powrót do wznoszącej się linii melodycznej, tym razem jednak mocno już zmodyfikowanej.

53 PRZYKŁAD T. 29—40





Przede wszystkim rezygnuje tam Chopin z gamy chromatycznej wykorzystując wznoszące się postępy diatoniczne. Poza tym przebieg ten ulega partykulacji zupełnie innej niż poprzednio, bowiem początkowo przestrzeń poszczególnych fraz ulega za każdym razem wydłużeniu, tak że z frazy dwutaktowej przechodzi w odcinek wypełniający dwa takty i jedną ćwierć, następnie zaś cztery takty pełne, ujęte w ten sposób, że fraza ta rozpoczyna się na drugiej części taktu, a kończy się dopiero na pierwszej części taktu piątego. Dopiero ostatni odcinek fazy trzeciej operuje z powrotem mniejszymi frazami ograniczającymi się do przestrzeni jednotaktowej, przesuniętej jednak o jedną ćwierć, podobnie jak w ostatniej fazie frazy poprzedniej. Wszystko to wiąże się ściśle z przejawami energetycznymi fazy trzeciej. Otóż stopniowe wydłużenia są tam wyrazem potęgującego się procesu napięć, czemu towarzyszy element harmoniczny i dynamiczny. W stosunku do końcowego akordu pierwszego odcinka ($g+h+d$), początek odcinka drugiego stanowi odbicie dolnodominantowe. Prowadzi ono jednak do mollowej formy dominanty dolnej paraleli toniki (e^0), a poprzez nią do mollowej formy dominanty górnej (dis^0). To jednakże przejście, będące wyrazem wielkiego spotęgowania napięcia, wymaga bliższego wyjaśnienia. W toku przejścia z dominanty dolnej paraleli toniki na mollową dominantę górną zaczyna z powrotem działać chromatyka, tak iż wynikający z tego akord $h+eis+gis$ staje się w stosunku do dominanty górnej e^0 dominantą górną drugiego rzędu. Akord ten, aczkolwiek nie posiada wielkiej samodzielności, przygotowuje dalszą komplikację harmoniczną przyczyniając się do łatwiejszego umiejscowienia mollowej formy dominanty górnej w gis-moll. Niezależnie jednak od tego staje się w stosunku do e^0 trójdźwiękiem prowadzącym durowej dominanty górnej. Poza tym akord $h+dis+fis+a$ może być uważany za toniczny czterodźwięk prowadzący trójdźwięku dis^0. W powiązaniach tych występuje dwukrotnie akord prowadzący, a szczegół ten wyjaśnia właśnie, dlaczego w końcowym przebiegu czterotaktowej frazy występują tak silne wyładowania napięć, które spowodowały nawet zwiększenie wolumenu brzmienia w tym miejscu (cresc. — ff). Miało to nawet wpływ na fakturę fortepianową, tzn. na wprowadzenie oktawowych zdwojeń. Dopiero po osiągnięciu tego punktu kulminacyjnego następuje znaczne uspokojenie, zarówno pod względem efektywnej siły brzmienia jak i struktury harmonicznej i melodycznej. Utrzymuje się tam bowiem dominanta górna, która w toku ostatnich taktów fazy trzeciej przechodzi z formy mollowej w formę durową, prowadząc bezpośrednio do toniki zapoczątkowującej powtórzenie pierwszej fazy utworu.

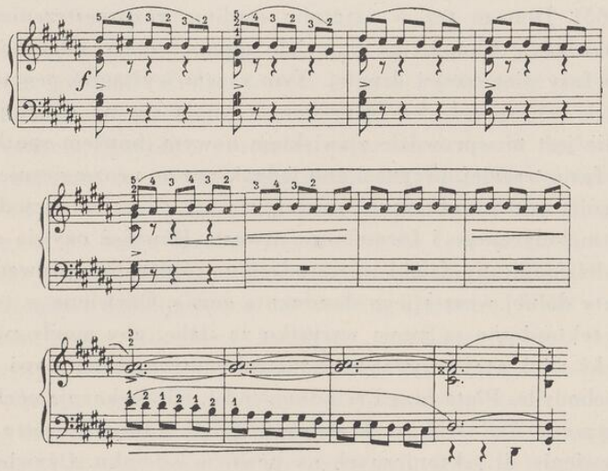
W związku z powtórzeniem pierwszej fazy Preludium wypływa zagadnienie repryzy. Choć sprawa ta była już poruszana przy analizie poprzednich preludiów, mimo to musimy zająć się nią jeszcze raz ze względu na większe rozmiary Preludium gis-moll i rozbudowanie ostatniej fazy jego przebiegu. Podstawą dla rozważań nie może być oczywiście taka budowa repryzowa jak w formie sonatowej. Ze względu na epokę preludiów Chopina należało by przede wszystkim uwzględnić formy liryki instrumentalnej, które dotychczasowa teoria ujmuje pod nazwą „formy pieśni", zwłaszcza typu A B A. Nie wchodząc w zagadnienie terminologii używanej na określenie tego rodzaju struktur należy pamiętać, że zazwyczaj liryczne formy repryzowe A B A posiadały prostą strukturę, jeśli chodzi o zjawisko repryzy. Powtórzenie pierwszej części jako ostatniej odbywało się często automatycznie, a zmiany jakie przy tym powstawały, nie były tak istotne, żeby mogły zachwiać ogólnymi założeniami samej budowy formalnej bez względu na to czy dotyczyły one rozszerzenia, czy też skrócenia pierwotnego ujęcia. Zjawiskiem najbardziej jednak charakterystycznym dla repryzowych form lirycznych było zachowanie względnej równowagi rozmiarowej [63]) pomiędzy poszczególnymi częściami,

[63]) Względna równowaga rozmiarowa oznacza, że pomiędzy częścią pierwszą utworu a jej repryzą mogą zachodzić pewne różnice w rozmiarach. Nie mogą one jednak iść tak daleko, żeby zachwiany został stosunek równowagi pomiędzy tymi częściami.

w szczególności zaś pomiędzy częścią pierwszą i jej repryzą. Fazowy natomiast sposób kształtowania różni się zasadniczo od form liryki instrumentalnej opierającej się na budowie okresowej. W konstrukcji fazowej nie ma równowagi rozmiarowej pomiędzy poszczególnymi fazami, czego dowodzi chociażby Preludium gis-moll, gdzie faza pierwsza obejmuje 8 taktów, druga zaś 12, trzecia 20, czwarta 41, o ile nie wyodrębnimy w tej ostatniej fazie 17-taktowej fazy piątej. Ale nawet gdybyśmy przyjęli zamiast czterech faz — pięć, to i wówczas pomiędzy rozmiarami fazy pierwszej a dwóch faz ostatnich zajdą takie różnice, których w żaden sposób nie można było by pogodzić z przejawami nawet względnej równowagi rozmiarowej pomiędzy fazą pierwszą i dwiema fazami końcowymi, przede wszystkim zaś w stosunku do fazy czwartej. Dosłowne powtórzenie w fazie czwartej ma w sobie coś z repryzy, ale sam szczegół powtórzenia pierwszego odcinka utworu nie może jeszcze dowodzić regularności struktury repryzowej. Przeciwnie, wskazane właściwości rozmiarowe poszczególnych faz świadczą, że forma rozwija się na innych zasadach niż normalna budowa typu A B A. Na podstawie naszych dotychczasowych doświadczeń z łatwością możemy wykryć przyczyny tego zjawiska. Leżą one w podstawach tektonicznych formy ewolucyjnej. Wydłużanie poszczególnych części utworu nie jest niczym innym jak tylko rozwijaniem początkowej koncepcji. Na gruncie zaś systemu funkcyjnego powrót do ujęcia pierwotnego jest czynnością zupełnie naturalną, zwłaszcza w takich wypadkach gdzie początkowa struktura nie wykazuje żadnego skomplikowania harmonicznego. Wówczas powtórzenie pierwotnej struktury zawsze działa odprężająco. Znaczne natomiast powiększenie rozmiarów ostatniej fazy pozostaje w związku z przejawami energetycznymi w fazach poprzednich, z wielkością ładunku dynamicznego napięć. W toku analizy przekonaliśmy się, że spotęgowanie napięć doszło w fazie trzeciej do tak silnego natężenia, że proces rozładowywania wymagał większej płaszczyzny. I choć po powtórzeniu pierwszego ośmiotaktu w fazie czwartej wzoruje się Chopin w dalszym ciągu na początkowym przebiegu fazy drugiej, uruchamiając tym razem następstwa harmoniczne (w fazie czwartej występują zmiany spowodowane sekundowo opadającym basem, wskutek czego powstają następstwa: $\frac{\Gamma}{f}{}^{0}T$, ${}^{0}T$ z przejściowym dźwiękiem *fis* w basie, $D_{\varnothing+}\ {}^{\circ}_{v}T$), mimo to dalszy już przebieg nie jest niczym

innym jak typowym procesem rozładowania. Linia melodyczna staje się coraz bardziej uboga, aczkolwiek nie rezygnuje z figuracji, schodząc do rzędu prostych formuł melodycznych. W przeciwstawieniu do impulsywnego charakteru wznoszącej się linii melodycznej panuje tam kierunek opadający. Zwolna zanika również masyw towarzyszenia harmonicznego ograniczając się początkowo do krótkich sforzat na początku każdego taktu, by w pewnym miejscu zniknąć zupełnie, pozostawiając na widowni jedynie unieruchomioną na miejscu formułę melodyczną. Sytuacja nie zmienia się zbytnio nawet w dalszym toku utworu, kiedy następuje zatrzymanie na przestrzeni trzech taktów brzmienia sekundy *gis*+*ais* jako głównych składników funkcji dolnodominantowej, przechodzącej następnie w wyznacznik górnodominantowy, prowadzący do toniki.

54 PRZYKŁAD T. 53—65

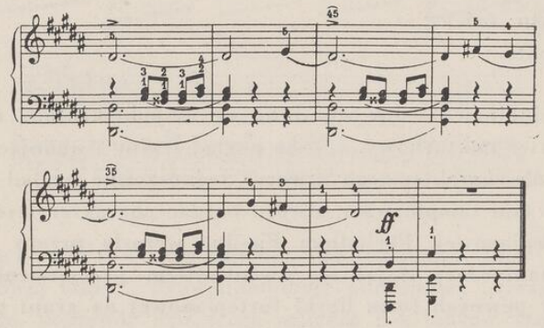


Nawiązanie do początku w fazie czwartej jest więc niewątpliwie punktem zwrotnym w przebiegu formy. Cechy repryzowe są tam widoczne o tyle, że pierwsza faza utworu została całkowicie powtórzona. Również z harmonicznego punktu widzenia można skonstatować pokrewieństwo z repryzą, objawiające się w uproszczeniu struktury harmonicznej. Znikają tam charakterystyczne dla faz poprzednich od-

niesienia wyższego rzędu na rzecz stosunków bezpośrednich. To uproszczenie harmoniczne jest nawet większe niż w rzeczywistych repryzach formy okresowej typu A B A, gdzie powtórzenie dokonywało się często automatycznie, wobec czego proces napięć był w zasadzie identyczny lub podobny do procesu części poprzednich. Niekiedy nawet rozbudowywano powtórzenie części pierwszej jako repryzy. Wówczas powstawały jeszcze dodatkowe napięcia. W czwartej fazie w Preludium gis-moll, zwłaszcza w miejscu stosowania powtarzających się formuł melodycznych, wystąpiło wyraźnie rozluźnienie pierwotnych sił tektonicznych, tak że proces rozładowania napięć doszedł do szczytu granicząc z przejawami dekompozycji. Ostatecznie mógł Chopin zakończyć Preludium w t. 65, a jednak zakończenie takie miałoby wyraz niedomówienia, nie byłoby zadowalające z powodu braku równowagi pomiędzy płaszczyznami, na których odbywał się proces napięć, a czwartą fazą utworu. Przejawy rozluźnienia wystąpiły tam dość szybko i zostały ograniczone do stosunkowo małej płaszczyzny (t. 63—65). Dlatego też w ostatnim stadium rozprzestrzenienia się formy nawiązuje Chopin do materiału motywicznego odcinka diatonicznego fazy pierwszej i drugiej. Tym razem wystąpiło pewne przesunięcie w ten sposób, że frazy rozpoczynają się na drugiej części taktu. Nie jest to wprawdzie zjawiskiem nowym, bowiem spotkaliśmy je już w fazie trzeciej, przynosi ono jednak pewne urozmaicenie i staje się wyrazem jakby wzbierania jeszcze resztek sił celem przedłużenia rozwoju melodycznego i formalnego utworu. Również ożywia się tam element harmoniczny dzięki wprowadzeniu trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej wraz z jego dominantą górną. Ożywione w ten sposób siły tektoniczne są mimo wszystko za słabe, aby mogły pobudzić do jakichś większych czynności konstrukcyjnych. Chopinowi jednak nie o to chodziło. Piąta faza Preludium (od t. 65) wykazuje cechy charakterystyczne dla struktur kodalnych, gdzie również często następuje ożywienie sił tektonicznych na pewnym odcinku. Ożywienie takie jest jeszcze potrzebne z innego powodu: chodzi tam o uzyskanie takiego przeciwstawienia, żeby ostateczny proces rozładowania wszystkich napięć mógł wystąpić z całą wyrazistością i działać tym bardziej silnie. Ze zjawiskiem takim spotykamy się w ostatnim ośmiotakcie, opartym na kilkakrotnym powtórzeniu połączenia $D^{+}\,{}^{0}T$. Na tle tego połączenia harmonicznego występują jeszcze szczątki pierwotnego materiału motywicznego, do czego dołącza się kantylenowa

linia melodyczna, której wychylenia interwałowe stanowią typowe zwroty zakończeniowe.

55 PRZYKŁAD T. 74—81



Wszyscy badacze muzyki Chopina są zgodni co do charakteru Preludium gis-moll. Zadecydowała o tym wyrazistość jego oblicza emocjonalnego o burzliwym charakterze, pełnym silnych wyładowań dynamicznych. Zgodnie z procesem rozprzestrzenienia się formy tego utworu zmienia się również jego charakter. Początkowo wyczuwamy stopniowe narastanie wzburzenia, którego siła rośnie równolegle z postępującymi po sobie fazami włącznie aż do fazy trzeciej, stanowiącej punkt kulminacyjny spotęgowania dynamicznego. Dwie fazy końcowe natomiast działają już w odwrotnym kierunku. Wraz z rozładowywaniem znika stopniowo burzliwy charakter utworu uzyskując w końcowym ośmiotakcie prawie zupełne uspokojenie. Jedynie końcowe ff dwóch ostatnich dźwięków przypomina początek, a zwłaszcza przebieg środkowy utworu. Właściwości wyrazowe Preludium gis-moll, przejawiając się na większych płaszczyznach, działają tym samym silniej i dobitniej niż w preludiach poprzednich, zwłaszcza tych, których rozmiary były małe.

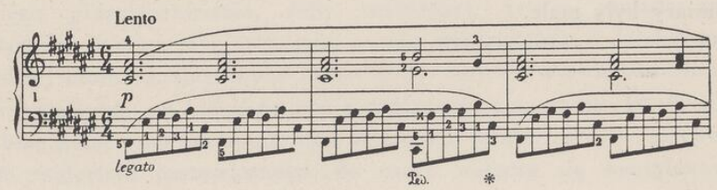
13

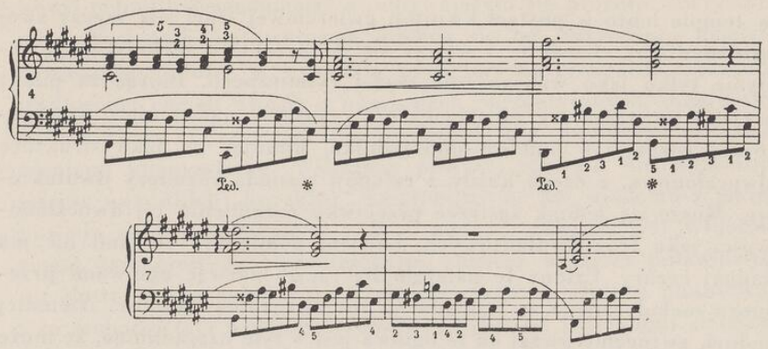
PRELUDIUM Fis-dur

Ilość taktów: 38.
Rodzaj taktu: 6/4.
Tempo: Lento.

O Preludium Fis-dur wyrażano się niejednokrotnie, że posiada ono charakter nokturnowy. Jest to pogląd trafny i ujmujący we właściwy sposób charakter tego utworu. Jednocześnie pogląd ten oznacza, że dał tam Chopin wzór utworu bardzo charakterystycznego dla liryki fortepianowej. Preludium Fis-dur wyrasta przeto z klimatu epoki romantycznej stając się świadectwem przeniesienia wyrazu i struktury pewnych form liryki fortepianowej na grunt preludium. Zmienia się tam więc samo podejście do formy utworu, który tym razem posiada trzyczęściową budowę okresową typu A B A. Zmiana tego podejścia wywiera wpływ przede wszystkim na element melodyczny i na sposób jego skoordynowania z innymi elementami. Preludium Fis-dur jako utwór liryczny posiada melodykę kantylenową, śpiewną, o wielkim wyrazie emocjonalnym, aczkolwiek umiarkowanym i skrzętnie wyłuskanym ze wszelkiego taniego sentymentalizmu. Również budowa okresowa nie jest strukturą mechanicznie przeniesioną z najprostszych form okresowych, ale stanowi już dalszy etap jej rozwoju w kierunku przezwyciężenia wszelkiego schematyzmu. Żeby zorientować się, na czym polega kunsztowność środków technicznych, chociażby samego przebiegu okresowego melodii, wystarczy wskazać już na pierwszy ośmiotakt Preludium, będący takim właśnie kunsztownym, a zarazem w swym ujęciu plastycznym ukształtowaniem.

56 PRZYKŁAD T. 1—8





Leichtentritt[64]) jest zdania, że zachodzi tam „skrócenie ośmiotaktowej frazy". Prawdopodobnie pod nazwą „fraza" miał na myśli okres, ponieważ dziś fraza oznacza coś innego, tzn. mniejszy współczynnik formy okresowej. Ale mniejsza o to. Leichtentritta uderzył przede wszystkim fakt niesymetrycznego ujęcia stosunku poprzednika do następnika (4+3). Gdybyśmy nasze kryteria poznawcze ograniczyli tylko do rozmiarów poszczególnych współczynników okresu, to istotnie należało by przyjąć zjawisko skrócenia — i to tym bardziej, że domniemany ósmy takt okresu został wypełniony przez towarzyszenie harmoniczne. Niewątpliwie Chopin wyraźnie odczuwał tu potrzebę pulsowania odcinków ośmiotaktowych, ale szczegół ten nie może być jeszcze dowodem, żeby melodia została skrócona. Jak się jeszcze przekonamy, wyodrębnienie i usamodzielnienie towarzyszenia harmonicznego w ósmym takcie przebiegu posiada ponadto inne znaczenie i sens. Ale zbadajmy najpierw przebieg okresu ze stanowiska melodycznego.

Poprzednik wykazuje bardzo prostą strukturę o charakterze rotacyjnym z uwagi na przewagę dźwięku *ais*[1] w melodii i stałe do niego powracanie. Większe natomiast urozmaicenie interwałowe, zachodzące w t. 4, zostało spowodowane wprowadzeniem obiegnika, który powoduje wychylenie się melodii o tercję małą do góry. Wskazanie na środek techniki ornamentalnej nie może oznaczać, aby linia melodyczna wykazywała cechy ornamentalne. Obiegnik wprowadzony

[64]) Op. cit. str. 152 i nast.

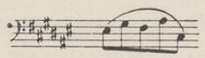
w tempie lento w postaci kwintoli ćwierciowej traci siłą rzeczy swój ornamentalny charakter i włącza się do przebiegu melodycznego jedynie tylko jako wzbogacenie ruchu rytmicznego. Biorąc za punkt wyjścia powtarzający się dźwięk *ais*[1], możemy nawet nieco szczegółowiej rozpatrzyć budowę poprzednika, ujmując go jako strukturę dwuczłonową, z czego każdy z członów posiada rozmiary dwutaktowe. Muszę się jednak zastrzec przeciwko rozumieniu tej dwuczłonowości jako fraz dwutaktowych, bowiem pomiędzy członami nie ma żadnej cezury. Człony te należało by raczej nazwać ogniwami przebiegu melodycznego ze względu na ich integralną łączność. Niemniej jednak zwrócenie uwagi na te ogniwa jest o tyle uzasadnione, że może nam wytłumaczyć stronę energetyczną całego okresu. Zakończenie każdego ogniwa na dominancie górnej sprawia, że wykazują one wielką spoistość między sobą. Okoliczność ta nie pozostała bez wpływu na stosunek zakończenia poprzednika do początku następnika. Następnik zjawia się tam jako naturalne i konieczne przedłużenie poprzedniego współczynnika formy okresowej. Ta integralność przebiegu jest tak wielka, że nawet może kogoś skłonić do przekonania, jakoby poprzednik rozbudowano do rozmiarów siedmiotaktowych. Pogląd taki, gdyby miał jedynie sprowadzić budowę do prostej struktury okresowej, nie miałby racji bytu z tego prostego powodu, że tym razem zachodzi właśnie szczególny przypadek formy okresowej, świadczący o jej kunsztowności. Rotacyjna struktura poprzednika sprawia, że nie może on posiadać takiego ładunku napięć, żeby następnik mógł być tylko wyrazem sił przeciwstawnych. Rolę czynnika potęgowania napięć przejął na siebie następnik i dlatego nastąpiło tam uwolnienie się od supremacji dźwięku *ais*[1] w kierunku wykorzystania szerzej rozbudowanej struktury interwałowej. Następstwo tercji małej i kwarty czystej oraz zakończenie przebiegu na dominancie górnej wystarczyło, żeby przeciwstawić się statyce melodycznej poprzednika. W ten sposób uzyskano równowagę w przebiegu melodycznym okresu, w związku z czym następnik okazał się tworem skończonym, nie wykazującym żadnych śladów skrócenia, ani też wewnętrznej elipsy. Należy również przeciwstawić się próbie Leichtentritta w kierunku wydłużenia dźwięku *ais*[1] (t. 5) do rozmiaru całej nuty punktowanej. Zabieg ten, mający na celu wykazanie, że istotnie w tym wypadku zachodzi skrócenie, fałszuje intencję kompozytora i jednocześnie dowodzi pełnej nieświadomości o odbywającym się procesie energetycznym. Następnik jest wyrazem odbicia się od statycznego działania dźwięku *ais*[1]. Toteż w wypadku, gdybyśmy na podstawie sztucznego wydłużenia chcieli wnosić o przejawach energetycznych, doszlibyśmy do wniosków fałszywych, nie mających nic wspólnego z zamierzeniami kompozytora. Wskazany powyżej szczegół nie wyczerpuje jeszcze wszystkich „korektur" Leichtentritta. Nie wiadomo z jakiego powodu radzi on przyjąć w t. 5—7 zmianę taktu na 9/4. Widocznie został zasugerowany równomiernym ruchem wartości półnutowych, nie dostrzegając, że w t. 6 i 7 ostatnia półnuta nie jest punktowana i że zachodzi tam pauza ćwierciowa. Gdyby był uwzględnił chociażby frazowanie i wspomniane pauzy, wówczas nie mógłby przyjąć zmiany taktu. Wprawdzie tę próbę Leichtentritta można by pominąć milczeniem, ale daje ona okazję do zwrócenia uwagi na jeszcze jeden szczegół w budowie następnika. Na przestrzeni tego współczynnika formy okresowej dokonuje się dość złożony proces energetyczny odbywający się w dwóch fazach. Pierwszą fazę stanowi następstwo dźwięków *gis*[1]-*ais*[1]-*cis*[2]-*fis*[2]-*eis*[2], drugą zaś *eis*[2]-*dis*[2]-*cis*[2]. Ta dwufazowość oznacza, że w tym wypadku po spotęgowaniu napięcia następuje częściowe uspokojenie na skutek usamodzielnienia się zwrotu melodycznego jako pewnego rodzaju formuły zakończeniowej na dominancie górnej. Interpretacja Leichtentritta, sięgająca aż do modyfikacji obrazu kompozycji, uniemożliwia, rzecz jasna, poznanie wspomnianych wyżej szczegółów, mających jednocześnie znaczenie wyrazowe. Postaci rzeczy nie zmienia fakt, że w formule zakończeniowej dźwięk *eis*[2] występuje w postaci przednutki. Mimo ograniczenia do najkrótszych rozmiarów formuła ta działa zupełnie wyraźnie jako chwilowe zakończenie.

Na razie musimy przerwać rozważania nad melodyką Preludium Fis-dur, a to dlatego, że bez uwzględnienia czynnika harmonicznego trudno było by wytłumaczyć logikę dalszego przebiegu melodycznego. Stanowisko takie może wydawać się dziwne z tej prostej przyczyny, że na przestrzeni pierwszego ośmiotaktu utworu nie tylko nie zachodzą żadne wyszukane środki harmoniczne, ale operuje tam kompozytor środkami najprostszymi ograniczając się do zasadniczego wyznacznika toniki, jej paraleli, dominanty górnej wraz z górnodominantowym jej odniesieniem. W tym wypadku czynnikiem decydującym nie

jest jakość środków harmonicznych, ale sposób ich zastosowania. Jak wykazuje obraz nutowy, posłużył się tam Chopin figuracją harmoniczną. Nie było by w tym również nic szczególnego, gdyby nie fakt, że figuracja ta daleko już odbiegła od tzw. basów Alberti'ego. Podobnie jak w Preludium fis-moll, nie posługuje się Chopin prostym rozkładaniem akordów wprowadzając do prymy lub kwinty danego akordu górną i dolną nutę boczną, co przyczynia się do urozmaicenia figuracji w kierunku emancypacji czynnika melodycznego, aczkolwiek w bardzo małym zakresie. Szczegół ten wystarcza, żeby towarzyszenie harmoniczne przestało być tylko podłożem harmonicznym. Chopinowska figuracja harmoniczna staje się w towarzyszeniu również czynnikiem wyrazu, co posiada szczególny wydźwięk właśnie w niniejszym Preludium posiadającym charakter nokturnowy. Emancypacja czynnika melodycznego w towarzyszeniu harmonicznym dochodzi do głosu w zakończeniu następnika i zyskuje znaczenie lokalno-tektoniczne o specyficznym wyrazie energetycznym, posiadającym wpływ na energetykę struktury okresowej pierwszego odcinka utworu i nawet na dalszy przebieg Preludium.

Gdyby przejawy emancypacji czynnika melodycznego miały ograniczyć się wyłącznie do wprowadzenia dwóch nut bocznych wspomnianych składników akordowych, to mówienie o przejawach tego rodzaju nie miałoby w ogóle sensu. Rzecz w tym, że nuty boczne stają się impulsem do odpowiedniego umiejscowienia innych dźwięków akordowych wyznaczając po prostu ich kierunek. Naturalnym następstwem po osiągnięciu dźwięku akordowego po nutach obcych jest wychylenie się na najbliższy górny składnik akordu. Ta siła kinetyczna, działająca do góry, wymaga z kolei przeciwwagi. Stąd więc następuje spadek w kierunku odwrotnym na interwał seksty lub nawet septymy małej. Kinetyczna zależność dźwięków nieakordowych i następujących po nich składników akordu sprawia, że kompleks ten tworzy pewną całość, pewien zwrot melodyczny.

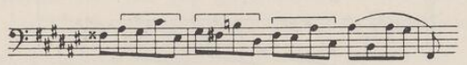
57 PRZYKŁAD



Po zatrzymaniu się na dominancie górnej, przy końcu następnika, zaczyna działać czynnik melodyczny towarzyszenia, usamodzielniając

się do tego stopnia, że tworzy nawet progresję trzyczłonową zakończoną zwrotem prowadzącym bezpośrednio do toniki.

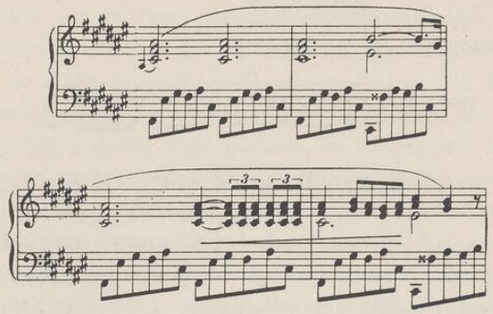
58 PRZYKŁAD



Usamodzielniający się czynnik melodyczny, wykazujący jasny i niedwuznaczny kierunek harmoniczny, staje się przedłużeniem procesu energetycznego następnika, aczkolwiek proces ten odbywa się na innej płaszczyźnie. Z towarzyszenia harmonicznego i dzięki możliwościom faktury fortepianowej wyłania się nowa siła, która w dalszym stopniu rozluźnia aż do ostateczności napięcia powstałe w następniku, prowadząc do toniki. W ten sposób nawiązuje się łączność z następnym odcinkiem Preludium. Taki łącznik, wyrastający z towarzyszenia, nie jest zjawiskiem odosobnionym, ale w tym wypadku posiada znaczenie szczególne.

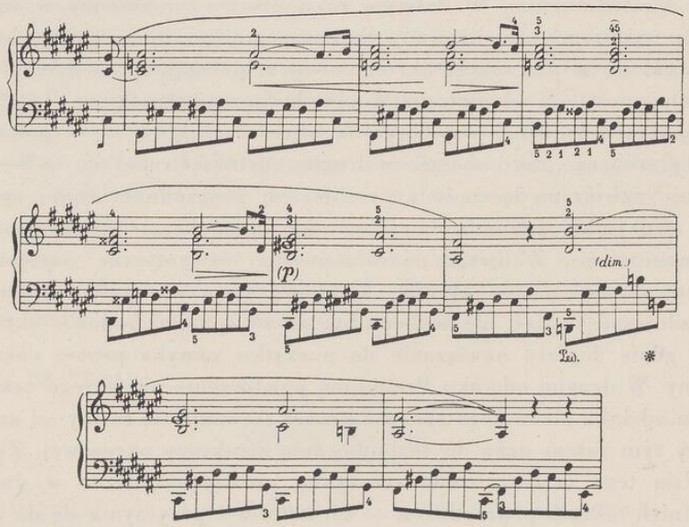
I w dalszym toku utworu nie słabnie budowa okresowa. Przeciwnie, ulega ona rozszerzeniu. W tym wypadku jednak stwierdzić można zjawisko wyjątkowej konsekwencji w przestrzeganiu raz obranej zasady konstrukcyjnej. W dalszym toku utworu znajdujemy w większych wymiarach zrealizowany ten sam proces energetyczny, który odbywał się w pierwszym okresie utworu, polegający na daleko posuniętej spoistości wewnętrznej poprzednika z następnikiem. Podobnie jak poprzednio drugi współczynnik okresu wypływał ze współczynnika pierwszego, tak i obecnie w drugim odcinku Preludium (t. 9—20) zostaje nawiązana łączność z przebiegiem poprzednim dzięki opisanej strukturze usamodzielniającego się melodycznie towarzyszenia harmonicznego. Z uwagi na właściwości energetyczne następnika okresu pierwszego, w którego końcowej fazie nastąpiło ostateczne rozładowanie napięć, nie może tu być mowy o takiej budowie okresowej, gdzie dopiero nawiązanie do początku zamyka proces energetyczny. W drugim odcinku Preludium powtórzenie pierwszego czterotaktu odcinka pierwszego zaczyna proces stawania się formy od nowa, który tym razem dąży do rozbudowania struktury okresowej. Zapowiedzią tego nowego stanu rzeczy są zmiany rytmiczne w dwóch ostatnich taktach poprzednika, co niewątpliwie przyczynia się do ożywienia przebiegu.

59 PRZYKŁAD T. 9—12



Przejawy właściwego rozbudowania występują w całej okazałości dopiero na gruncie następnika, który powiększa swe rozmiary aż do ośmiotaktu.

60 PRZYKŁAD T. 12/13—20



Tym razem zachodzi już większa ingerencja czynnika harmonicznego w postaci górnodominantowego odniesienia do paraleli dominanty dolnej. Wprawdzie środek ten nie jest zjawiskiem wyszukanym i nadzwyczajnym, ale, jak już poprzednio zaznaczyliśmy, nie zawsze sama jakość środka harmonicznego dowodzi kunsztowności struktury harmonicznej. Toteż sposób zastosowania tego środka, tzn. jego umiejscowienia w przebiegu, będzie czynnikiem decydującym. W związku z tym szczególnego wyrazu nabiera wprowadzenie po dominancie górnej dominanty górnej paraleli dominanty dolnej. Ponieważ środek ten posiada postać prostego wyznacznika toniki z dodaną septymą małą, przeto otrzymuje on właściwości kolorystyczne dzięki dodatkowemu współbrzmieniu septymy małej. Chopinowi chodziło właśnie o tego rodzaju zabarwienie kolorystyczne przebiegu, o stworzenie nowego oświetlenia dla pierwotnej koncepcji melodycznej. Tym tłumaczy się fakt, że w przejściu na następnik drugiego okresu zatrzymuje on prawie przez cały takt dźwięk *ais*[1], który jak wiadomo odgrywa wybitną rolę w poprzedniku. A więc czynnikiem potęgującym napięcie nie jest tym razem energetyka łuku interwałowego, lecz właściwości kolorystyczne takiego prostego środka, jak akord dominant-septymowy. Ta zmiana w nastawieniu rozwoju formy zadecydowała o obliczu melodyki drugiego następnika, który tym razem posuwa się przeważnie ruchem sekundowym. Ośmiotaktowe rozmiary następnika nie są wyrazem jednolitej ciągłości rysunku melodycznego. W rzeczywistości następnik otrzymuje wcięcie syntaktyczne już w t. 6 (18), jednakże nie posiada ono na tyle siły, aby doprowadzić do zadowalającego zakończenia jako przejawu rozładowania napięć. Dlatego też dodaje jeszcze frazę dwutaktową, będącą powtórzeniem poprzedniej formuły zakończeniowej.

Tak oto przedstawia się budowa pierwszej części Preludium Fis-dur. Z przeprowadzonej analizy wynika, że część ta składa się z dwóch odcinków, przy czym odcinek drugi, dłuższy od pierwszego, rozbudowuje pierwotną koncepcję strukturalną i wyrazową. Obecnie chodziło by jeszcze o wyjaśnienie, czym jest taka konstrukcja ze stanowiska budowy okresowej. Już w związku z rozpatrywaniem pierwszego odcinka zauważyliśmy pewne cechy, różniące ten odcinek od prostej budowy okresowej. Ponadto stwierdziliśmy niewątpliwą zależność pomiędzy odcinkiem pierwszym a drugim przebiegu, zależność nie ograniczającą się tylko do pokrewieństwa melodycznego poprzed-

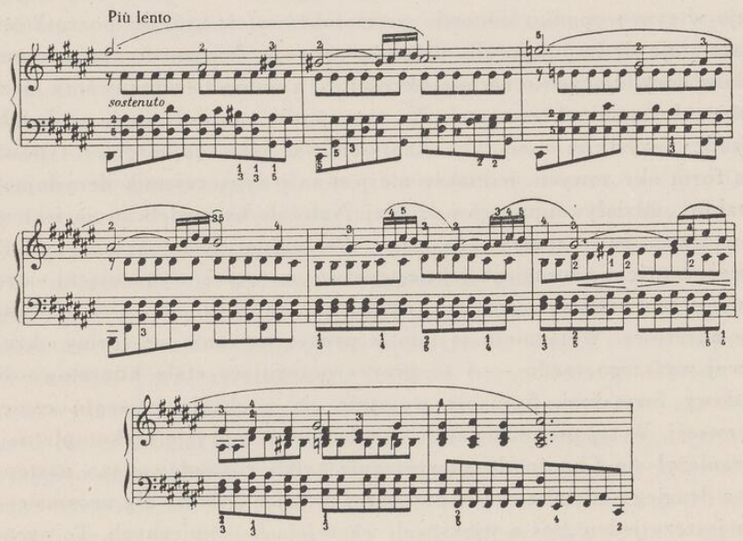
nika, ale również do stosowania wspólnej zasady energetycznej. Ta łączność obydwóch składników części pierwszej, dowodząca ich silnej wzajemnej spoistości, nie wyjaśnia jednak dostatecznie całokształtu przebiegu w ramach formy okresowej. Dawniejsza teoria nie zwracała uwagi na ten problem. Wystarczał dla niej fakt, że przebieg składał się z poszczególnych okresów, które następnie analityk jedynie tylko sumował. Tymczasem forma nie jest wyłącznie sumą składników przebiegu, ale wynika ze wzajemnego współdziałania tych składników ze sobą. Moment współdziałania decyduje o integralnej ciągłości przebiegu i o logice następstw tych składników. Toteż w wypadku gdy zachodzi użycie więcej niż jednego okresu, muszą być brane pod uwagę przejawy współdziałania, wpływające na całokształt przebiegu formy okresowej [65]). A jest to ważne dlatego, że wówczas tworzy się forma okresowa wyższego rzędu, gdzie pierwotne odcinki, będące okresami samymi w sobie, stają się współczynnikami rozbudowanej formy okresowej. W świetle tej uwagi pierwszy odcinek ośmiotaktowy przejmuje rolę poprzednika, zaś następny, dwunastotaktowy, następnika szeroko rozbudowanej formy okresowej, stanowiącej pierwszą część Preludium Fis-dur. A gdy obecnie sięgniemy jeszcze raz do wewnętrznej budowy pierwszego odcinka przekonamy się, że jego specyficzna struktura, polegająca na ścisłej ciągłości przejawów melodycznych, bynajmniej nie jest przypadkiem, lecz wynika z ogólnego planu strukturalnego całości części pierwszej. Ciągłość ta jest uzasadniona właśnie budową formy okresowej wyższego rzędu, gdzie silniejsza cezura była potrzebna dopiero między współczynnikami całości części. Wskazane szczegóły odnoszą się do logiki konstrukcyjnej przebiegu dowodząc zarazem, że forma okresowa doznała u Chopina dalszego rozwoju i nie posiada w sobie nic ze schematyczności Pozornie prosta ta budowa staje się u niego wyrazem kunsztowności struktury, aczkolwiek nie ma to nic wspólnego z konstruktywizmem, czyli z samą robotą techniczną. Dla Chopina struktura była tylko środkiem wyrazu, a czynniki emocjonalne dyktowały mu dobór odpowiednich środków i właściwy wybór struktury. Podziwiać więc należy, że wychodząc w Preludium Fis-dur od dźwięku *ais*[1], który zadecydował o rotacyjnej budowie poprzedników, roztoczył przed nami skalę lekko zcieniowanego lirycznego nastroju.

---

[65]) Zasady tej trzymaliśmy się już przy analizie Preludium A-dur.

Część środkowa Preludium Fis-dur posiada stosunkowo bardzo małe rozmiary ograniczając się do przebiegu ośmiotaktowego. Szczegół ten dowodziłby braku równowagi pomiędzy składnikami wielkiej budowy trzyczęściowej. Można by nawet przypuszczać, że w tym wypadku, na skutek braku równowagi rozmiarowej, została zniekształcona forma A B A i dlatego utwór nie może być uważany za budowę trzyczęściową. Większą jednakże niespodzianką będzie jeszcze wewnętrzna budowa części środkowej.

61 PRZYKŁAD T. 21—28



Wprawdzie można by tu wydzielić dwa odcinki czterotaktowe, które odpowiadałyby współczynnikom formy okresowej, tj. poprzednikowi i następnikowi, jednakże w wypadku tym zachodzi inny rozkład sił niż w normalnej formie okresowej, albowiem drugi odcinek czterotaktowy nie tworzy w stosunku do odcinka pierwszego przeciwieństwa energetycznego, ale staje się wyraźnym świadectwem tendencji ewolucyjnych przebiegu, czego dowodem jest operowanie końcowym motywem pierwszego dwutaktu, w którym czynnikiem

charakterystycznym jest ruch szesnastkowy wznoszącej się tercji i opadającej sekundy. Ten pierwszy interwał zadecydował o tym, że nawet przy końcu taktu szóstego wyczuwamy rytmiczne powiększenie końcowego motywu dwutaktu, aczkolwiek tylko pierwszy interwał jest świadectwem styczności z pierwowzorem. Czynnik ewolucyjny przejawiający się w drugiej części utworu sprawił, że występujący po dwóch pierwszych frazach materiał melodyczny nie jest nowym współczynnikiem formy, ale rozwija się integralnie z poprzedniego, a końcowe dwa takty ośmiotaktu są już tylko grupą epilogującą przebiegu. Gdyby chodziło koniecznie o przeprowadzenie rozczłonkowania, to można by nawet przyjąć, że po pierwszej frazie dwutaktowej następuje w tym wypadku odcinek sześciotaktowy, w którym początkowa fraza staje się impulsem dla dalszego rozwoju. Nie ma tu zatem czynników decydujących o formie okresowej, a mimo to wyczuwamy łączność z formami okresowymi. Na ten sposób oddziaływania wpłynęła przede wszystkim melodyka kantylenowa, jako najbardziej typowa dla form okresowych, jednakże nie jest to jedyny czynnik decydujący o takim oddziaływaniu części drugiej. Należało by z wielkim naciskiem powtórzyć, że rozpatrywana część Preludium jest właśnie częścią drugą, bowiem z uwagi na jej następstwo po części, wykazującej ostro zarysowaną budowę okresową, działa ona również jako ukształtowanie okresowe. Wciągnięto ją tam w proces stawania się formy okresowej wyższego rzędu — i to proces potęgujący stale kunsztowność budowy formalnej. Sytuacja wyjaśnia się z chwilą powrotu części pierwszej. W tej pseudorepryzie, względnie w repryzie niekompletnej, ograniczył się Chopin do powtórzenia tylko rozbudowanego następnika drugiego odcinka części pierwszej dodając jedynie dla urozmaicenia jeszcze jeden głos o większych wartościach rytmicznych. To ograniczenie się do powtórzenia następnika stawia w odpowiednim świetle część drugą utworu sprowadzając ją do roli poprzednika. Wynika więc z tego, że odczuwanie procesu okresowego nie jest jedynie złudzeniem uzasadnionym psychologicznie, ale posiada wielką rację w założeniach tektonicznych formy okresowej wyższego rzędu. Natrafiamy tu na inny jeszcze sposób kształtowania okresowego, w którym nawet współczynniki budowy A B A zostały włączone do procesu energetycznego okresu. W związku z tym zjawisko repryzy wygląda nieco inaczej niż w przypadkach stereotypowych. Nawiązanie do części pierwszej nie przynosi jeszcze odprężenia, ale dopiero w toku tego

powtórzenia następuje zwolna rozładowywanie napięć. Niemniej jednak takie traktowanie formy nie tylko nie godzi w logikę konstrukcji, ale w wielkim stopniu przyczynia się do ujednolicenia jej przebiegu. Przebiegi energetyczne poszczególnych części utworu nie są tam przejawami samodzielnymi, ale wzajemnie warunkują się i wiążą. Jedne są następstwem drugich. Dążenie do osiągnięcia jak największej jednolitości budowy skłoniło Chopina do wykorzystania materiału motywicznego z części drugiej w zakończeniu utworu jako kadencyjnej formuły melodycznej.

Zależność energetyczna drugiej i trzeciej części utworu nie pozostała bez wpływu na harmonikę części drugiej. Zmiana tempa (Più lento) oraz materiału melodycznego sprawiły, że na początku tej części z łatwością możemy przyjąć modulację do tonacji paralelnej (dis-moll). A jednak tonacja ta nie utrzymuje się nawet na przestrzeni pierwszego taktu, gdzie od razu następuje przejście do dominanty górnej tonacji zasadniczej. W dalszym zaś przebiegu stwierdzamy odniesienie drugiego rzędu dolno- i górnodominantowego($(D_{*0}\ D_{\dagger})$ do dominanty dolnej, która przyjmuje nawet postać czterodźwiękową (D_{+0}), prowadząc następnie przez paralelę toniki i górnodominantowe odniesienie do prostego wyznacznika toniki kończącego cały przebieg drugiej części. Stwierdzenie odniesienia dolno- i górnodominantowego do dominanty dolnej nie wyjaśnia w tym wypadku prawie zupełnie charakteru użytych środków harmonicznych. Uwaga ta może wydawać się dziwna gdy zważy się, że w rzeczywistości nie mamy w części drugiej prawie żadnej komplikacji harmonicznej. Sprawa ta wygląda niepokojąco tylko dlatego, że przywykliśmy traktować element harmoniczny niezależnie od elementu melodycznego i przejawów formalnych. Tymczasem, gdy uwzględnimy budowę linii melodycznej pierwszego dwutaktu oraz początek taktu następnego, zauważymy, że traktowanie akordu *cis*+*e*+*gis*, jako dolnodominantowego odniesienia do dominanty dolnej tonacji zasadniczej, nie odpowiada istotnemu działaniu tego środka. Przejście z toniki paraleli na dominantę górną nie jest przejściem prostym chociażby dlatego, że dominanta górna została poprzedzona górnodominantowym odniesieniem drugiego rzędu. A gdy do tego dodamy, że jednocześnie na dominancie górnej nastąpiło zakończenie frazy dwutaktowej, wówczas stanie się oczywiste, że przebieg ten otrzymał zaokrąglenie ener-

getyczne z częściowym punktem uspokojenia. W tym świetle akord *cis*+*e*+*gis* nie jest wyznacznikiem dolnodominantowym, ale zjawia się jako mollowe zabarwienie akordu poprzedniego. W zmianie trybu leży przeto istotny sens następstwa harmonicznego. Zmiana ta jest również wykładnikiem przejawów emocjonalnych wnosząc z sobą wyraz smutku jako pogłębienie poprzedniego lirycznego nastroju. Te przejawy emocjonalne podyktowały z kolei dalsze czynności konstrukcyjne oparte na rozwijaniu końcowego motywu frazy dwutaktowej, który powtórzony kilkakrotnie potęguje wspomniany nastrój części drugiej. Nie bez znaczenia ze stanowiska wyrazowego jest działanie elementu polifonizującego w postaci wyodrębniających się zwrotów melodycznych z towarzyszenia harmonicznego, które tworzą jedność konstrukcyjną z melodią ręki prawej.

Organiczne zespolenie części drugiej i trzeciej ułatwia w wielkim stopniu poznanie właściwości kolorystycznych akordu *fis*+*ais*+*cis*+*e*. Poprzednio, tzn. w części pierwszej, miało miejsce bezpośrednie zestawienie tego akordu z wyznacznikiem dominanty górnej. Obecnie zaś dzięki zakończeniu części drugiej na tonice jeszcze wyraźniej przejawia się barwiąca siła septymy. Nie zawsze jednak współbrzmienie to nawet przy tego rodzaju zestawieniu działa jako czynnik kolorystyczny. Uwzględnić przeto należy tu właściwości rejestracyjne połączenia, czyli sposób rozmieszczenia poszczególnych dźwięków akordu. Właśnie dzięki umieszczeniu jego prymy w oktawie kontra oraz użycie tercji jako dźwięku najwyższego staje się on źródłem specyficznego działania brzmieniowego. Nie jest to jednak tylko szczegół lokalnotechniczny, jakby się pozornie mogło wydawać, ale sięga on dość daleko w głąb przejawów tektonicznych. Nie można bowiem zapominać, że tercja, czyli dźwięk *ais*[1], była ważnym składnikiem linii melodycznej poprzednika i jako taka zadecydowała o rotacyjnej jego strukturze. Poza tym na skutek umieszczenia w bardzo niskim rejestrze prymy akordu wyodrębniają się dźwięki figuracji jako zwrot melodyczny, który zaważył na jednolitości części skrajnych utworu.

Jak się przekonujemy na podstawie ostatnio poruszonej kwestii, Chopin wnika bardzo głęboko w logikę konstrukcji formy okresowej. Nie ma tam ani jednego, chociażby najdrobniejszego, szczegółu zbędnego czy też mniej ważnego. Wszystko jest ze sobą powiązane i uzależnione od siebie jak najściślej. Nawet z małych embrionów wyłania się w toku przebiegu formy siła, która zyskuje pierwszorzędne znaczenie tektoniczne. To głębokie wniknięcie w problem formy okresowej typu A B A jest świadectwem, że Chopin nie traktował trzyczęściowej formy okresowej schematycznie, lecz, że z martwego schematu potrafił stworzyć rzecz nową. Dlatego też z ubolewaniem należy odnieść się do wypowiedzi tych wszystkich pisarzy i badaczy muzyki Chopina, którzy dopatrują się w częstym stosowaniu formy trzyczęściowej słabej strony utworów Chopina. Do takiego poglądu doprowadziło ich tylko powierzchowne traktowanie tego, co stworzył Chopin. Zaważył tu cały balast schematyzmu muzykologii dawniejszej, która nie mogła oderwać się od martwych formuł, uważając je za niezmienne zasady teoriopoznawcze.

14

PRELUDIUM es-moll

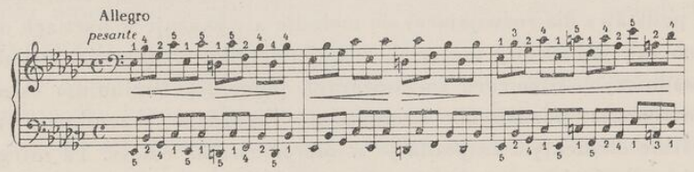
Ilość taktów: 19.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Allegro.
Ruch rytmiczny: triole ósemkowe.

W toku naszych analiz przywykliśmy już do tego, że po preludium niefiguracyjnym stosuje Chopin preludium figuracyjne. I tym razem nie jest inaczej. A jednak Preludium es-moll, jako forma figuracyjna, przedstawia sobą znowu nowy sposób podejścia Chopina do struktury tego rodzaju. Już sam fakt, że nie posiada ono towarzyszenia harmonicznego w dawnym znaczeniu, tzn. podkładu akordowego jako podstawy dla rozwijającej się melodii, a wykazuje w partiach obydwóch rąk jednakowy materiał, zdwojony tylko w oktawie, świadczy o zasadniczych różnicach zachodzących pomiędzy Preludium es-moll a dotychczas poznanymi Preludiami. Figuracja przeniknęła tam wszystkie elementy i zespoliła je w nierozerwalną całość. Ta integracja skłoniła badaczy preludiów Chopina do dopatrywania się w muzyce Chopina jednogłosowości, aczkolwiek już ich analizy przeczą

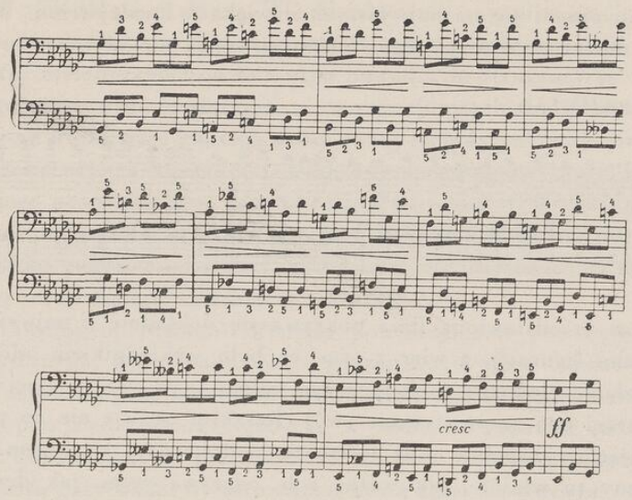
takiemu zapatrywaniu [66]). Chociaż pozornie może wydawać się, że zachodzi tam tylko jedna linia melodyczna, zdwojona w oktawie, mimo to zawiera ona wszystkie elementy dzieła muzycznego, a więc nie tylko melodykę i rytmikę, ale również wyraźnie zarysowaną harmonikę wraz z elementem kolorystycznym, dynamicznym i agogicznym. Podziwiać przeto należy niespotykaną dotąd w fortepianowej literaturze umiejętność zespolenia tych wszystkich elementów w jedną całość formalną.

Skoro poszczególne elementy są czynnikiem realnie działającym w Preludium es-moll, to zdawało by się, że nic nie stoi na przeszkodzie, żeby je w analizie wyodrębnić celem bliższego ich poznania. Metoda taka jest pożądana, ale tylko pod jednym warunkiem, mianowicie, że uwzględnimy sposób ich współdziałania, bowiem działanie elementu wyodrębnionego nie jest identyczne z działaniem tego samego elementu w wypadku gdy występuje on w połączeniu z innymi elementami. Nie możemy przecież kierować się tylko analizą oddzielnych elementów, ale musimy uchwycić zjawisko w takiej formie, w jakiej występuje ono w rzeczywistości, tzn. podczas procesu percepcji dzieła. Uwzględnienie nawet pierwszego wrażenia, jakie wywołuje wykonany utwór, jest ważne dla analizy. Wówczas możemy uchwycić podstawę tektoniczną samego utworu, ideę przewodnią, która przyświecała kompozytorowi zanim utwór zrealizował. Taką ideą przewodnią w naszym przypadku jest przede wszystkim ruch triolowy stanowiący źródło figuracji i jednocześnie będący podstawą dla zróżnicowania dynamicznego utworu, w pierwszym rzędzie w znaczeniu dynamiki wewnętrznej elementów, z kolei zaś w sensie narastania i opadania efektywnej siły brzmienia. Żeby przekonać się o słuszności takiego poglądu, wystarczy uwzględnić pierwsze dwie fazy Preludium es-moll.

62 PRZYKŁAD



[66]) Por. Bronarski, op. cit. str. 352—4

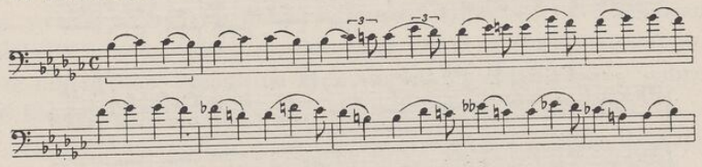


Już bez wkraczania w szczegóły budowy możemy zauważyć przejawy współdziałania elementów nie zdając sobie jeszcze dokładnie sprawy, na czym ono polega. Ważne jest tam stopniowe narastanie i opadanie wewnętrznego przebiegu dynamicznego elementów, jakichś wewnątrz ukrytych sił, których działalność przejawia się w potężnych wyładowaniach. Początkowo nie można nawet zorientować się, czy źródłem tego wszystkiego jest niepowstrzymany ruch stałego rytmu, czy też wygięcia linii melodycznej, czy wreszcie może struktura następstw harmonicznych. Żeby przekonać się, na ile każdy z elementów działa w tym właśnie kierunku, musimy im się przyjrzeć z bliska.

Sama rytmika, aczkolwiek jest ważną siłą wiążącą, nie byłaby w stanie spowodować wskazanych przejawów energetycznych, gdyby miała być jedynym wykładnikiem przebiegu formy. Przeciwnie, jednostajny rytm groziłby monotonią przebiegu. A jednak tej właśnie stale powtarzającej się rytmice, jej wszechogarniającej sile nie można odmówić zasadniczej roli w przebiegu. Rytmika jest tu kanwą, podłożem, na którym dokonuje się realizacja środków elementów innych. Oddziaływuje ona nawet na zdolność energetyczną i wyrazową tych elementów. Dzięki niej element taki jak melodyka nabiera sił żywotnych, zaczyna żyć ruchem swej podstawy rytmicznej. Starając się uchwycić przebieg melodyczny spostrzegamy, że struk-

tura linii opiera się na najwyższych dźwiękach każdej trioli. W ślad za tym można wyznaczyć tego rodzaju przebieg melodyczny:

63 PRZYKŁAD



I chociaż przedstawiona linia pokrywa się dokładnie z najwyższymi dźwiękami figuracji, a więc z tym, co było wykładnikiem odczuwania działania elementu melodycznego, mimo to w swej postaci izolowanej traci ona automatycznie swój charakter prawie nie do poznania, stając się zupełnie inną wartością pod każdym względem. Spostrzegamy tu właśnie, jak ważną rolę odgrywa rytm, jak decyduje o działaniu energetycznym i wyrazowym danego elementu. Ale z tego jeszcze nie wynika, żeby wyeliminowanie elementu melodycznego nie było bez korzyści dla analizy. Ułatwia ono rozpoznanie struktury motywicznej i przejawów ewolucyjnych utworu. Dzięki eliminacji lepiej zostaje uwidoczniony zasadniczy wątek melodyczny i czynności ewolucyjne. W związku z tym przekonujemy się, że wątek melodyczny stanowi wychylenie sekundowe do góry i opadanie do punktu pierwotnego (*b-ces — ces-b*). W ewolucyjnym zaś przebiegu wychylenie sekundowe zostaje rozszerzone przez krok chromatyczny i interwał tercji małej, po której następnie pojawia się krok opadającej sekundy, dający początek następnemu zabiegowi ewolucyjnemu, jako dźwięk początkowy kolejnego zwrotu melodycznego, będącego przeniesieniem progresyjnym taktu poprzedniego (t. 3—4). Ale opisane czynności ewolucyjne budziłyby zastrzeżenia co do słuszności wyprowadzania przejawów melodycznych t. 3—4 z taktów początkowych utworu. Przecież nikt nie wyczuwa tej nowej struktury melodycznej jako pochodnej z wątku zasadniczego utworu! I w tym wypadku znowu musimy sięgnąć do rytmu, jako do siły integrującej przebieg i zapewniającej jego ciągłość. Gdyby nie było jednostajnego rytmu, wówczas uznawanie dalszego przebiegu melodycznego za przejaw ewolucyjnego stawania się nie miałoby żadnego uzasadnienia. Tylko na podłożu stałej rytmiki wyzwalają się przejawy ewolucyjne melodyki stając się zjawiskiem realnym. W oddziaływaniu czynnika ewolucyjnego nie można jednak nie doceniać powstających w toku rozwoju nowych struktur melodycznych, a to z tego powodu, że struktury te stają się następnie ważnym czynnikiem w integracji przebiegu. Tak oto wyłoniony z wątku zasadniczego nowy zwrot melodyczny staje się w dalszym toku utworu wykładnikiem melodycznego stawania się. Dowodzi tego jego powtarzanie w drugiej fazie Preludium (t. 4—10), gdzie po nawiązaniu melodycznym do początku utworu zachowana jest przede wszystkim końcowa struktura motywiczna, składająca się ze wznoszącej się tercji małej i opadającej sekundy.

Również operowanie licznymi powtórzeniami pewnego zwrotu melodycznego, mimo poddawania go zmianom, może działać nużąco, a co najważniejsze, nie byłoby w stanie wywołać jakichś znaczniejszych przejawów energetycznych, w żadnym wypadku zaś takich, które odpowiadałyby pierwotnemu naszemu ujęciu percepcyjnemu. Z pomocą przychodzi tu harmonika, która staje się ważnym środkiem konstrukcyjnym, energetycznym i wyrazowym uzupełniając wszystkie te braki, które powstają na skutek powtórzenia zwrotów melodycznych. Jeśli chodzi o strukturę harmoniczną wątku zasadniczego, to w rzeczywistości jest ona ze stanowiska funkcyjnego bardzo prosta. Zasadniczy wątek został oparty na postępie toniki na dominantę górną. Połączenie jednak tych dwóch zasadniczych współczynników harmoniki funkcyjnej wskazywałoby, że wątek zasadniczy nie wykazuje zaokrąglenia. Dominanta górna występując po prostym wyznaczniku toniki jest wyrazem ruchu, dążenia w przestrzeń. Tymczasem słuchając wątku zasadniczego w jego ujęciu melodyczno-harmonicznym doznajemy wrażenia pewnej zaokrąglonej całości. Skąd to pochodzi? Otóż sam czynnik harmoniczny nie zawsze może nam wskazać na mechanikę przejawów energetycznych zachodzących w pewnej strukturze. Zaokrąglenie, jakie wyczuwamy w wątku zasadniczym, pochodzi ze współdziałania elementu harmonicznego z melodycznym. Wychylenie sekundowe do góry jest wynikiem aktywizacji czynnika melodycznego, zmiana zaś funkcji na dominantę górną przy równoczesnym zatrzymaniu wychylonego dźwięku powoduje napięcie również o charakterze melodycznym, które jako opóźnienie zostaje rozładowane przez przejście dźwięku *ces* na *b*. Dzięki temu opóźnieniu dokonującemu się już na gruncie dominanty górnej wyznacznik tej funkcji otrzymując w końcu postać trójdźwiękową zaczyna działać

stabilizacyjnie — oczywiście do pewnego stopnia, ale w każdym razie tak dalece, że siła jego oddziaływania wystarcza dla zaokrąglenia harmonicznego wątku zasadniczego. Ważnym współczynnikiem jest tam również dynamika podkreślająca wzmożenie siły przy działaniu wtórnych zjawisk harmonicznych, opadanie zaś w chwili zaniku ich działania.

Przyjrzyjmy się z kolei, jaką funkcję spełnia czynnik harmoniczny w tym miejscu utworu, w którym przechodzi on w stadium ewolucyjnego stawania się. Również tam tok rozwoju zaczyna się od wychylenia sekundowego. Wychylenie to zostało jednak wzmocnione krokiem chromatycznym *ces-c* i prowadzi w trzeciej części taktu do utworzenia się trójdźwięku mollowego $f+as+c$, który funkcyjnie jest mollową dominantą górną drugiego rzędu. Wprawdzie w ten sposób została nawiązana łączność z pierwowzorem, ale na razie łączność ta jest bardzo słaba, niemal pozorna, wobec słabej siły funkcyjnej tego wyznacznika. Dlatego też Chopin, chcąc uzyskać wzmocnienie funkcyjne, przechodzi na akord prowadzący wyznacznika dominanty górnej drugiego rzędu, uzyskany przez wprowadzenie zamiast kwinty górnego jej dźwięku prowadzącego ($f+a+des$). Akord prowadzący ożywia wprawdzie przebieg funkcyjny, ale sam w sobie nie jest w stanie wywołać odprężenia charakterystycznego dla końcowego stadium rozprzestrzenienia się wątku zasadniczego. I tu znów przychodzi z pomocą czynnik melodyczny. Rozwiązująca się w dół nuta boczna *es* jest namiastką pierwotnego opóźnienia stając się zarazem wykładnikiem zaokrąglonego skojarzenia melodyczno-harmonicznego. Zjawisko nuty bocznej nie jest jednak jedynym szczegółem łączącym przejawy ewolucyjne z budową wątku. Nuta ta okazuje się w tym wypadku jedynie tylko częścią składową szerzej zakrojonego opóźnienia, obejmującego również akord $f+a+c$ w poprzedniej części taktu. Akord ten powstał na skutek zatrzymania chromatycznego kroku i jako taki jest tworem niesamodzielnym. Rozwiązanie chromatycznie osiągniętego dźwięku *e* nastąpiło tu przez opisanie, tj. przez skok z *c* na *es*. Właściwe rozwiązanie tworzy zaś dopiero dźwięk *des*, który jednocześnie ze zmianą chromatyczną *as* na *a* powoduje powstanie trójdźwięku zwiększonego. Takie ujście powstałego napięcia na trójdźwięk zwiększony, chociaż jest w tych czasach zjawiskiem nowym i wskazującym daleko w przyszłość, nie reprezentuje sobą tej samej jakości

energetycznej, co ostatni akord w wątku zasadniczym. Zresztą nie było to nawet potrzebne, bowiem chodziło tu o stworzenie większej siły przyciągania niż poprzednio celem dokładnego spojenia przebiegu.

Takt 4 Preludium wykazuje zasadniczo tę samą budowę, co takt poprzedni. I tam spotykamy wychylenie sekundowe spotęgowane przez krok chromatyczny, następnie powstanie trójdźwięku mollowego $a+c+e$ jako tworu niesamodzielnego, spowodowanego opóźnieniem, wreszcie przejście na trójdźwięk zwiększony. Mamy tam zatem do czynienia z progresją uzyskaną przy pomocy przeniesienia poprzedniej struktury o tercję wyżej. Połączenie akordów końcowego taktu 3 i początkowego taktu 4 nie opiera się wyłącznie na automatyzacji przeniesienia, ale tworzy często spotykane skojarzenie zwodnicze, którego pierwowzorem jest przejście dominanty górnej na trójdźwięk prowadzący toniki mollowej. Połączenie to zostało w tym wypadku zmodyfikowane w sposób podwójny: po pierwsze — wyznacznik dominanty górnej przyjął postać trójdźwięku zwiększonego, po drugie — całe skojarzenie zostało przeniesione już na teren odniesień wyższego rzędu, gdyż połączenie zwodnicze tworzą tam: wyznacznik dominanty górnej drugiego rzędu i paralela toniki. Mimo komplikacji harmonicznych przebiegu ogólny plan budowy harmonicznej wykazuje bardzo proste założenie. Wystarczy tu tylko wziąć pod uwagę początek każdego taktu pierwszego odcinka czterotaktowego, a przekonamy się, że na przestrzeni pierwszych trzech taktów spoczywa on na zasadniczym wyznaczniku toniki, w t. 4 zaś na jej paraleli.

Podkreślenie dominanty górnej w pierwszym czterotakcie Preludium nie jest przypadkowe. Otwiera ono drogę do drugiej fazy przebiegu formy (t. 5—10), która rozpoczyna się właśnie na dominancie górnej przy wykorzystaniu mollowego jej wyznacznika. Podobnie jak w preludiach poprzednich, tak i w tym wypadku nowa faza przebiegu formy nawiązuje do początku utworu powtarzając o kwintę wyżej jej strukturę melodyczną i harmoniczną. Podczas gdy na początku utworu wątek zasadniczy został powtórzony dwukrotnie bez jakichkolwiek zmian, to obecnie powtórzenie dosłowne ograniczono do jednego taktu, w drugim zaś takcie, aczkolwiek linia melodyczna jest jeszcze ta sama, występują zmiany harmoniczne, gdyż zamiast dominanty górnej drugiego rzędu występuje zasadniczy wyznacznik tej funkcji w postaci akordu septymowego zmniejszonego. Użycie progresji w celach ewolucyjnych w pierwszej fazie znalazło obecnie swe

odbicie na szeroką skalę. Rozbudował tam Chopin progresję do rozmiarów nawarstwienia. Łączność z fazą pierwszą jest aż nadto wyraźna w budowie z samego wzoru progresyjnego. Również wewnątrz nawarstwienia spotykamy w każdym trzecim takcie niesamodzielny trójdźwięk mollowy, będący wynikiem opóźnienia, oraz jego rozwiązanie przy pomocy wznoszącej się nuty bocznej. Zmieniło się więc jedynie oblicze początkowego akordu. W tym wypadku zastosował Chopin czterodźwięk prowadzący dominanty dolnej *(as+ces+d+fes)*, który z łatwością można uważać za alterowaną formę wyznacznika dominanty górnej, powstałą przez obniżenie jego kwinty. Przyjęcie tej drugiej interpretacji jest bardziej wskazane, ponieważ w ten sposób jasno występuje stosunek do akordu *g+b+es*. Poza tym ułatwia to interpretację następnego taktu, gdzie pierwszy akord z trudnością da się sprowadzić do formy dolnodominantowej, podczas gdy jako wyznacznik dominanty górnej posiada kształt zupełnie jasny. Ta zmiana w strukturze pierwszego akordu dwóch pierwszych członów pozostaje w związku z budową nawarstwienia, z jego dwuczłonową strukturą, w której każdy człon obejmuje dwa takty. Dwuczłonowość nawarstwienia oraz progresyjna zależność obydwóch taktów wewnątrz każdego członu świadczą o jednolitości struktury nawarstwienia, gdzie występuje podwójna zależność. Wewnętrzna budowa członów nawarstwienia opiera się na przeniesieniu drugiego taktu o tercję w dół, zaś drugi człon jako całość jest transpozycją członu pierwszego o cały ton w dół. Na skutek tego kunsztownego zabiegu pomiędzy drugim taktem członu pierwszego a początkiem członu drugiego występuje stosunek małej sekundy górnej. Jeśli zaś chodzi o różnice melodyczne, zachodzące pomiędzy fazą pierwszą a drugą, to dotyczą one zmiany kierunku i jakości interwałów, jak też kierunku początkowego wychylenia, bowiem obecnie zamiast sekundy małej (ewentualnie wielkiej, jak w t. 4) występuje tercja zmniejszona, której drugi dźwięk zatrzymuje się normalnie i podobnie jak w t. 3—4 przesuwa się o tercję w dół i opada sekundowo. Jedynie tylko w końcowym takcie nawarstwienia zachodzi rezygnacja z tego tercjowego przesunięcia, dzięki czemu uzyskujemy większą łączność z wątkiem zasadniczym, mimo zmiany kierunku interwałów.

Wzorem poprzednich naszych analiz należało by jeszcze określić stosunek ostatniego akordu każdego taktu nawarstwienia do akordu następnego. Jest to z tego powodu wskazane, ponieważ w pierwszej fazie stwierdziliśmy w strukturze progresyjnej ścisłą łączność funkcyjną takich akordów. Chodziło by tu przeto o stosunki:

$$g+b+es \;:\; f+g+h+des$$
$$e+g+c \;:\; ges+heses+eses$$
$$f+as+des \;:\; es+f+a+ces$$

W pierwszym i trzecim przypadku zachodzi górnodominantowe odniesienie tego rodzaju:

$$\begin{matrix}(g+b+es)\\(f+as+des)\end{matrix} > \left(\mathrm{D}^{+}\,{}^{\geqslant\mathrm{V}}_{\leqslant\mathrm{III}}\right)$$

w drugim zaś:

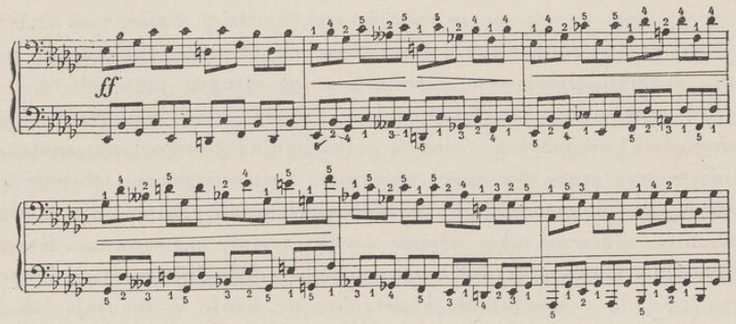
$$(e+g+c) > (\mathrm{D}^{+})^{2}$$

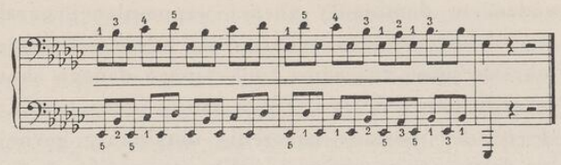
Nie ulega przeto najmniejszej wątpliwości, że odniesienia te są czymś innym niż pierwotne następstwo w t. 3/4. Czy szczegół ten należy uważać za słabą stronę struktury harmonicznej nawarstwienia? Pytanie takie byłoby aktualne wówczas, gdyby w progresji nie tkwiła siła, która działa poza właściwymi środkami harmonicznymi, poza logiką odniesień funkcyjnych. Tą siłą są przejawy ruchu, które sprawiają, że nawet bardzo skomplikowane stosunki funkcyjne i odniesienia dalekie stają się w progresji czymś naturalnym i zyskują wewnętrzną spoistość. Poza tym w toku nawarstwienia przejawiły się nowe siły czysto funkcyjne w postaci stosunków górnodominantowych, które działając z pierwotnym zwrotem melodycznym przyczyniły się do rozjaśnienia sytuacji harmonicznej, do większej wyrazistości następstw, dzięki czemu poszczególne człony, pozostające do siebie w stosunku progresyjnym, zwarły się ze sobą jeszcze bardziej. Zmiana w następstwie akordów końcowych i początkowych członów okazuje się ponadto realnym przejawem czynności ewolucyjnych jako odwrócenie się od pierwotnej koncepcji, gdzie zamiast stosunku tonikalnego wprowadził kompozytor stosunek górnodominantowy w celu spotęgowania wewnętrznej dynamiki następstw harmonicznych. Obecnie po naszych dotychczasowych doświadczeniach analitycznych nie trudno zrozumieć, dlaczego takie właśnie środki zostały zastosowane. Forma ewolucyjna, jakkolwiek jest tworem trochę swobodniejszym od innych form, posiada swe założenia konstrukcyjne, które wyznaczają jakość

doboru środków. W wewnętrznych fazach formy ewolucyjnej występuje zawsze wielkie spotęgowanie napięć i rozbudowa samej płaszczyzny. Toteż Preludium es-moll nie jest wyjątkiem, ale jak najściślej przestrzega tych zasad. Wspomniane stosunki górnodominantowe na początku każdego z członów nawarstwienia nie są jakąś dowolnością konstrukcyjną, podyktowaną swobodą twórczą kompozytora, ale łączą się z samym rodzajem formy ewolucyjnej.

Zastosowany w drugiej fazie Preludium rodzaj transpozycji nie jest przypadkowy. Prowadzi on w końcowej swej fazie do dominanty górnej i jako taki przygotowuje wystąpienie wątku zasadniczego w postaci zasadniczej, który zapoczątkowuje trzecią i zarazem końcową fazę przebiegu formy. Powrót do postaci zasadniczej w końcowej fazie nie jest niespodzianką, ani też zjawiskiem wyjątkowym. Przeciwnie, powrót taki wykazują niemal wszystkie utwory figuracyjno-ewolucyjne systemu funkcyjnego — zwłaszcza w epoce klasycznej i romantycznej. Dlatego też należy go uważać za regułę — i to regułę wynikającą z ogólnych założeń systemu tonalnego i pozostającą z nim w związku z budową utworów na nim opartych. Nie potrzebujemy również wyjaśniać, że powrót taki nie musi być repryzą. Sprawa ta została już omówiona przy innej okazji. W tym wypadku otrzymujemy jedynie jeszcze jeden przykład na potwierdzenie naszego poprzedniego poglądu na tę sprawę. Nawiązanie do wątku zasadniczego ogranicza się tylko do jednego taktu, w dalszym zaś przebiegu faza trzecia posiada postać inną niż fazy poprzednie. Można tu nawet mówić, jeśli chodzi o element melodyczny, o odwróceniu się od pierwotnego nastawienia.

64 PRZYKŁAD





Już w drugim takcie fazy trzeciej, podobnie jak w fazie drugiej, mimo zachowania jeszcze rysunku melodycznego, zmienia się struktura harmoniczna. Zmiana ta jednak może być uważana jeszcze za wariację harmoniczną poprzedniego ujęcia w tym kierunku, że na podłożu dźwięku melodycznego, który pierwotnie był opóźnieniem, powstaje obecnie samodzielny już twór harmoniczny w postaci dolnodominantowego odniesienia paralelnego wyższego rzędu:

$$^{\circ}T \quad D_{\varnothing^{\circ}} \quad D^{+}$$

Można je również interpretować przy pomocy symboli tonikalnych [67]), ale tylko po to, żeby wykazać, jak daleko to odniesienie dolnodominantowe oddaliło się od toniki i na jakiej drodze ono nastąpiło. Spostrzegamy tam zatem działanie dźwięków prowadzących, które, jak wiadomo, odgrywały poprzednio niemałą rolę.

Po tym dwutaktowym odcinku fazy trzeciej następuje konsekwentne wznoszenie się do góry na przestrzeni dalszych dwóch taktów przy jednoczesnym wykorzystaniu chromatyki. Takie wykorzystanie chromatyki nie jest już dla nas obecnie nowością. Jest to chromatyka, która wiąże, która nie zawsze zezwala na jasne wyodrębnianie się stosunków funkcyjnych, aczkolwiek w ogólnym zarysie można wykazać plan harmoniczny. Otóż pomiędzy pierwszymi akordami t. 13 i 14 zachodzi stosunek paralelny, ale już bardziej skomplikowany na skutek zmiany wyznacznika paralelnego na formę mollową. Po stwierdzeniu, że na początku t. 14 zastosował Chopin paralelę toniki (oczywiście wyższego rzędu), nie trudno jest określić funkcyjnie akord poprzedni, który jako trójdźwięk zwiększony staje się akor-

[67]) Będzie to zatem twór uzyskany przez wprowadzenie na miejsce prymy wyznacznika toniki jej dolnego dźwięku prowadzącego oraz na miejsce kwinty jej górnego dźwięku prowadzącego, a więc: $^{\sharp}_{\sharp}T$

dem prowadzącym dominanty górnej wspomnianej paraleli. Takie wsteczne dociekanie, chociaż wskazuje na zależność pomiędzy akordami, nie określa jasno znaczenia funkcyjnego danego akordu w stosunku do akordu poprzedniego. Toteż należy jednocześnie zaznaczyć, że akord *f+a+des* posiada znaczenie dominanty górnej drugiego rzędu. Gdy obecnie przypomnimy sobie stanowisko funkcyjne tego akordu w pierwszej fazie przebiegu, nie trudno nam będzie odnaleźć łączność, jaka zachodzi w tym wypadku pomiędzy obydwiema fazami. Niewątpliwie połączenie w t. 13/14 można uważać za modyfikację połączenia w t. 3/4, ale na podstawie tego nie należy wnosić o ich podobieństwie. Siła czynnika melodycznego jest zbyt wielka, aby nie pozostawiła śladu na realnym oddziaływaniu tego połączenia. Nie można tu również pominąć wiążącego charakteru chromatyki, która osłabia pierwotną koncepcję połączenia. Interesujące nas połączenie, wtłoczone w postęp chromatyczny, względnie zapoczątkowujące go, staje się ze stanowiska tektonicznego zjawiskiem nowym. Tak więc przebieg formalny i wzajemne współdziałanie elementów wywierają wpływ na środki harmoniczne, co dowodzi, że interpretacja ich musi być każdorazowo podejmowana ze stanowiska przebiegu i rodzaju współdziałających elementów innych.

Konsekwentne postępy chromatyczne prowadzą zazwyczaj do jakiegoś ściśle określonego celu. Postępy chromatyczne nie są przecież niczym innym jak tylko działaniem dźwięków prowadzących, które prędzej czy później chcą znaleźć ujście, chcą się wreszcie rozwiązać. I w Preludium es-moll doznajemy takiego wrażenia, tym bardziej, że postępom chromatycznym towarzyszy jednocześnie potężne crescendo. Tymczasem w miejscu gdzie, jakby się zdawało, powinno się osiągnąć cel ostateczny, tzn. akord, który działałby tonikalnie, który byłby wyrazem rozładowania poprzednich napięć, zjawia się niespodzianie odbicie, będące wyrazem jakby jakiegoś skoku w przepaść. W rzeczywistości wyznacznik, który reprezentuje to odbicie (t. 15. *as+ces+es),* jest prostym wyznacznikiem funkcyjnym. Mimo to działa on jak odniesienie skomplikowane. Pochodzi to stąd, że występujące poprzednio postępy chromatyczne oddaliły nas od odniesień bezpośrednich, w wyniku czego nagłe pojawienie się prostego wyznacznika dominanty dolnej działa jako środek skomplikowany. Szczegół ten jest bardzo pouczający. Przekonujemy się, że nie zawsze

najprostsze środki harmoniczne muszą działać w sposób stereotypowy, że dzięki odpowiedniemu ich umiejscowieniu można wydobyć z nich wiele nowych treści harmonicznych o wielkiej sile wyrazu. To odbicie dolnodominantowe, występujące w końcowej fazie przebiegu tuż przed samym uspokojeniem napięć harmonicznych, wiąże się z poruszonym już przy analizie innych preludiów zjawiskiem, mianowicie z charakterystycznym dla form powstałych na gruncie systemu funkcyjnego wykorzystaniem dominanty dolnej w końcowym ich przebiegu celem podkreślenia zapowiedzi zbliżającego się zakończenia. Ostatecznie wprowadzenia dominanty dolnej w tym miejscu, wobec tak licznych przykładów z literatury muzycznej, nie można by uważać za coś szczególnego. Ale nie chodzi tu o sam fakt użycia tego środka. Ważne jest przede wszystkim to, w jaki sposób środek ten został użyty, jaką posiada moc oddziaływania zarówno ze stanowiska harmoniki funkcyjnej jak i wyrazu emocjonalnego. Otóż sposób wprowadzenia prostego wyznacznika dominanty dolnej wskazuje na mistrzostwo rzemiosła kompozytorskiego Chopina, który potrafi nawet z najprostszego środka wydobyć niespotykane do jego czasów wartości. Na tym jednak nie koniec. Jednocześnie kunsztowność wprowadzenia pociąga za sobą również niezwykłość samej struktury ostatniej fazy przebiegu formy.

Po wystąpieniu dominanty dolnej już na przestrzeni tego samego taktu następuje szybki zwrot do toniki poprzez wyznacznik górnodominantowy. W dalszym zaś toku utworu znika chromatyka zupełnie. Wszystko jest już zapowiedzią bliskiego końca. Efektywna siła brzmienia gaśnie stopniowo. Początkowo, po osiągnięciu toniki w ostatniej części taktu 15, wprowadza Chopin na podłożu jej prymy i tercji dźwięki podstawowe dominanty dolnej i górnej (t. 16). Jest to jakby muśnięcie tych funkcji. Są one słabe, ponieważ supremacja toniki staje się coraz większa. Wreszcie osiąga ona ostateczną przewagę, a na jej podłożu zjawiają się trzytonowe zwroty melodyczne (*b-ces-des, des-ces-b, as-b-es*) jako ostatni przejaw siły melodycznej.

15

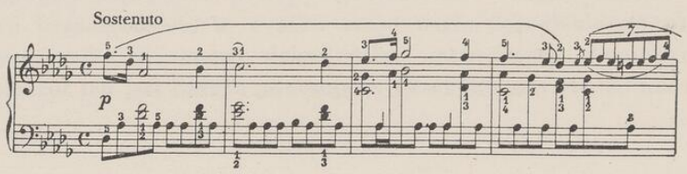
PRELUDIUM Des-dur

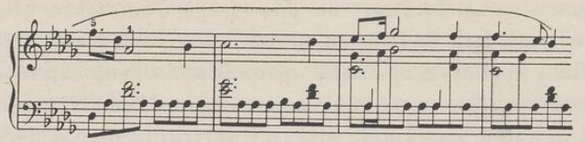
Ilość taktów: 89.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Sostenuto.

Preludium Des-dur wraz z Preludium h-moll zyskało wielką popularność. W związku z anegdotyczną osnową, która powstała na tle relacji George Sand, zastanawiano się nawet czy relacja ta odnosi się do Preludium h-moll czy też do Des-dur. Z wyjątkiem Leichtentritta nikomu nie przyszło jednak do głowy, żeby zająć się gruntownie stroną muzyczną tego utworu, określić dokładnie jego budowę i wskazać na stanowisko, jakie zajmuje w obrębie liryki fortepianowej. Jeśli chodzi o klimat stylistyczny, to raczej odpowiada ono Preludium Fis-dur z uwagi na swój nokturnowy charakter i trzyczęściową formę A B A. W stosunku do Preludium Fis-dur obejmuje nawet większą przestrzeń, aczkolwiek strukturalnie jest mniej kunsztowne. Również i wyraz tego utworu, zwłaszcza w częściach skrajnych, nie reprezentuje takiego wysokiego lotu jak Preludium poprzednie. Młodykę jego cechuje spora doza sentymentalizmu. Zdaje się, że właśnie ta cecha zadecydowała o jego wyjątkowej popularności. Przemawia ono łatwo do przeciętnego słuchacza i daje mu możność przyswoić sobie bez trudu przynajmniej melodykę części pierwszej. Podobnie jak w Preludium Fis-dur, o wyrazie i formie tego utworu zadecydowała melodyka kantylenowa o typowej strukturze okresowej. Ponieważ samo określenie „struktura okresowa" jest zbyt ogólne, przeto musimy zastanowić się, jaki typ struktury okresowej przedstawia sobą Preludium Des-dur w poszczególnych swych częściach.

O prostocie budowy części skrajnych świadczy już pierwszy ośmiotakt Preludium, który powstał przez powtórzenie pierwszego czterotaktu.

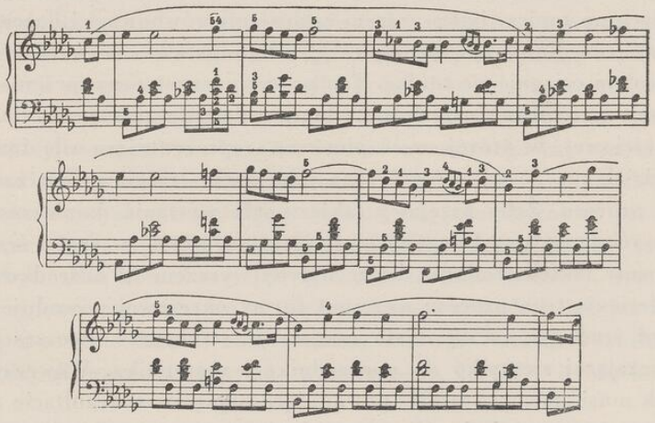
65 PRZYKŁAD T. 1—8





Na podstawie dotychczasowych kryteriów teorio-poznawczych można by przypuszczać, że zachodzi tam najprostszy rodzaj budowy okresowej, gdzie następnik ogranicza się do powtórzenia materiału poprzednika. Z poprzednich naszych rozważań wynika jednak, że proste powtórzenie nie może stworzyć należytej gry sił, aby mógł powstać stosunek energetyczny charakterystyczny dla tych dwóch współczynników budowy okresowej. Nawet częściowe napięcia, powstające w toku pierwszego czterotaktu, zostały w jego zakończeniu zupełnie rozładowane na skutek ujścia tonikalnego przy pomocy zasadniczego wyznacznika funkcyjnego. Toteż należy przyjąć, że pierwszy ośmiotakt, aczkolwiek powstaje przez powtórzenie czterotaktu, jest poprzednikiem rozbudowanym do przestrzeni ośmiotaktowej. Przezwyciężenie siły tonikalnej następuje dopiero w kolejnym dwunastotaktowym odcinku jednoczącym w sobie dwa zdania czterotaktowe i dwie frazy dwutaktowe (t. 8/9—19/20).

66 PRZYKŁAD T. 8—20



Odcinek ten stanowi kontrast do pierwszego ośmiotaktu utworu zarówno pod względem melodycznym jak i harmonicznym. Ożywia się tam ruch linii melodycznej dzięki wprowadzeniu grup cztero-ósemkowych oraz częstszego zastosowania ćwierćnut. Niemałe urozmaicenie w melodii powstaje na skutek większej partykulacji przebiegu niż to było poprzednio. Również strona harmoniczna doznała znacznego rozbudowania. Odcinek ten, jako przeciwstawienie do odcinka poprzedniego, rozpoczyna się na dominancie górnej, wykazując w toku swego przebiegu szereg odniesień drugiego rzędu, mianowicie górnodominantowych do dominanty dolnej, mollowej dominanty górnej i do paraleli toniki. Środki te są siłą rzeczy wykładnikami napięć stanowiąc kontrast do harmoniki poprzedniego odcinka. Skoro pierwszy ośmiotakt utworu nazwaliśmy poprzednikiem, to nie trudno domyślić się, że odcinek następny będzie następnikiem. Powstaje tu zatem jakby pewna kolizja z podstawowymi założeniami formy okresowej, a to z tego powodu, że następnik jest zazwyczaj miejscem rozładowywania napięć zachodzących w poprzedniku, tak że obydwa te współczynniki przebiegu formalnego tworzą nie tylko całość, ale i skończony proces energetyczny. Założenia harmoniki funkcyjnej doprowadziły do powstania jeszcze innego rodzaju budowy okresowej, wynikającej z możliwości, jakie stworzył system funkcyjny z właściwym mu przeciwieństwem dominantowo-tonicznym. Stosunek toniki do dominanty górnej sam w sobie nie może tworzyć skończonego procesu energetycznego. Dominanta górna, czy w ogóle jakakolwiek inna dominanta występująca po tonice, jest wyrazem zachwiania równowagi i dążenia do jej przywrócenia. Przywrócenie to jest dopiero wówczas możliwe, gdy z powrotem osiągnie się tonikę. Ten proces energetyczny, przeniesiony na grunt przebiegu formalnego, doprowadził do powstania budowy trzyczęściowej, w której część pierwsza, reprezentująca siłę tonikalnego działania, zostaje powtórzona jako część trzecia celem zaokrąglenia procesu. Żeby przejawy takie mogły wystąpić, konieczne jest przezwyciężenie statyki części pierwszej, tzn. użycie w części środkowej formy takich środków, które byłyby wyrazem sił odśrodkowych. Przeniesienie tego procesu na grunt formy okresowej powoduje inny rozkład środków niż to miało miejsce w strukturze dwuczęściowej ograniczającej się tylko do poprzednika i następnika. Wówczas następnik musi stosować środki powodujące napięcia, w rezultacie czego powtórzenie poprzednika jako części końcowej staje się koniecznością.

Pierwsza część Preludium Des-dur jest idealnym przykładem tego rodzaju trzyczęściowej budowy okresowej. Na wyjątkową prawidłowość wskazuje tam przede wszystkim zakończenie obydwóch czterotaktów poprzednika na tonice, co należy uważać za zupełnie świadome dążenie do wyznaczenia roli statycznej dla tego współczynnika formy. Powtórzenia jednak poprzednika, jako końcowej części przebiegu, nie należy uważać za zjawisko identyczne z pierwotnym wystąpieniem tego samego materiału melodyczno-harmonicznego. Materiał ten zmienia swoją rolę w związku ze znaczeniem, jakie każdorazowo posiada. Na początku utworu stanowi on tylko punkt wyjścia dla samego przebiegu formy, a z powodu cechującej go koncentracji jest ze stanowiska energetycznego zjawiskiem jednorodnym, nie mogącym wykazać przejawów stawania się formy. Przy powtórzeniu zaś rola jego zmienia się. Staje się on wyraźnym czynnikiem rozładowania poprzednio powstałych napięć i tym samym zaokrąglenia procesu formalnego.

Dotychczasowi badacze twórczości Chopina, mimo przywiązania do Preludium Des-dur całego balastu anegdotycznego, zwrócili uwagę na jeden ważny szczegół, mianowicie na wielką rolę, jaką spełnia w tym utworze nuta stała *as* (*gis*). Niewątpliwie zadanie jej jest ważne, bowiem staje się ona elementem spoistości architektonicznej. Mówiąc o spoistości architektonicznej mamy na myśli nie tylko pierwszą część utworu, gdzie nuta ta pojawia się na przestrzeni wielu taktów, ale również część drugą, w której zyskuje jeszcze większe znaczenie na skutek wystąpienia na przestrzeni większej niż poprzednio. Przejście z części pierwszej do części środkowej dokonuje się przy pomocy prostego zestawienia dlatego, że część środkową utrzymuje kompozytor w tonacji równoimiennej (cis-moll), będącej świadectwem zmiany trybu z dur na moll. Zastosowanie nuty stałej jako wykładnika spoistości pomiędzy częściami nie oznacza jeszcze wyrazowego czy technicznego pokrewieństwa tych części utworu. Wystąpienie nuty stałej jako dźwięku najwyższego zmienia natomiast od razu charakter przebiegu, a towarzysząca w niskich rejestrach melodia posiada nastrój tajemniczy, być może chorałowy, jak to wyczuwa Jachimecki[68]). I w części drugiej zastosował Chopin strukturę okresową, aczkolwiek już inaczej ujętą i o wiele szerzej rozbudowaną. Na ogół trzeba wyróżnić tam przebieg główny, rozbudowany najszerzej (t. 28—59), i fazę końcową

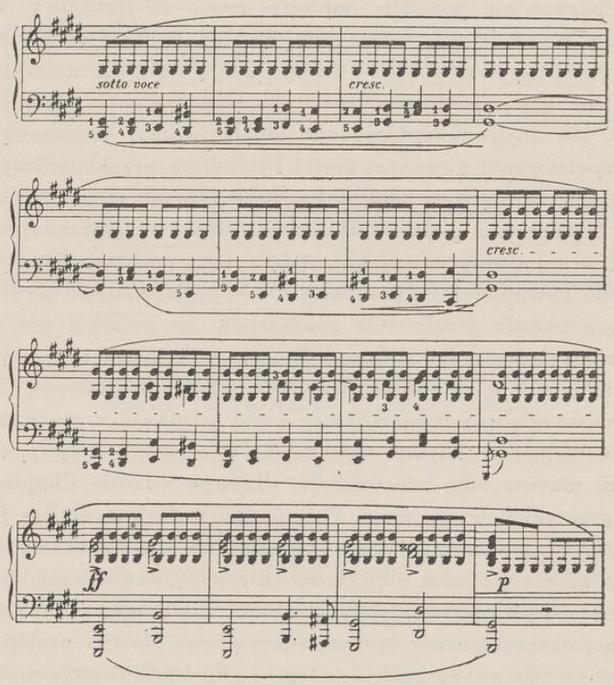
[68]) Zdzisław Jachimecki: Chopin, Warszawa 1949, str. 247

(t. 60—75). Dyspozycja ta oparta jest na najogólniejszej percepcji części środkowej Preludium. Daje się ona łatwo uchwycić dlatego, że w przebiegu głównym zasadniczą rolę odgrywa właśnie nuta stała *gis* jako dźwięk najwyższy. W fazie końcowej przebiegu przechodzi ona do głosu środkowego, choć epizodycznie znajduje jeszcze wzmocnienie w głosie najwyższym (t. 64—67), co nie zmienia zasadniczo postaci rzeczy wobec zastosowania dość szerokiego łuku melodycznego, stanowiącego najwyższe dźwięki struktury tej końcowej fazy.

Powróćmy jednak do przebiegu głównego części środkowej Preludium. Zgodnie z często stosowanym sposobem rozprzestrzenienia się formy okresowej przy pomocy prostego powtórzenia, przebieg główny powiększa swoją przestrzeń dzięki dwukrotnemu wystąpieniu tego samego ujęcia strukturalnego (t. 28—43), stanowiącego podstawę głównego przebiegu. Toteż wystarczy zastanowić się tylko nad tą podstawową strukturą, żeby zdać sobie sprawę jak wygląda całość. Podstawowa struktura przebiegu jest sama w sobie formą okresową wyższego rzędu rozplanowaną o tyle dość dziwnie, że cechuje ją brak równowagi rozmiarowej pomiędzy jej współczynnikami. Poprzednik wykazuje rozmiary dwunastotaktowe, podczas gdy następnik ogranicza się tylko do czterech taktów. Stwierdzenie to naturalnie nie jest wystarczające, a w świetle dawniejszej teorii mogłoby być uważane za niewłaściwą interpretację. Żeby uniknąć nieporozumienia muszę zaznaczyć, że forma okresowa wyższego rzędu wykazuje niejednokrotnie nie tyle odstępstwa od zasad ogólnych, ile znaczną ich elastyczność. Elastyczność ta dowodzi zresztą inwencji twórczej kompozytora i jego samodzielności. Dlatego też nic dziwnego, że właśnie u Chopina natrafiamy na takie wypadki. Wobec tego, że forma wyższego rzędu jest formą prostą podniesioną do wyższej potęgi, zawsze w jej współczynnikach, a przynajmniej w jednym z nich, spotykamy się z przejawami ukształtowania prostego. Stąd poprzednik niniejszej formy rozpada się na trzy człony, z których drugi, wykazując kierunek opadający i będący jakby odwróceniem się od pierwotnego nastawienia ruchu melodycznego, spełnia rolę pierwotnego następnika. Ze względu zaś na powtórzenie początkowego odcinka jako trzeciego otrzymujemy prostą trzyczęściową budowę okresową. Ale koncepcja formy okresowej wyższego rzędu, aczkolwiek jest naszą koncepcją stosowaną po raz pierwszy w literaturze muzykologicznej, nie może być uważana za fikcję, lecz wynika z praktyki kompozytorskiej, ze ściśle określonych

założeń konstrukcyjnych. Przyjęcie w tym wypadku tej koncepcji jest uzasadnione, ponieważ poprzednik formy wyższego rzędu wykazuje typowe cechy charakterystyczne dla poprzednio omówionej struktury okresowej, mianowicie posiada wyraz statyczny. Dowodem statyki jest tam jeden i ten sam punkt końcowy przebiegu w postaci eliptycznej dominanty górnej. Ta pusta kwinta, tak bardzo wyodrębniająca się w przebiegu, staje się tu celem, do którego stale zmierzają wszystkie trzy zdania czterotaktowe. Przezwyciężenie zaś statycznego nastawienia następuje dopiero w ostatnim czterotakcie, gdzie zjawia się paralela toniki, która przez trójdźwięk paralelny jej dominanty górnej kończy wreszcie przebieg na tym wyznaczniku funkcyjnym.

67 PRZYKŁAD T. 28—43



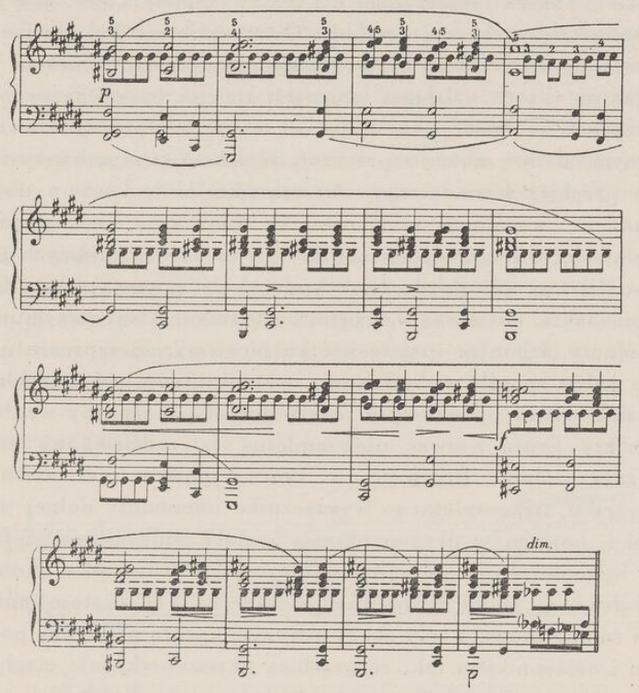
Przezwyciężenie statycznego charakteru poprzednika przejawia się w następniku jeszcze w zmianie nuty stałej z *gis* na *h* oraz w pod-

kreśleniu jego efektywnej siły brzmienia, gdzie spotęgowanie dynamiczne doszło aż do ff, do czego przyczyniają się niemało zdwojenia oktawowe. Zresztą siła ta nie zjawia się nagle, ale już w trzecim ogniwie poprzednika zaczyna się proces potęgowania siły (cresc.). W ogóle w całym przebiegu struktury okresowej wyższego rzędu dynamika spełnia ważne zadanie. Cechą jego jest stałe wzmaganie się siły od sotto voce poprzez crescendo aż do wspomnianego ff. Szczegół ten łączy się z właściwościami energetycznymi okresu, gdzie mimo przeciwstawienia, zachodzącego pomiędzy poprzednikiem a następnikiem, przejawia się łączność, uwarunkowana właśnie działaniem czynnika dynamicznego.

Chociaż następnik kończy się zwrotem dominantowo-tonicznym, dzięki czemu otrzymuje on zaokrąglenie i do pewnego stopnia rozładowuje poprzednio powstałe napięcia, mimo to struktura taka nie może być uważana za skończony przebieg energetyczny. Napięcia w następniku są zbyt wielkie (dlatego mogą stanowić należyte przeciwstawienie do poprzednika, przerastającego go pod względem rozmiarów), aby obydwa współczynniki mogły tworzyć skończoną całość. Przy rozpatrywaniu pierwszej części Preludium przekonaliśmy się, że napięcia, występujące w następniku, prowadzą do struktury trzyczęściowej. Tymczasem poprzednio wskazaliśmy na zjawisko powtórzenia w głównej części przebiegu, będące jego podstawą strukturalną, służącą do powiększenia przestrzeni. Niewątpliwie dzięki powtórzeniu przestrzeń została dwukrotnie zwiększona, ale szczegół ten nie jest jedynym powodem, dla którego Chopin zastosował ten najprostszy środek konstrukcji. Wszystkie zjawiska, jakie spotykamy u Chopina, mają zawsze głębsze uzasadnienie, a nie wynikają z mechanicznego traktowania formy. Wielkie spotęgowanie napięć, występujące w następniku, ułatwia nam zrozumienie, dlaczego właśnie Chopin posłużył się prostym powtórzeniem. Powrót pierwotnej struktury jest tam modyfikacją poznanego ujęcia trzyczęściowego, w którym część pierwsza zjawia się jako odprężenie. Pierwsze wrażenie, jakie otrzymujemy w chwili powrotu, jest takie samo jak w wypadkach zupełnie normalnej trzyczęściowej budowy okresowej. Zmiana następuje dopiero wtedy gdy powtórzenie to staje się dosłowne i gdy znowu crescendo prowadzi do tego samego następnika. Ta prosta czynność konstrukcyjna wywołała jednak poważne następstwa dla dalszego przebiegu części środkowej. Ponieważ Chopin, jak wynika z poprzednich

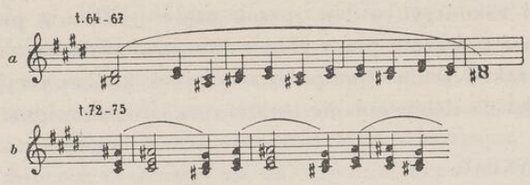
naszych spostrzeżeń, nie mógł ograniczyć się tylko do prostego powtórzenia i zakończyć w ten sposób część środkową, przeto musiał dokonać dość poważnej pracy celem doprowadzenia części drugiej do logicznego zakończenia. Stąd powstał odcinek końcowy części drugiej, który przyjął na siebie zadanie ostatecznego rozładowania napięć.

68 PRZYKŁAD T. 60—75



I w tym wypadku mamy do czynienia ze strukturą okresową, ale ujętą już jak najbardziej normalnie. Całość składa się z dwóch okresów ośmiotaktowych, które razem wzięte tworzą formę wyższego rzędu. Każdy zaś z tych okresów wykazuje pierwotny stosunek poprzednika do następnika, tzn., że w poprzedniku występuje jeszcze narastanie napięcia, podczas gdy następnik przechodzi zdecydowanie na drogę odprężenia, czego dowodem jest rotacyjna struktura linii melodycznej w następniku, przyjmująca postać zakończeniowej formułki.

69 PRZYKŁAD

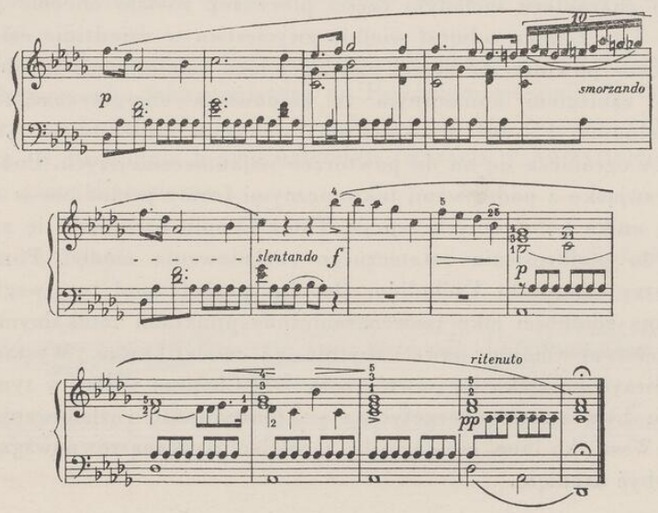


Zjawiskiem charakterystycznym dla budowy i charakteru tych formuł jest użycie tzw. „seksty doryckiej". Ostatecznie nie było by potrzeby zajmować się znaczeniem harmonicznym tej seksty, ponieważ występuje ona na skutek działania wtórnych zjawisk harmonicznych, czyli nut bocznych i opóźnionych, stając się w ten sposób czynnikiem melodycznym, ale nie można zaprzeczyć, że seksta ta mimo wszystko zabarwia przebieg harmoniczny. Zresztą określenie „seksta dorycka" nie ma nic wspólnego z harmoniką funkcyjną, a my przecież obracamy się w kręgu tej harmoniki — i to najwspanialszych jej wytworów. Dlatego też należy funkcyjnie określić, co ta seksta harmonicznie oznacza, zwłaszcza w drugim następniku, gdzie otrzymuje wartość półnuty. Ujmując sprawę krótko powiemy, że reprezentuje ona jeszcze jeden sposób rozbudowania wyznaczników paralelnych. Niesamodzielny twór opóźniony z sekstą dorycką można by według nomenklatury Erpfa nazwać niekompletną czterodźwiękową analogią dominanty dolnej. Przyjęcie w tym wypadku niesamodzielnego i w dodatku niekompletnego wyznacznika dominanty dolnej nie jest bez racji, bowiem w drugim okresie została podkreślona ta funkcja przez wprowadzenie górnodominantowego wyznacznika dominanty górnej drugiego rzędu do dominanty dolnej (t. 71). Zastosowanie tego środka zmodyfikowało cały okres usuwając cezurę pomiędzy poprzednikiem i następnikiem tak, że przebieg okresu wykazuje ciągłą linię, dążącą nieprzerwanie do formuły zakończeniowej. Przypadek ten stanowi dowód, że w końcowym odcinku części drugiej zachodzi również struktura okresowa wyższego rzędu, a nie prosta kumulacja okresu.

W toku naszych rozważań nad środkową częścią Preludium Des-dur poruszyliśmy wprawdzie cały szereg najrozmaitszych szczegółów, ale nie określiliśmy jeszcze, jaki rodzaj budowy część ta reprezentuje. Samo ograniczenie się wyłącznie do stwierdzenia przebiegu głównego i fazy końcowej może kogoś skłonić do przekonania, że końcowy odcinek części jest mniej ważny, że spełnia rolę jakiegoś dodatku. Przeciwstawienie, reprezentowane przez odcinek końcowy, w stosunku do następnika poprzedniej budowy okresowej rozszerza się na cały poprzedni przebieg wraz z jego powtórzeniem. W związku z tym możemy część środkową uważać za szeroko rozbudowaną dwuczęściową formę okresową, gdzie przebieg główny zostaje podniesiony do rzędu poprzednika, zaś odcinkowi końcowemu przypada rola następnika. W stosunku do wewnętrznej budowy okresu, będącego podstawą przebiegu głównego, zachodzi tam analogia rozmiarów, aczkolwiek energetycznie obydwa te współczynniki są wykładnikami różnych wartości. Okres poprzedni, w którym następnik był wyrazem spotęgowania napięć, nie jest tworem samodzielnym i nie reprezentuje niezachwianej równowagi energetycznej. Natomiast budowa okresowa części drugiej jako całości posiada następnik, wykazujący wszystkie cechy potrzebne do osiągnięcia równowagi energetycznej pomiędzy jej współczynnikami.

W stosunku do dwóch części poprzednich, część trzecia posiada bardzo małe rozmiary. Powtórzenie ograniczyło się tam tylko właściwie do pierwszego czterotaktu. Z drugiego natomiast użył Chopin niespełna dwa początkowe takty urywając tok linii melodycznej jakby w pół słowa.

70 PRZYKŁAD T. 76—89



To nagłe i nieoczekiwane przerwanie toku melodycznego i harmonicznego jest już tylko stopniowym zamieraniem, zaznaczonym przez kompozytora przy pomocy takich określeń, jak *smorzando* i *slentando*. Następne wzniesienie się dynamiczne i zaakcentowanie jeszcze raz pierwiastka melodycznego w spadającej linii może być uważane za przejaw ostatniej siły, która ma doprowadzić utwór do zakończenia. I rzeczywiście cały końcowy odcinek sześciotaktowy jest właściwie rozbudowanym zwrotem zakończeniowym. Jak wytłumaczyć więc tę lapidarność w ukształtowaniu ostatniej części utworu? Czy na skutek niej nie została zachwiana równowaga formy? — Oto pytania nasuwające się każdemu przy analizie Preludium Des-dur. Gdybyśmy równowagę formy mieli mierzyć tylko przy pomocy rozmiarów poszczególnych części, wówczas nie moglibyśmy zaprzeczyć braku równowagi. Na podstawie naszego wrażenia, doznawanego przy odczuwaniu całości utworu, nikt jednak nie może dojść do takiego przekonania. Harmonia, zachodząca pomiędzy poszczególnymi częściami utworu, jest wynikiem z jednej strony charakteru poszczególnych części, z drugiej zaś ich właściwości energetycznych. Prawdopodobnie Chopin zdawał sobie sprawę, że dosłowne powtórzenie części pierwszej osłabiłoby poważny wyraz części drugiej. Sentymentalizm jest wartością, która bardzo szybko się zużywa. Dlatego Chopin nie nadużył go. Przeciwnie. To wszystko, co mogłoby wywołać zastrzeżenia co do charakteru melodyki części pierwszej, zostało obecnie pominięte. I tu Chopin odniósł wielkie zwycięstwo w dziedzinie estetyki. Dosłowne powtórzenie części pierwszej jako ostatniej nie byłoby ponadto zabiegiem koniecznym ze stanowiska energetycznego. Już w Preludium Fis-dur przekonaliśmy się, że w części trzeciej formy A B A ogranicza się on do powtórzeń najkonieczniejszych. Pozostaje to w związku z podstawami tektonicznymi formy preludium w ogóle, która unika kompletnych repryz. Toteż Chopin ogranicza się zazwyczaj do podkreślenia ostatecznego rozładowania napięć. Ponieważ pierwszy czterotakt Preludium Des-dur posiada pod tym względem wybitne zdolności jako twór ograniczony punktami tonikalnymi, nie potrzebował Chopin nawet zbytnio go modyfikować. Wystarczyło ograniczyć się tylko do powtórzenia. Dla Chopina ważna w tym wypadku była strona energetyczna — plastyczność rozładowania napięć. Wszystko inne, co mogło by zachwiać uzyskaną równowagą, musiało być usunięte.

16

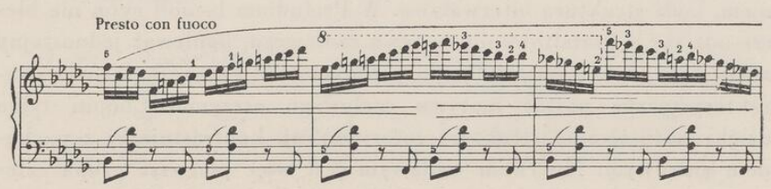
PRELUDIUM b-moll

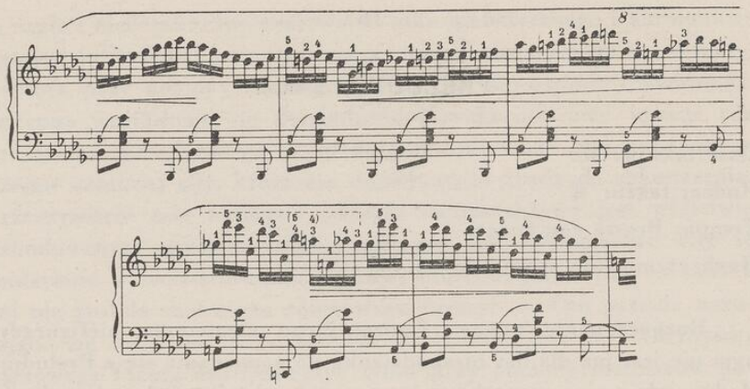
Ilość taktów: 46.
Rodzaj taktu: ¢
Tempo: Presto con fuoco.
Ruch rytmiczny: szesnastkowy.

Rozpoczynanie utworu figuracyjnego elementem niefiguracyjnym nie jest już dla nas niespodzianką po zapoznaniu się z Preludium H-dur, gdzie pierwszy takt utworu wypełniał tylko jeden dźwięk. Zawierał on w sobie możliwości techniczne dalszego przebiegu jako ich zapowiedź. Pierwszy takt Preludium b-moll nie tylko zapowiada burzliwy charakter utworu, ale sam jest już w wielkim stopniu wyrazem tego charakteru. Jakby jakiś krzyk działa tam opadający zwrot melodyczny, którego pierwszy dźwięk jest noną wyznacznika dominanty górnej. Ten początek na dominancie górnej przy równoczesnym użyciu maksymalnej, jak na owe czasy, wielkości masy dźwiękowej tworzy napięcie o wielkiej sile wyrazu. Było to widocznie potrzebne, żeby właściwy tok utworu rozpocząć od zerowego punktu napięć. Takim właśnie punktem jest tonika stanowiąca początek przebiegu figuracyjnego.

Początek przebiegu figuracyjnego, jeśli chodzi o rodzaj figuracji, przedstawia sobą jakby antytezę do Preludium gis-moll. W tamtym utworze zachodziła figuracja melodyczna oparta o gamę chromatyczną. W Preludium b-moll natomiast figuracja wykorzystuje w zasadzie gamę diatoniczną.

71 PRZYKŁAD T. 2—9



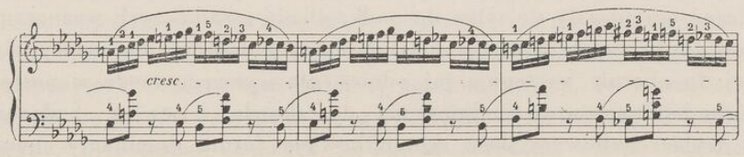


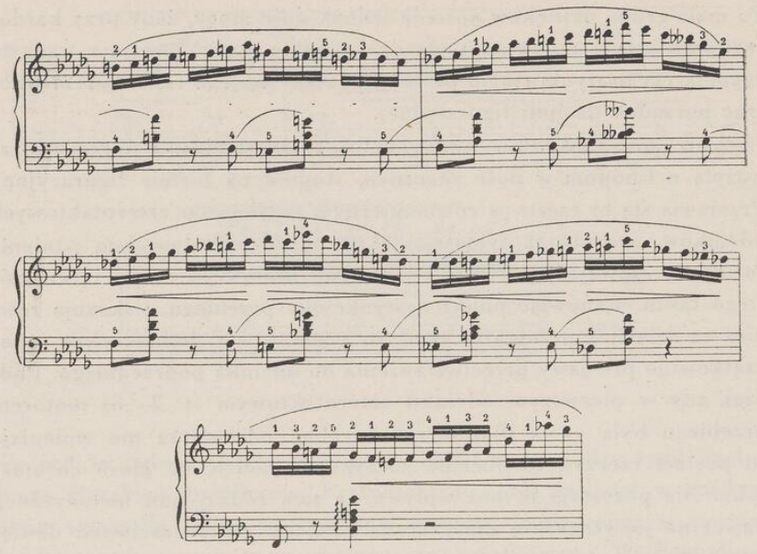
Nie jest to jednak jedyna różnica zachodząca pomiędzy tymi Preludiami. Przebieg melodyczny Preludium gis-moll posiadał w każdym swym szczególe jasno podkreślony rysunek motywiczny w postaci dwutonowych motywów o charakterze cząstkowym. W Preludium b-moll gama płynie nieprzerwanym strumieniem i nie dopuszcza do wyodrębniania się jasnych struktur motywicznych. Ruch przezwycięża tam drobnoustrój formalny. Jedynie w części opadającej linii można wydzielić pewne zwroty, wyodrębniające się na załamaniach linii prostej. Nie są to jednak motywy. Zwroty te świadczą jedynie o falistym opadaniu przebiegu. I gdyby ten nieprzerwany strumień szybko mknących następstw dźwiękowych opanował całkowicie przebieg linii melodycznej, wówczas nie można było by doszukać się w niej jakiejś prawidłowości. Groziło by to rozpłynięciem się formy w bezkształtnych przejawach ruchu. Żeby zapobiec takiemu niedomaganiu powołali kompozytorzy do życia tzw. „motywy czołowe". Są to twory wyodrębniające się w przebiegu dzięki swemu specyficznemu kształtowi, uwarunkowanemu bądź charakterystycznym rytmem, bądź strukturą interwałową. W Preludium b-moll rytm nie bierze udziału w kształtowaniu motywu czołowego, ponieważ jednostajny ruch szesnastek wyznaczył z góry jego postać rytmiczną. Toteż charakterystyczną postać motywu czołowego otrzymał Chopin tylko dzięki zastosowaniu struktury interwałowej, kontrastującej z pochodem gamowym. Motywem czołowym jest więc pierwsza grupa czterech szesnastek, będąca tworem jakby oderwanym od toku gamowego.

Ta mała grupa dźwięków posiada jednak dość mocy, żeby przy każdorazowym swym pojawieniu się dać o sobie znać. Jest ona ważnym czynnikiem dystynkcyjnym przebiegu, staje się jego regulatorem wnosząc porządek do linii figuracyjnej.

Już niejednokrotnie podkreślaliśmy, że struktura okresowa zaważyła u Chopina w dość znacznym stopniu na formie figuracyjnej. Przejawia się to często w równomiernym pulsowaniu czterotaktowych odcinków, aczkolwiek symetria ta nie może być dowodem istnienia formy okresowej. Pojawienie się motywu czołowego na początku szóstego taktu, stanowiąc punkt dystynkcyjny przebiegu, wskazuje również na działanie przejawów symetrii rozmiarowej. Jednocześnie zapoczątkowuje przejawy przeciwstawienia do odcinka poprzedniego. Podczas gdy w pierwszym odcinku czterotaktowym (t. 2—5) motorem przebiegu była gama diatoniczna (drobne odchylenia nie zmieniają tu postaci rzeczy), to obecnie zaczyna dochodzić do głosu chromatyka. Nie pozostaje to bez wpływu na sam rodzaj linii melodycznej, nawet na jej strukturę motywiczną. Zmiany gamowłaściwych dźwięków prowadzą do wygięć melodycznych, w ślad za czym zaczynają się już wyodrębniać częściowo pewne motywy, których podstawą jest opadający krok sekundy i następnie wznoszenie się ku górze. Ta zmiana jest równoznaczna z zapoczątkowaniem przejawów ewolucyjnych formy, gdyż w niej można dopatrywać się chromatyzacji pierwotnej gamy diatonicznej. Za dalszy przejaw zabiegów ewolucyjnych można również uważać skoki oktawowe, septymowe i sekstowe, nie będące niczym innym jak figuracyjnym opisaniem opadającej gamy. Dlatego już od szóstego taktu utworu można przyjąć drugą fazę przebiegu jego formy. Na razie rozmiary tej fazy są identyczne z rozmiarami fazy poprzedniej. W dalszym jednak toku utworu zostały one powiększone, jak tego dowodzi faza trzecia od t. 10 do 17.

72 PRZYKŁAD T. 10—17





Tym razem zmienia się już sposób rozprzestrzenienia się linii melodycznej. W odróżnieniu od poprzednich, szeroko rozbudowanych łuków melodycznych następuje obecnie partykulacja na faliste jednotaktowe zwroty, stanowiące podstawę przebiegu progresyjnego. Ścisła progresja obejmuje cztery takty, z czego transpozycja o jeden ton do góry wypełnia przestrzeń dwutaktową. Również w dalszym toku fazy trzeciej można było by doszukiwać się progresji opadającej, jakkolwiek ujętej już nieco swobodniej. Szczegóły te wskazują, że trzecia faza wykorzystuje na szeroką skalę środek progresyjny, że cały jej przebieg opiera się w zasadzie na transpozycjach dwóch zwrotów melodycznych, z czego drugi wyprowadzony został ze zwrotu pierwszego. Zastosowanie progresji przyczyniło się do urozmaicenia harmonicznego. Podczas gdy w dwóch fazach poprzednich następstwa harmoniczne ograniczały się tylko do podkreślenia zasadniczych wyznaczników funkcyjnych, a więc toniki, dominanty dolnej i dominanty górnej, to obecnie występują już odniesienia wyższego rzędu w postaci górnodominantowego odniesienia do akordu *c+es+g*, będącego w trybie mollowym dość skomplikowaną formą dominanty dolnej (D_{*o}) , oraz do paraleli toniki i dominanty górnej. Wszystko to

sprawia, że w fazie trzeciej zaczyna wzrastać napięcie, do czego dołącza się jeszcze szeroko zarysowane crescendo.

Kierując się dotychczasowym naszym sposobem rozpatrywania formy figuracyjno-ewolucyjnej zwróciliśmy przede wszystkim uwagę na czynnik figuracyjny i harmoniczny. W odniesieniu do rozpatrywanego Preludium metoda taka jest jednak niewystarczająca. W towarzyszeniu harmonicznym nie wystarczy bowiem uwzględnić tylko same następstwa akordowe. Również rytmiczno-pianistyczna strona towarzyszenia posiada niemałe znaczenie dla jakości energetyki i wyrazu przebiegu formy. Demoniczny charakter utworu wypływa z zastosowania specyficznej formuły akompaniamentu, polegającej na zjednoczeniu trzech ósemek, z których pierwsza posiada charakter odbitkowy. Figura ta zastosowana w tempie bardzo szybkim daje efekt jakby cwałowania o wzmagającej się sile napięcia. Początkowo siła ta jest jeszcze stosunkowo słaba, ale już przy końcu drugiej fazy, gdzie odbitka do następującego po niej dźwięku występuje w stosunku sekundy lub tercji, zaczyna się narastanie napięcia, które w trzeciej fazie współdziałając z progresją staje się równorzędnym czynnikiem tektonicznym z figuracją. A więc znowu natrafiamy na nową formę figuracyjną, w której strona rytmiczna towarzyszenia harmonicznego decyduje o obliczu formy i zarazem jakości wyrazu dzieła muzycznego.

Już niejednokrotnie podkreślaliśmy, że w utworach figuracyjnych zazębiają się wzajemnie poszczególne odcinki i fazy przebiegu formy, że pomiędzy tymi współczynnikami nie ma zwrotów zakończeniowych, lecz że jedna faza przechodzi w drugą. Bardzo wyraźnie występuje to zjawisko właśnie w Preludium b-moll. Zjawisko to mogliśmy obserwować już w fazach poprzednich. Wyjątku pod tym względem nie stanowi również faza następna, aczkolwiek nawiązuje ona do fazy pierwszej i drugiej. Określenie „nawiązanie“ niewątpliwie zbyt słabo przedstawia samo zjawisko z tego powodu, że zarówno w przebiegu melodycznym jak i harmonicznym, zwłaszcza na początku samej fazy (pierwsze cztery jej takty), stosuje kompozytor proste powtórzenie. Fakt ten może kogoś skłonić do przekonania, że już w tym miejscu utworu zarysowują się jasno skłonności repryzowe kompozytora. Jest to tym bardziej przekonywające, że w analizach zwraca się przede wszystkim uwagę na czynnik melodyczny i harmoniczny. Tymczasem elementy te nie są jedynymi współczynnikami formy. Również inne elementy są niemniej ważne, a niekiedy nawet

bardzo ważne, jak właśnie w niniejszym Preludium. Już zdwojenia oktawowe, występujące w towarzyszeniu, wskazują wyraźnie, na jaki element została tu zwrócona uwaga i na skutek czego element ten wziął na siebie czynności ewolucyjne. Elementem tym jest efektywna siła brzmienia, czyli dynamika w dosłownym znaczeniu tego słowa. Czwartą fazę rozpoczyna fortissimo, które rzeczywiście jest potężne dzięki zastosowaniu zdwojeń oktawowych. To spotęgowanie dynamiczne tłumaczy nam podstawy przyczynowe struktury fazy trzeciej. Otóż występujące tam crescendo i progresja, potęgująca napięcie, stały się czynnikiem przygotowującym działanie elementu dynamicznego jako czynnika rozwojowego.

Z chwilą gdy dynamika zaczyna słabnąć, następuje urozmaicenie harmoniczne w fazie czwartej. Zachodzi tam zatem wychylenie w stronę paraleli toniki, które następnie doprowadza do powtórzenia pierwotnej progresji, tym razem jednak w dalekim wychyleniu od punktu tonikalnego. Następstwa akordów:

$$(fis+ais+cis+e) < (h+d+fis) < (e+gis+h+d) < (a+c+e)$$

aczkolwiek pierwszy z nich można było by uważać za czterodźwięk prowadzący toniki, reprezentują odniesienia dolnodominantowe [69]) wyższego rzędu:

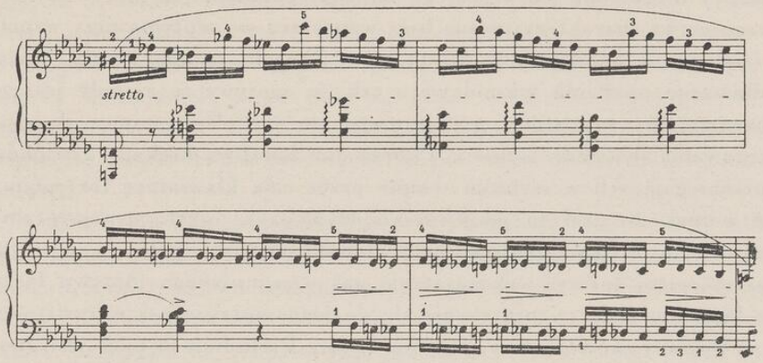
$$\left[(D_1^+)<(D_{\varnothing o})^2\right] > \left[(D_1^+)<(D_o)^2\right]$$

Cały ten przebieg fazy czwartej kończy się jeszcze jedną progresją, opartą już na postępach diatonicznych, rozpływając się wreszcie w opadającej chromatycznie czterotonowej formule melodycznej.

---

[69]) Wyznaczamy tu funkcyjnie przede wszystkim człony zasadnicze. Pierwszy — w odniesieniu do toniki b^0, drugi — do członu poprzedniego, a więc do h^0. Nie jest to jednak zupełnie ścisłe wyznaczenie, aczkolwiek posiada tę dobrą stronę, że jasno przedstawia strukturę dominantowo-toniczną każdego członu Chcąc jednak dokładniej przedstawić oblicze funkcyjne akordów: *fis+ais+cis+e* i *e+gis+h+d* należało by akord pierwszy odnieść do *des+fes+as* (zmiennik mollowy toniki b^0), drugi zaś do *h+d+fis*. W obydwóch tych przypadkach będziemy mieli do czynienia z odbiciem, dającym się wyrazić przy pomocy czterodźwiękowej analogii dolnodominantowej: $D_{III+}^{\leftarrow}$

73 PRZYKŁAD T. 30—33



Również w tym wypadku usiłuje Leichtentritt [70]) „poprawiać“ Chopina. Zdaniem jego występujące tam figury melodyczne należało by ująć w opadające, proste, czterotonowe grupy. To typowo niemieckie uproszczenie, zniekształcające obraz kompozycji, godzi zarazem w logikę przebiegu formalnego i nawet w jej wyraz. Wybuchowy charakter kompozycji nie traci w tym stretto nic ze swego pierwotnego wyrazu właśnie dzięki formułom melodycznym, na początku których po opadającej sekundzie występuje septyma wznosząca się, dająca początek opadającym dźwiękom. W ten sposób uzyskuje Chopin gradację, żeby po osiągnięciu pewnej wysokości przejść do opadania, zakończonego postępami chromatycznymi, podkreślającymi z większą jeszcze siłą moment przyspieszenia. Zjawisko to nie posiada znaczenia tylko lokalno-technicznego, ale łączy się z końcową fazą utworu, gdzie przyspieszenie staje się nowym czynnikiem ewolucyjnym formy, jakby dla zadokumentowania, że utwór zbliża się ku końcowi. Przywołanie do współdziałania elementu agogicznego staje się tu głównym czynnikiem ewolucyjnym dlatego, że poza nawiązaniem do trzeciej fazy przebiegu i wykorzystaniem niższego rejestru nie ma tam do zanotowania nic szczególnego. Jedynie tylko tuż przed samym zakończeniem (t. 40—41) został wprowadzony trójdźwięk paralelny mollowej dominanty dolnej, co w porównaniu z poprzednio użytymi środkami harmonicznymi nie jest środkiem skomplikowanym. Również

---

[70]) Op. cit. str. 158—160

w końcowych taktach utworu został silnie podkreślony element ruchowy dzięki oparciu przebiegu na wspomnianym już motywie, którego cechą charakterystyczną była wznosząca się septyma przy współdziałaniu z opadającymi sekundami. Obecnie usunięto cały balast dłuższego opadania sekundowego tak, że motywy te zyskały jeszcze bardziej na wyrazistości, przyczyniając się w wielkim stopniu do spotęgowania dynamiki (cresc.). Tworzą one burzliwą kaskadę dźwięków przebiegających w szybkim tempie przez całą klawiaturę fortepianu. A jednak nie jest to jakiś nieskoordynowany, czysto ornamentalny pasaż. Zachowanie podstawowej rytmiki utworu spaja go z całym przebiegiem formy, wykorzystanie zaś wspomnianego motywu łączy z fazą poprzednią i przyczynia się do jego motywicznej wyrazistości.

Opisany pięciofazowy przebieg formy Preludium b-moll jest znowu świadectwem nowego podejścia do problemu formy ewolucyjno-figuracyjnej. W toku analizy stwierdziliśmy, że nie tylko sam element figuracyjny staje się tam czynnikiem tektonicznym, ale również faktura fortepianowa odgrywa wybitną rolę jako równorzędny czynnik formotwórczy. Ponadto mieliśmy okazję do zapoznania się, w jaki sposób takie elementy, jak dynamika i agogika, stają się wykładnikami przejawów ewolucyjnych. Działanie dynamiki jako czynnika ewolucyjnego w fazie czwartej jest tak silne, że była ona w stanie przezwyciężyć nawet pierwotne ujęcie formalne, charakterystyczne dla dwóch faz początkowych. Stąd pierwotne fazy złączyły się tam w jedną, niepodzielną całość. Wprawdzie mógłby nam ktoś zarzucić niekonsekwencję w ujmowaniu tego samego przebiegu melodycznego, tzn., że na początku utworu wydzielamy na podstawie przejawiających się tam szczegółów konstrukcyjnych aż trzy fazy, podczas gdy w dalszym jego toku ujmujemy je jako jedną całość. Takie podejście wypływa z charakteru formy ewolucyjnej. O dyspozycji przebiegu nie może decydować proste powtarzanie, lecz przejawy związane z oddziaływaniem czynników formotwórczych. Takimi czynnikami formotwórczymi były: w drugiej fazie przebiegu emancypacja chromatyki, w trzeciej fazie progresje. W fazach tych zjawiły się one jako zjawisko nowe, jako wykładnik ewolucyjnego stawania się i dlatego odcinki przestrzeni, na których one działały, należało wyodrębnić jako fazy. W czwartej fazie zaś zjawiska te, jako środki zapożyczone z faz poprzednich, nie są już czymś nowym. Czynnikiem formotwórczym natomiast stała się tam dynamika. Żeby zrozumieć ten nieco

złożony proces przebiegu formalnego, trzeba przede wszystkim pamiętać o wyrazie Preludium b-moll, o stale potęgujących się napięciach dynamicznych, które nadają specjalne piętno temu utworowi. Dlatego też faza czwarta, gdzie nastąpiło wielkie wyładowanie dynamiki i która dzięki temu stała się jakby centralną częścią utworu, skupiającą w sobie wszystkie dotychczasowe dążenia, reprezentuje jednolitą całość z pewnym specyficznym zaokrągleniem w postaci stretta.

Wszystkie przejawy zachodzące w Preludium b-moll są ze sobą powiązane, toteż wystąpienie elementu agogicznego po działaniu formotwórczym czynnika dynamicznego wypływa jako logiczne następstwo. Dynamika spowodowała przyspieszenie ruchu. A że przyspieszenie to przypadło na końcową fazę przebiegu formy, to jest to już wyłączną zasługą kompozytora, który potrafił we właściwy sposób zastosować ten potężny środek. W związku z tym jeszcze raz powtarzam: o wartości estetycznej dzieła nie stanowią środki techniczne, wzięte jako zjawiska same w sobie, ale sposób ich wykorzystania, umiejscowienia. Stąd niekiedy nawet bardzo kunsztowny środek, gdy jest niewłaściwie zastosowany, nie tylko razi, ale wręcz nie uwydatnia się. Chopin jednak dał nam dużo przykładów, chociażby tylko w samych preludiach, na zastosowanie nawet bardzo prostych środków, które dzięki umiejętnemu wprowadzeniu wywierają piorunujące wrażenie.

Pozorna dowolność i swoboda, której można było by dopatrywać się w interpretacji formy Preludium b-moll, jest wyrazem zerwania z dotychczasowym schematyzmem i formalizmem w rozpatrywaniu zagadnień formalnych. Zerwanie takie jest konieczne przede wszystkim wtedy gdy przystępujemy do analizy dzieł genialnych kompozytorów, których twórczość posuwa naprzód zdobycze dawniejsze i staje się wykładnikiem wartości nowych. Trzymanie się w takich wypadkach utartych formuł teoretycznych nieuchronnie tworzy tamę dla rozpoznania istotnych zdobyczy twórczych. Odnosi się to w wielkim stopniu zwłaszcza do takich form, które nie wykazują jasnej partykulacji, jak np. formy figuracyjno-ewolucyjne. Było by jednak błędem mniemanie, że wyszczególnianie faz ma na celu tworzenie punktów dystynkcyjnych i tym samym wpływanie na sposób interpretacji dzieła. F a z y e w o l u c y j n e w s k a z u j ą j e d y n i e, w j a k i s p o s ó b r o z w i j a s i ę u t w ó r. Natomiast cechą form figuracyjnych jest ciągłość posunięta do najwyższych granic. Inter-

pretacja utworu winna tylko uwypuklić szczegóły formotwórcze uwzględniając zarazem ścisłość przejścia z jednej fazy w drugą. Czynnik ruchowy nie może tam zaznać żadnego zahamowania. Utwór musi płynąć nieprzerwanie, nie doznając w tym względzie żadnego uszczerbku.

17

PRELUDIUM As-dur

Ilość taktów: 90.
Rodzaj taktu: 6/8.
Tempo: Allegretto.

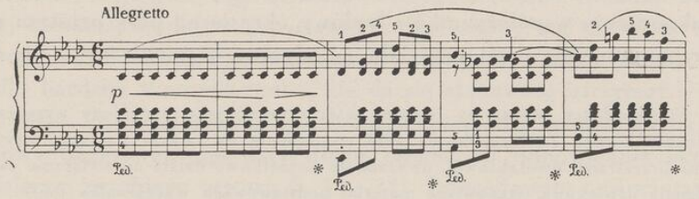
Z. Jachimecki[71]) zalicza Preludium As-dur do grupy preludiów nokturnowych. Leichtentritt[72]) wyczuwa w nim charakter romanzy, Niecks[73]) zaś jest zdania, że zostało napisane w stylu Mendelssohna, Huneker[74]) nie podziela tego ostatniego poglądu, uważając je za „zupełnie chopinowskie, zwłaszcza w jego życiu harmonicznym, pełnym zdumiewającej bujności i świeżości". Wszystkie te opinie są dla nas jednakowo ważne, wskazują bowiem na liryczny charakter utworu i na klimat stylistyczny, w którym ono powstało. Jakkolwiek określilibyśmy charakter tego Preludium, czy to jako nokturnowy, czy posiadający cechy romanzy, jedno jest pewne, że należy do kategorii liryki fortepianowej typu romantycznego. Zadecydowała o tym melodyka kantylenowa oraz budowa okresowa jako szczegóły niezmiernie dla niego charakterystyczne. Po analizie Preludiów Fis-dur i Des-dur nie jest to już zjawisko nowe na gruncie tej formy u Chopina. A jednak Preludium As-dur należy do innej kategorii form okresowych niż powyższe utwory. Tamte Preludia wykazywały budowę trzyczęściową typu A B A, aczkolwiek już bardzo zróżnicowaną. Natomiast o Preludium As-dur nie można było by mówić jako o trzy-

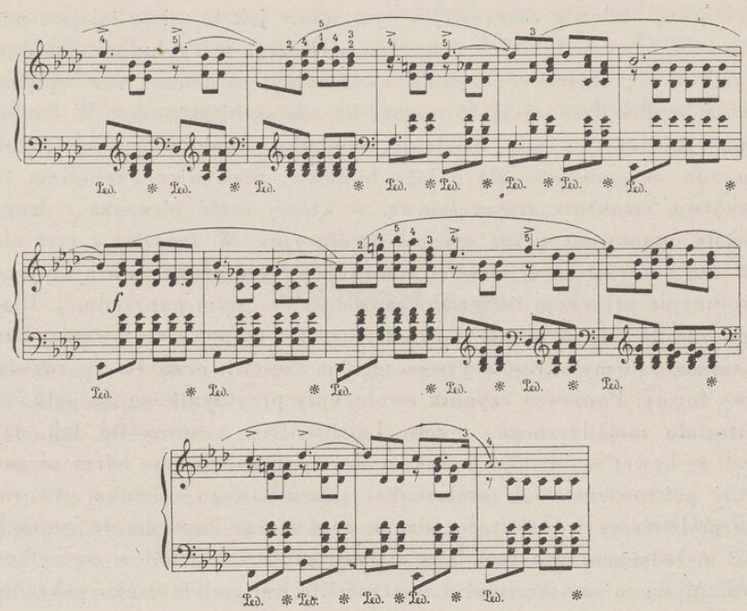
[71]) Op. cit. str. 247
[72]) Op. cit. str. 160—63
[73]) Niecks Frederick: Frederick Chopin as Man and Musician, Londyn 1890
[74]) Op. cit. str. 182

częściowej budowie okresowej w tym sensie jak to miało miejsce poprzednio. Choć w tamtych utworach, zwłaszcza w Preludium Fis-dur, przejawił się częściowo czynnik ewolucyjny, to jednak nie wpłynął on na ogólną dyspozycję formalną, na ich architektonikę. W Preludium As-dur zaś siła działania czynnika ewolucyjnego jest tak znaczna, że zadecydowała o jego budowie. Stąd więc Preludium to wykazuje strukturę trzyczęściową, w której część pierwsza i druga zostały opanowane przez czynnik ewolucyjny. W związku z tym nie ma tam kontrastującej części środkowej, a część druga zjawia się jako ewolucyjna projekcja materiału zawartego w części poprzedniej. Dlatego nie będzie przesadą powiedzenie, że mimo zastosowania tam w zasadzie formy okresowej poszczególne części tworzą f a z y rozwojowe formy. Ponieważ czynnik ewolucyjny przyczynia się do jedności materiału melodycznego, przeto Leichtentritt posuwa się tak daleko, że nawet w odcinkach wykazujących zróżnicowanie harmoniczne widzi pokrewieństwo z materiałem początkowego odcinka utworu. Nie podzielamy jednak tego zdania, a to z tego powodu, że rysunek linii melodycznej jest tam inny i kontrastuje z odcinkiem początkowym. Mimo to spostrzeżenie Leichtentritta jest godne uwagi, wskazuje bowiem na działanie jednoczącej siły czynnika ewolucyjnego.

Przejawienie się w obrębie formy okresowej czynnika ewolucyjnego skłania nas do zastosowania odpowiedniego podejścia metodycznego w dociekaniach analitycznych. Zresztą na pewnych odcinkach przebiegu utworu forma okresowa wyrażona jest tak jasno, że nie można było by jej nie dostrzec. Co więcej, spotykamy tam cechy najprostszej budowy okresowej, objawiające się w równomiernym pulsowaniu fraz dwutaktowych oraz w najprostszym stosunku, jaki może zachodzić pomiędzy poprzednikiem a następnikiem.

74 PRZYKŁAD T. 1—18





Po dwutaktowym wprowadzeniu, opartym na akordzie kwartsekstowym podstawowego wyznacznika toniki [75]), następuje zdanie ośmiotaktowe, zakończone na dominancie górnej. Zdanie to zostało następnie powtórzone ze zmianą zakończenia, które spoczywa tym razem na tonice. Z uwagi na różnicę w zakończeniu tych obydwóch zdań możemy przyjąć, że tworzą one najprostszą budowę okresową, gdzie zakończenie poprzednika spoczywa na dominancie górnej, następnika zaś na tonice. Jak się jeszcze przekonamy, ta budowa okresowa nie może być tworem wystarczającym dla stworzenia takich przejawów energetycznych, które mogłyby zagwarantować logikę przebiegu formy okresowej chociażby tylko dla pierwszej części utworu. Różnica tylko w zakończeniu współczynników budowy okresowej, przy prostym powtórzeniu niemal całego materiału melodyczno-harmonicznego, nie do-

[75]) Akord ten można by również interpretować jako opóźniony wyznacznik dominanty górnej. Ze względu na jego wystąpienie na samym początku utworu, i to na przestrzeni dwutaktowej, uważam, że początkowo działa on wyłącznie swoją substancją dźwiękową, stanowiącą materiał podstawowego wyznacznika toniki. Toteż interpretacja w sensie funkcji tonicznej nie powinna budzić zastrzeżeń.

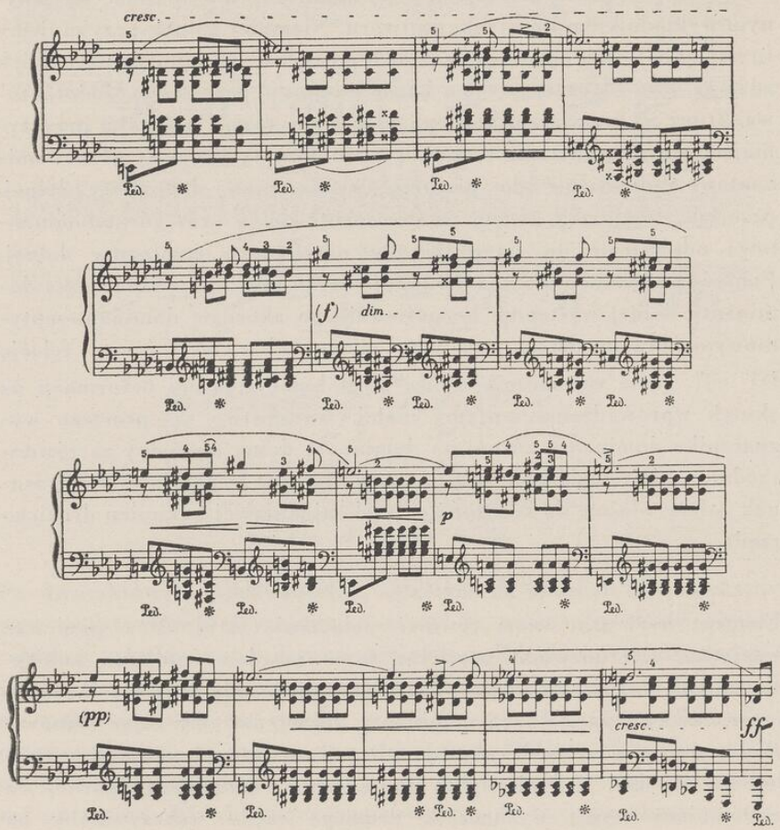
puszcza do znacznego przejawienia siętakich przeciwieństw jakie winny zachodzić w formie okresowej w wypadku gdy ma ona stać się jedynym wykładnikiem konstrukcji utworu. Niemniej jednak przyjmujemy tu istnienie formy okresowej z dwóch powodów: 1) rozmiary obydwóch zdań są dość znaczne, bowiem każde obejmuje przestrzeń ośmiotaktową, 2) już na przestrzeni każdego zdania stosowane są środki, przyczyniające się do powstania napięć. Do środków tych należy górnodominantowe odniesienie do prostego wyznacznika dominanty dolnej, przejście dominanty górnej na dominantę dolną oraz górnodominantowe odniesienie do czterodźwięku paralelnego dominanty dolnej. Ponieważ górnodominantowe odniesienie do prostego wyznacznika dominanty dolnej występuje bezpośrednio po akordzie dominant-septymowym, przeto działa ono jako element barwiący prostą relację $D_I^+ + T$, gdzie wyznacznik toniki uległ kolorystycznej deformacji na skutek wprowadzenia septymy małej. Następstwo zaś prostego wyznacznika dominanty górnej na dominantę dolną uważamy za równorzędne z odniesieniami drugiego rzędu dlatego, że parcjalny ich stosunek należy właśnie do kategorii dolnodominantowej odniesień drugiego rzędu:

$$(es+g+b+des) < (des+f+as) = D_I^+ > (D_+)^2$$

Element barwiący wnosi również połączenie $(D_I^+) < D_{+0}$ ponieważ wszystkie czterodźwięki paralelne są w zasadzie środkami kolorystycznymi. W związku z wprowadzeniem odniesienia drugiego rzędu do czterodźwięku paralelnego dominanty dolnej możemy zająć stanowisko co do twierdzenia Niecksa o stylizacji mendelssohnowskiej w Preludium As-dur. Jedynie tylko następstwo z dominanty górnej na wspomniany wyżej wyznacznik drugiego rzędu wskazywałoby na zwrot mendelssohnowski. Natomiast rozwiązanie tego wyznacznika na czterodźwięk paralelny nie ma już nic wspólnego ze stylem Mendelssohna. W świetle tego drobnego szczegółu pogląd Niecksa, dotyczący całokształtu dzieła, jest stanowczo przesadny, a z uwagi na właściwości harmoniczne i melodyczne utworu, gdzie Chopin stosuje już środki bardziej skomplikowane, nie da się stanowczo utrzymać.

Słabe przeciwieństwa, występujące pomiędzy współczynnikami budowy okresowej, nie dały długo czekać na odpowiednie skutki w dalszym przebiegu utworu (t. 19—34). Spowodowały one wystąpienie większych kontrastów pod względem doboru środków melodycznych i harmonicznych.

75 PRZYKŁAD T. 19—34



Na przestrzeni początkowych czterech taktów utrzymuje się tu jeszcze dwutaktowa budowa fraz. Jest ona jednak odmienna od poprzedniej. Przede wszystkim zakończenie frazy spoczywa tylko na jednym dźwięku w postaci półnuty punktowanej zamiast dawniejszego rozdrobnienia na dwie wartości rytmiczne, stanowiące tzw. zakończenie żeńskie. Poza tym fraza dwutaktowa wykazuje początkowo linię opadającą, żeby następnie odskoczyć aż o interwał seksty do góry. Szczegóły te wskazują chyba zupełnie wyraźnie, że nie ma tam najmniejszego pokrewieństwa z poprzednim materiałem melodycznym.

Toteż nie ma mowy o tym, żeby melodyka tego nowego odcinka została wyprowadzona z pierwotnego materiału melodycznego, jak tego chciał Leichtentritt, i żeby była dalszym ciągiem początkowego materiału tematycznego, który obecnie miałby doznać rozbudowania. Przeciwnie, nowy odcinek Preludium posiada nowy materiał melodyczny i harmoniczny. Harmonika kontrastuje tam w szczególny sposób z początkową budową okresową, opierając się na zastosowaniu szeroko rozbudowanej progresji. Czynnik progresyjny przejawia się w dwóch fazach: w fazie pierwszej obejmuje obydwie frazy dwutaktowe, z których pierwsza jest transpozycją frazy początkowej o tercję wielką do góry. Poszczególne człony wykazują pomiędzy sobą prosty stosunek górnodominantowy, wewnątrz zaś nich zachodzi również nieskomplikowane odniesienie, bowiem akord, kończący człon pierwszy, zespala się jako funkcja dolnodominantowa z akordem górnodominantowym członu następnego. Spoistość ta wynika jeszcze z postępującego chromatycznie towarzyszenia harmonicznego, które wnosi w tym miejscu element melodyczny do partii lewej ręki, w wyniku czego tworzy się korespondencja melodyczna, aczkolwiek nie jest ona uwarunkowana motywicznie.

Na podstawie wyszczególnionych środków można by przypuszczać, że nowy odcinek przebiegu wcale nie wnosi jakiegoś urozmaicenia harmonicznego. O komplikacji struktury harmonicznej nie świadczy jednak sama wewnętrzna budowa członów progresyjnych, ale stosunek tych członów do przebiegu poprzedniego. Otóż początkowy akord pierwszego członu, stający się następnie wyznacznikiem górnodominantowym, jest w stosunku do zakończenia poprzedniego odcinka czterodźwiękiem prowadzącym toniki. Mamy tu więc środek funkcyjny działający nawet kolorystycznie i sprowadzający przebieg harmoniczny na nowe tory. Ten nowy kierunek następstw harmonicznych świadczy o urozmaiceniu harmoniki nowego odcinka. Również progresja, ożywiająca przebieg harmoniczny, nie jest traktowana mechanicznie. Odnosi się to do elementu melodycznego, gdzie pierwotna struktura frazy dwutaktowej została urozmaicona dzięki wprowadzeniu opóźnienia przed tercję akordu, w rezultacie czego zamiast początkowej ćwierci punktowanej na początku frazy pojawiła się ćwierć z ósemką. Podczas gdy w pierwszej fazie działania czynnika progresyjnego Chopin ograniczył się jeszcze do stosowania fraz dwutaktowych, to w fazie drugiej progresji występuje już

ciągłość przebiegu melodycznego bez stosowania jakichkolwiek punktów rozgraniczeniowych. Nowa progresja jest właśnie czynnikiem spajającym. Budowa jej członów opiera się na zespoleniu czterodźwięku prowadzącego toniki z wyznacznikiem górnodominantowym. Z uwagi na przejawiające się siły górnodominantowe w czterodźwięku prowadzącym można go również uznać za alterowaną formę dominanty górnej wyższego rzędu, w którym została obniżona kwinta. Tok progresji, oparty na tym połączeniu, odbywa się na podłożu opadającego pochodu chromatycznego. Ten typ chromatyki należy zaliczyć do środków służących do łatwego przejścia pomiędzy akordami. Z tego powodu nie ma potrzeby wyznaczania relacji zachodzących pomiędzy drugim akordem członu poprzedniego a pierwszym następnego. Występuje tam po prostu przesunięcie, zmodyfikowane przy pomocy różnicy masy dźwiękowej (trójdźwięk — czterodźwięk).

Zastosowanie progresji w drugim odcinku Preludium jest nie tylko wyrazem spotęgowania napięć, ale również dowodzi, że kompozytor przeszedł z prostej formy okresowej na grunt formy ewolucyjnej. Równolegle z czynnikiem harmonicznym i melodycznym działa dynamika (crescendo), której szczyt nasilenia przypada na początku drugiej fazy progresji, następnie zaś wraz z rozwijaniem się chromatyki następuje opadanie efektywnej siły brzmienia, aż wreszcie cały ten przebieg progresyjny kończy się na akordzie $e+gis+h$, stanowiącym w stosunku do toniki trójdźwięk prowadzący jej mollowego wyznacznika. Podczas gdy progresja, zastosowana w drugim odcinku utworu, nie mogła dopuścić do jakiejś stabilizacji następstw harmonicznych, to obecnie dzięki alternującemu użyciu akordów $e+gis+h$ *i* $a+c+e$, jako relacji $+\mathrm{T}\ \mathrm{D}_0$, utwierdza się chwilowo nawet poczucie tonacyjne (E-dur). To podkreślenie pseudotoniki i jej dominanty dolnej jest obecnie wyrazem dokonującego się rozładowania napięć. Przejawy rozładowania występują bardzo plastycznie również w melodyce. Linia melodyczna ogranicza się do powtarzania pewnej formuły melodycznej, podobnie jak to miało miejsce w innych preludiach, gdzie chodziło o podkreślenie momentu rozładowania. Dynamika zaś współdziałając z elementem melodycznym i harmonicznym przechodzi w pianissimo, ożywiając się dopiero w końcowych taktach odcinka (cresc.), tworzących przejście do drugiej części utworu. Z chwilą ponownego wzmożenia siły efektywnego brzmienia następstw dźwiękowych kończy się już proces rozładowania, a występujące tam nowe

wyznaczniki funkcyjne stają się łącznikiem. Taki łącznikowy charakter posiada trójdźwięk prowadzący akordu $e+gis+h$ oraz następujący po nim akord septymowy zmniejszony $f+as+ces+d$, będący wyznacznikiem górnodominantowym drugiego rzędu dominanty górnej tonacji zasadniczej, w której rozpoczyna się, podobnie jak w pierwszej części, część druga.

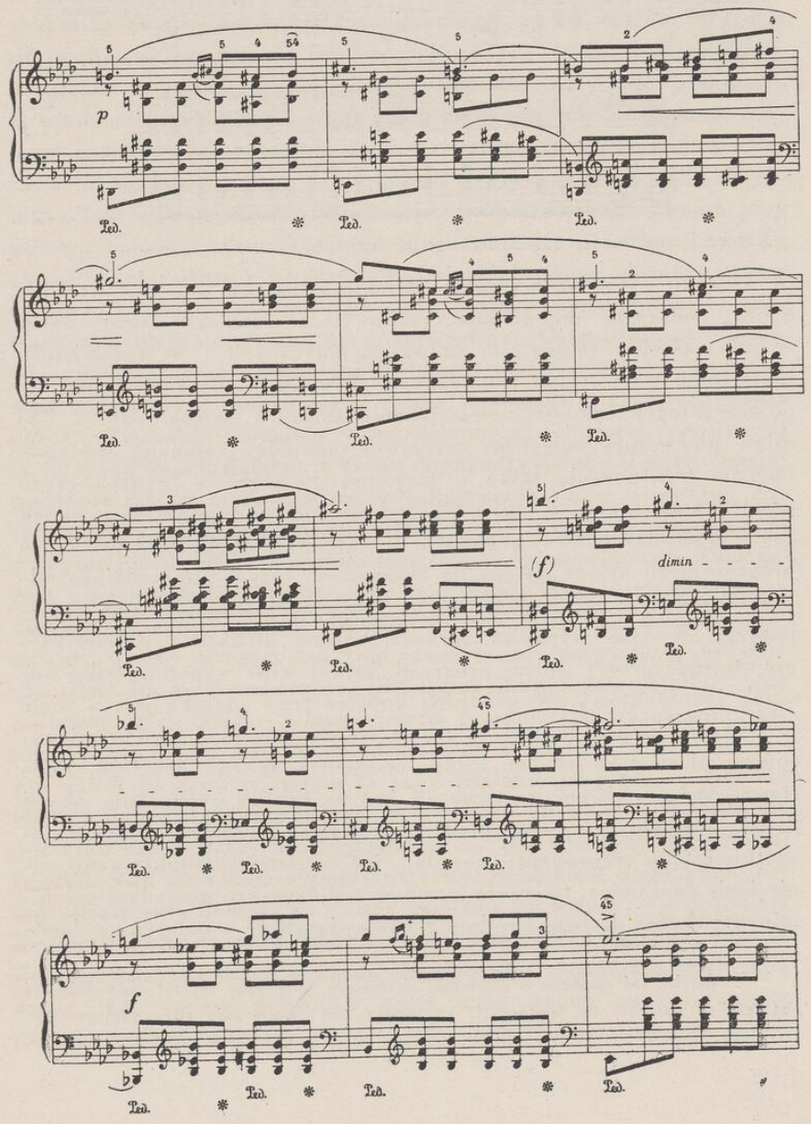
Dwuodcinkowa dyspozycja części pierwszej nie jest zjawiskiem przypadkowym, jak również za przypadek nie należy uważać zmiany struktury melodycznej w odcinku drugim oraz występujących tam komplikacji harmonicznych. Ponadto swoją wymowę posiada zakończenie drugiego odcinka z jego przejawami stabilizacyjnymi i dążeniem linii melodycznej do stosowania unieruchomionych na miejscu formuł. Spotęgowanie napięć, występujące w odcinku drugim, okazuje się ekwiwalentem dla słabych napięć odcinka pierwszego, dla jego prostej budowy okresowej. Wobec charakteru utworu i znaczenia budowy okresowej odcinek drugi staje się nowym elementem formalnym dla części pierwszej, a, jak się jeszcze przekonamy, nie pozostaje bez znaczenia również dla części drugiej Preludium. Elementy ewolucyjne, których wykładnikiem jest odcinek drugi, modyfikują formę okresową wyższego rzędu. Gdy pierwszy odcinek Preludium uznamy za poprzednik budowy wyższego rzędu, wówczas następnikiem stanie się odcinek drugi. I chociaż siłą tektoniczną nie jest tam relacja typowa dla współczynników formy okresowej, ale czynnik ewolucyjny, mimo to obydwa te różne sposoby kształtowania tworzą jedność formalną, rozbudowując formę okresową wyższego rzędu. Wprawdzie w zakończeniu drugiego odcinka występują już przejawy rozładowania napięć i dzięki temu część pierwsza otrzymuje pewne zaokrąglenie, mimo to przejawy te są zbyt słabe, żeby same mogły wystarczyć dla kompletnego zaokrąglenia przebiegu. Innymi słowy, na odcinku drugim Preludium nie mogło by się skończyć.

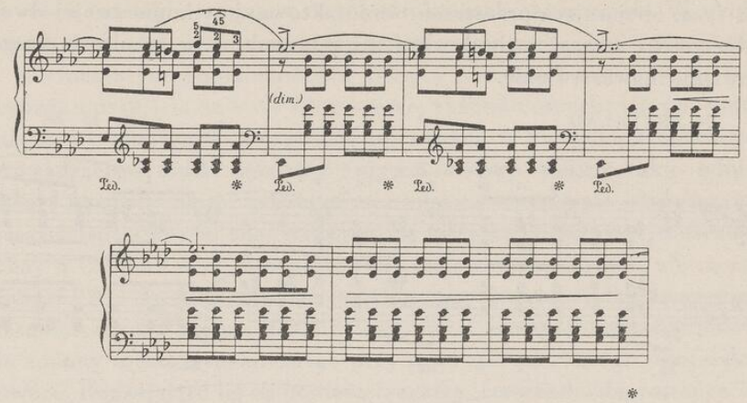
Przy okazji analizy Preludium Des-dur przekonaliśmy się, że w wypadku wzmożenia napięć w następniku zachodzi konieczność powtórzenia poprzednika jako części końcowej przebiegu. Dlatego też powtórzenie pierwszego odcinka ośmiotaktowego w części drugiej bynajmniej nie jest przypadkowe, ale wiąże się jak najściślej z energetycznymi założeniami formy okresowej. Wyładowują się tam jeszcze resztki tych wszystkich napięć, które nie zostały rozładowane przy końcu odcinka drugiego części pierwszej. A jednak powrót ten wygląda

tu nieco inaczej niż w normalnych strukturach okresowych. W strukturach tych występuje zazwyczaj bezpośrednie zestawienie następnika z powracającym poprzednikiem. Chopin natomiast dokonuje w tym wypadku przejścia na wzór form szerzej rozbudowanych, jak np. ronda lub formy sonatowej. Wprawdzie wychylenie w kierunku trójdźwięku prowadzącego toniki (akord *e+gis+h* tworzy właśnie takie odniesienie) mogło wymagać pośrednictwa harmonicznego, ale na podstawie naszych spostrzeżeń analitycznych, w związku z którymi stwierdziliśmy u Chopina dość skomplikowane zestawienia akordów, nie można uważać, aby łącznik ten był podyktowany jedynie tylko względami harmonicznymi. Szersze rozbudowanie przejścia posłużyło Chopinowi do zmiany ujęcia dynamicznego przy powrocie pierwszego ośmiotaktu utworu. Rozwijające się na podłożu łącznika crescendo doprowadza do fortissima, w którym zjawia się obecnie powtórzenie pierwszego ośmiotaktu. To dążenie do spotęgowania efektywnej siły brzmienia wpłynęło nawet na fakturę fortepianową, która w części drugiej operuje pełniejszymi akordami i wzmocnieniami oktawowymi. W stosunku do początku utworu ta zmiana dynamiczna stanowi poważny kontrast i dowodzi, że powtarzający się odcinek początkowy nie jest tym samym, czym był poprzednio. Obecnie rezygnuje już Chopin z następnika wprowadzając od razu odcinek ewolucyjny przerastający znacznie pod względem rozmiaru ośmiotaktowy poprzednik. W związku z tym kurczy się budowa okresowa na rzecz formy ewolucyjnej.

Nawiązanie do początku utworu wyznaczyło kierunek rozwoju dla odcinka występującego po poprzedniku. Nawet i pod względem harmonicznym spotykamy tam liczne pokrewieństwa. Ponieważ poprzednik kończy się na dominancie górnej, przeto czterodźwięk prowadzący, występujący poprzednio na początku odcinka ewolucyjnego, musiał otrzymać inną postać. W stosunku do zasadniczego wyznacznika dominanty górnej czterodźwiękiem tym jest akord *dis+fis+a+h*. Podobnie jak poprzednio, otrzymuje on nowe oblicze funkcyjne stając się dominantą górną do następującego po nim akordu. A więc i w tym szczególe należy dopatrywać się punktów stycznych z poprzednim odcinkiem ewolucyjnym. Dodać tu jeszcze należy, że i tym razem pojawiają się w towarzyszeniu harmonicznym nuty przejściowe jako czynnik korespondencji melodycznej pomiędzy główną linią melodyczną a towarzyszeniem. Wreszcie obecny odcinek oparty jest również na dwufazowym przebiegu progresyjnym. Pierwsza faza, obejmująca przestrzeń ośmiotaktową, jest mimo swojej dwuczłonowości szerzej rozbudowana niż poprzednio, w rezultacie czego powstaje nawarstwienie.

76 PRZYKŁAD T. 43—64





W związku z rozbudową ulega zmianie struktura linii melodycznej, która podkreśla pierwiastek ruchowy, co znalazło swój wyraz w powiększeniu rozpiętości łuków melodycznych i w liczniejszych mniejszych wartościach rytmicznych. Również w ustosunkowaniu się poszczególnych członów nawarstwienia zachodzi pewna różnica. Zamiast pierwotnej odległości tercjowej pomiędzy członami nastąpiła obecnie transpozycja tylko o cały ton do góry, w wyniku czego pomiędzy akordami *e+gis+h* i *cis+eis+gis+h* powstaje stosunek tzw. „czterodźwiękowej analogii“ [76]). Natomiast druga faza przebiegu progresyjnego opiera się już na założeniach fazy z poprzedniego odcinka ewolucyjnego, mianowicie na opadającej chromatycznie transpozycji. W tym wypadku zarzuca Chopin strukturę nawarstwienia stosując prosty rodzaj progresji, której wzór wypełnia tylko odcinek jednotaktowy. Wewnętrzna budowa tego odcinka jest o wiele prostsza od poprzedniego, opierając się na stosunku górnodominantowym pierwszego akordu członu względem akordu drugiego. Podstawą opadania chromatycznego nie jest tu, tak jak poprzednio, akord drugi, lecz akord pierwszy. Stąd pomiędzy zakończeniem członu a początkiem jego transpozycji powstaje już bardziej skomplikowane odniesienie funkcyjne, tworzące stosunek trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej do bezpośrednio z nim związanego wyznacznika domi-

[76]) Gdyby zaś chodziło o dokładne określenie funkcyjne tej czterodźwiękowej analogii, to należało by stwierdzić, że tworzy ona odniesienie górnodominantowe trzeciego stopnia.

nanty górnej. Wobec tego, że dźwięki zasadnicze tych akordów pozostają do siebie w stosunku trytonowym, odniesienie to leży już na granicy funkcyjnego działania. Naturalność przejścia trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej na dominantę górną jest uwarunkowana w kadencji psychologicznie, podobnie jak połączenie prostego wyznacznika dominanty dolnej z dominantą górną. W naszym wypadku siłą spajającą okazuje się tok progresji, która działa tym silniej, że progresja ta opiera się na opadających chromatycznie postępach. A wiadomo przecież, że postępy takie posiadają wielką zdolność scalania następstw akordowych. Ponieważ druga faza progresji kończy się na akordzie *d+fis+a*, przeto akord ten tworzy w stosunku do toniki odniesienie trytonowe. To odniesienie przezwycięża Chopin przy pomocy pochodu chromatycznego przekształcając przedtem końcowy akord w czterodźwięk prowadzący. Dzięki postępom chromatycznym osiąga w końcu akord *ces+fis+a+es*, będący czterodźwiękiem prowadzącym mollowej formy dominanty górnej. Ostatni akord umożliwia przejście na opóźnioną formę (akord kwart-sekstowy) wyznacznika dominanty górnej drugiego rzędu, w związku z czym dominanta górna opanowuje sytuację harmoniczną na dłuższej przestrzeni (t. 55—64), współdziałając ze swoją dominantą dolną (drugiego rzędu) podobnie jak to miało miejsce w zakończeniu części pierwszej. Zatrzymanie dominanty górnej na dłuższym odcinku przygotowuje wystąpienie pierwotnego materiału melodyczno-harmonicznego. Tym razem wystąpienie to ma charakter repryzowy, aczkolwiek repryza ta nie jest tworem normalnym. Wyeliminowany został tam odcinek ewolucyjny, w ślad za czym działanie toniki tonacji zasadniczej jest bardzo silne. Dla podkreślenia tej siły opiera Chopin całą ostatnią część na nucie stałej, będącej właśnie prymą zasadniczego wyznacznika toniki. Wprawdzie dźwięk *as* pojawia się co drugi takt, a w zakończeniu nawet co czwarty, mimo to jego działanie jako nuty stałej nie ulega najmniejszej wątpliwości. Wprowadza go bowiem Chopin na początku każdej frazy bez względu na to, jaki występuje tam rodzaj funkcji. Stąd nuta stała współdziała z wyznacznikiem dominanty górnej i dominanty dolnej. Na skutek działania nuty stałej wyodrębniają się poszczególne frazy, zwłaszcza dwutaktowe, które Chopin z rozmysłem oddziela od siebie pauzami ósemkowymi. Ponadto z nutą stałą działa tam jeszcze dynamika przez każdorazowe zaakcentowanie dźwięku *as* przy pomocy sforzata. Na podkreślenie zasługuje wpro-

wadzenie mollowej formy wyznacznika dominanty dolnej, wpływające w wielkim stopniu na podkreślenie rozładowujących się napięć. Po powtórzeniu początkowego okresu szesnastotaktowego proces rozładowywania wchodzi w swoje stadium końcowe. Wygięcie łuku melodycznego przechodzi tam w powtarzającą się formułę i w końcu niemal zanika zupełnie. Na tle słabnącej dynamiki (perdendosi) ogranicza się ona do dwukrotnego skoku kwintowego w głosie środkowym, następnie zaś do wychylenia sekundowego, by w trzech ostatnich taktach podkreślić wyznacznik toniki, gdzie tylko w jednym miejscu zjawia się jeszcze raz wychylenie sekundowe z przednutką. Utwór niknie na tle pianissima.

Preludium As-dur reprezentuje jeszcze jeden nowy rodzaj formy okresowej. Krzyżuje się ona tam w pomysłowy sposób z formą ewolucyjną. Krzyżowanie to nie przejawia się na gruncie krótszych odcinków, które wykazują same w sobie prostą strukturę okresową, ale na przestrzeniach większych, stanowiących formę okresową wyższego rzędu. Wobec silnego działania czynnika ewolucyjnego zrezygnował Chopin z charakterystycznego dla form okresowych układu A B A. Rezygnacja ta była zresztą koniecznością, bowiem czynnik ewolucyjny, przyczyniający się do spotęgowania napięć, występował jako namiastka następnika w rozbudowanym ukształtowaniu okresowym. Na skutek takiego ujęcia musiał Chopin powrócić w części drugiej do początku utworu, co pociągnęło za sobą z kolei nawiązanie do drugiego odcinka części pierwszej. W ten sposób zostało jeszcze bardziej podkreślone działanie czynnika ewolucyjnego. Czynnik ten, sprzyjający rozbudowie elementu harmonicznego, wpłynął na tworzenie się łączników pomiędzy poszczególnymi częściami na wzór form szerzej rozbudowanych. Zgodnie ze stwierdzonymi już zasadami kształtowania w ostatniej części Preludium, również w opisanym utworze część ta nastawiona jest wyłącznie na rozładowywanie napięć. Dlatego usunięte tam zostały wszystkie środki, które byłyby przeszkodą dla tej czynności. Znika przeto odcinek ewolucyjny, na miejscu którego pojawia się grupa epilogująca, ograniczająca zarówno wychylenia interwałowe melodii jak i postępy harmoniczne. Niemałą rolę odgrywa w Preludium As-dur dynamika. Służy ona jako czynnik kontrastujący przy pojawieniu się tego samego materiału motywiczno-harmonicznego. Stąd to pierwszy odcinek utworu występuje w piano. Drugiemu jego pojawieniu się towarzyszy fortissimo, trzeciemu zaś pianissimo — sotto voce. Podobne kontrasty występują również w odcinkach ewolucyjnych. Pierwszy odcinek ewolucyjny zaczyna się wzmocnieniem siły (cresc.), która prowadzi następnie do forte. Za drugim razem czynnik ewolucyjny rozpoczyna swoją działalność w piano i dopiero stopniowo dąży do rozwijania efektywnej siły brzmienia. Kontrast dynamiczny towarzyszy ponadto końcowemu zanikaniu utworu i panującemu tam rozluźnieniu materiału melodycznego.

Analiza powyższa dostarczyła dość dużo argumentów dla udowodnienia, że dopatrywanie się stylu Mendelssohna w Preludium As-dur jest nieuzasadnione. Przede wszystkim utwór ten, wykazujący kunsztowną formę, łączącą w sobie budowę okresową z przejawami ewolucyjnymi, daleko odbiega od form liryki fortepianowej Mendelssohna. Poza tym zakończenie Preludium posiada właściwości typowe dla innych preludiów Chopina, gdzie unika on rzeczywistych repryz, ponieważ normalne repryzy nie odpowiadają założeniom formy preludium, które rozwinęło się z formy ewolucyjno-figuracyjnej. Dlatego też nie tylko w Preludium As-dur, ale nawet w wypadkach stosowania budowy trzyczęściowej ogranicza się Chopin do powtórzeń najkonieczniejszych, w związku z czym każdorazowo powstają nowe i kunsztowne struktury. Nie można zaprzeczyć, że w Preludium As-dur znajdujemy pewne drobne szczegóły w postaci zwrotów melodycznych, które pod względem swego sentymentalnego charakteru przypominają Mendelssohna. Ale szczegóły te są zbyt skromne, ażeby można było uważać je za takie czynniki stylistyczne, które mogłyby zaważyć na całokształcie dzieła.

18

PRELUDIUM f-moll

Ilość taktów: 21.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Molto allegro.

Dla Preludium f-moll trudno było by wskazać jakiś prototyp. Jeszcze trudniej sprowadzić budowę tego utworu do jakiejś znanej

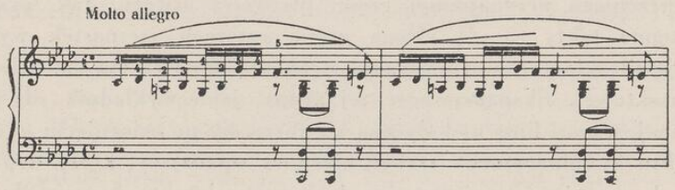
formy. Leichtentritt [77]) uważa, że została tam przeniesiona idea dawnej tokkaty na grunt impresjonizmu. Jeśli się zważy, że w Preludium f-moll zostały zastosowane figuracje i zwarte, ciężkie akordy, to niewątpliwie znajdziemy tam środki z dawnej tokkaty. Ale traktowanie tych środków i sposób ich umiejscowienia są tak różne od tokkaty dawniejszej, że nie można znaleźć platformy, na której udało by się wskazać na punkty styczne w dysponowaniu tymi środkami. Same środki, rozpatrywane niezależnie od formy, niewiele mogą nam powiedzieć o stylu utworów, gdyż dopiero ich zastosowanie jest w stanie odkryć przed nami istotne właściwości danego dzieła i przyczynić się do ułatwienia rozpoznania jego formy i ewentualnie do przydzielenia jej do znanych już poprzednio typów. W Preludium f-moll stworzył Chopin nową formę, niespotykaną u jego poprzedników. Dlatego szkolne kryteria poznawcze niewiele mogą nam pomóc przy rozpatrywaniu tego wspaniałego dzieła.

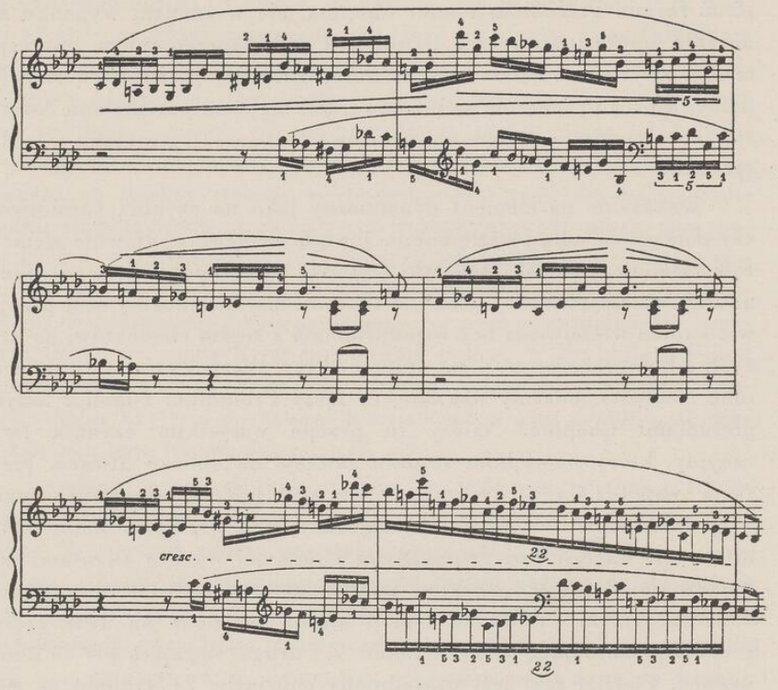
Najpierw interesuje nas pytanie, co jest jego podstawą tektoniczną. Gdy wykonamy ten utwór w taki sposób jak go ujął Raoul Pugno [78]), wówczas uderzy nas stałe potęgowanie siły brzmienia. Forma jego rozwija się od piana i kroczy konsekwentnie aż do potężnego fff. Zersztą nawet rękopis Chopina świadczy o tym wzmacnianiu brzmienia, gdzie jasno zostało zaznaczone potęgujące się crescendo. Stąd więc podstawowym elementem tektonicznym i zarazem formotwórczym staje się tam d y n a m i k a, dynamika w znaczeniu najpierwotniejszym, jako wykładnik efektywnej siły brzmienia. Spostrzeżenie to sprzeciwia się mniemaniu Leichtentritta, jakoby „idea dawnej tokkaty została w Preludium f-moll przeniesiona na grunt impresjonizmu“. Impresjonizm nie operował siłą. Przeciwnie, impresjonizm tłumił dynamikę, był wyrazem oddynamizowania muzyki na rzecz przyciszonych dźwięków i delikatnie wibrujących świateł i cieni, zacierających wyrazistość konturów. W Preludium f-moll kontury są aż nadto jasne. Są one jakby rąbane ostrym, ciężkim narzędziem. Mimo zastosowania figuracji struktura motywiczna posiada tam jasny kształt. W większym jeszcze stopniu odnosi się to do takich składników formy, jak frazy i zdania, które przeważnie są wyodrębniane przy pomocy pauz i częstych sforzat. Toteż wszystko można było by przypisać formie Preludium f-moll Chopina, ale w żadnym wypadku nie dążenia impresjonistyczne. Utwór ten jest zaprzeczeniem impresjonizmu. Zbyt silnie działa tam późnoromantyczny pierwiastek emocjonalny, którego cechą nie są półsłowa, ani niejasne przymglenie konturów, lecz namiętne wyładowania sił, wyzwalających się jakby w walce tytanów.

[77]) Op. cit. str. 163—66
[78]) Universal-Edition

Wskazanie na element dynamiczny jako na czynnik formotwórczy pociąga za sobą uwzględnienie innych elementów, głównie elementów zasadniczych, jak melodyki, rytmiki i harmoniki. Element dynamiczny, działając nawet jako siła tektoniczna, nie mógłby sam przejawić swoich właściwości bez współdziałania z resztą elementów, na których z konieczności musi się opierać. Przy okazji zwrócenia uwagi na inne elementy możemy wskazać, co łączy Preludium f-moll z innymi preludiami Chopina. Należy tu przede wszystkim czynnik figuracyjny, który w wielkim stopniu zaważył na obliczu utworu. Figuracja współdziała z dynamiką. Ale nie jest to figuracja ciągła. Niejednokrotnie tok przebiegu figuracyjnego przerywa kompozytor dłuższymi wartościami rytmicznymi i pełnymi wyrazu zwrotami melodycznymi, bądź też ciężkimi uderzeniami akordów. Pod względem konstrukcyjnym Preludium f-moll można podzielić na dwie części: Pierwszą, znajdującą ujście w takcie 9, i drugą, sięgającą już do końca utworu. Podział taki jest uzasadniony chociażby ze względu na spoistość motywiczną części pierwszej, w której obydwa jej odcinki są do tego stopnia ze sobą spokrewnione, że odcinek drugi możemy uważać za ewolucyjną projekcję odcinka pierwszego. A więc obok figuracji stwierdzamy w Preludium f-moll również działanie czynnika ewolucyjnego. Przyjrzyjmy się budowie części pierwszej.

77 PRZYKŁAD





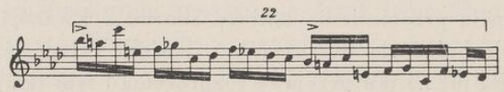
Rozpoczyna go dwukrotne wystąpienie frazy jednotaktowej, składającej się ze zwrotu figuracyjnego i zakończenia o charakterze kantylenowym. Ekspansywny wyraz tej frazy przypomina „Aufschwung“ Schumanna. Ale jakże inaczej wykorzystana została treść tej frazy! Znając całość utworu odczytać już można embrionalny zarys przebiegu całości formy preludium. Otóż skojarzenie figuracyjne nie ma tam zadania lokalno-technicznego, ale staje się wątkiem, który zaważy na przebiegu przynajmniej części pierwszej utworu. Jak wykazują następne takty (3—4), druga grupa czterech szesnastek wyzwala swoją siłę kinetyczną i wyznacza strukturę motywiczną dla całej linii dwutaktowej. Ekspansywność tej grupy, jako wykładnik siły kinetycznej, wznosi linię melodyczną ku górze, by po osiągnięciu pewnego punktu kulminacyjnego zyskać kierunek opadający, który doprowadza do powtórzenia pierwszego dwutaktu o kwartę wyżej. Gdy zważymy, że pierwszy dwutakt był oparty na dominancie górnej, to obecnie, biorąc tylko pod uwagą sam fakt transpozycji, powinna nastąpić tonika. W rzeczywistości mamy tam do czynienia z relacją dwóch akordów nonowych. Jeden z nich, oparty na dźwięku *c*, który reprezentuje w f-moll funkcję górnodominantową, drugi zaś, spoczywający na podstawie *f*, mógłby być uważany za namiastkę toniki. Oczywiście interpretacja taka byłaby wielkim nieporozumieniem. Wielkość masy dźwiękowej, wpływająca zarówno na jakość brzmienia jak i na zdolność funkcyjnego oddziaływania, musi być wzięta pod uwagę. Dwa akordy nonowe, posiadające nawet budowę normalnego akordu dominant-nonowego, nie mogą stworzyć relacji dominanty do toniki dlatego, że masa dźwiękowa paraliżuje w tym wypadku siłę funkcyjną. Nie bez znaczenia jest przegrodzenie obydwóch tych akordów przestrzenią dwutaktową, na skutek czego zanika tam jeszcze bardziej wzajemna zależność funkcyjna. Za to przejawia się tam zależność czysto brzmieniowa, uwarunkowana różnicą wysokości zachodzącej pomiędzy obydwoma akordami. Wprawdzie odległość pomiędzy nimi jest stosunkowo niewielka, ale to wystarcza do stworzenia nowej gry sił, rezultatem czego jest napięcie, uzyskane przez różnice w jakości zwartości kompleksów akordowych i ich wewnętrznej dynamiki brzmienia. Nona akordu, występująca pomiędzy dwoma niższymi dźwiękami akordu, w zespoleniu z resztą jego dźwięków składowych posiada większą zwartość brzmienia i tym samym mniejszą dynamikę wewnętrzną. Wówczas powstaje jednolity stop o mglistej, ciemnej barwie. Z chwilą przeniesienia takiego akordu o kwartę do góry zaczynają wyodrębniać się poszczególne dźwięki składowe, w ślad za czym wychodzą już na jaw przejawy rozprężenia i tym samym zwiększa się jego dynamika wewnętrzna. Dowodem, że Chopin myślał w tym wypadku wyłącznie tylko kategoriami brzmieniowymi a nie funkcyjnymi, jest właśnie umieszczenie nony pomiędzy dwoma najniższymi składnikami akordu [79]). W tym nowoczesnym już podejściu do traktowania akordyki nie zostały jednak zupełnie wyeliminowane prawa har-

[79]) W związku z akordami nonowymi w Preludium f-moll pisze Bronarski (op. cit. str. 94): „Cała pierwsza połowa tego utworu opanowana jest akordami nonowymi, których nony występują bardzo dobitnie w basie, tym dobitniej, że pozostają nierozwiązane. Można by wprawdzie dopatrywać się rozwiązania zastępczego w pasażach górnego głosu, ale figury wiolinowe przynoszą tylko pewne złagodzenie, nie zacierające zupełnie tego silnego wrażenia, jakie pozostawiają po sobie nony w basie, tyle nadające charakteru utworowi“.

moniki funkcyjnej, o czym świadczy opóźnienie tercji akordu nonowego przez kwartę, które staje się w tym wypadku ważnym czynnikiem wyrazowym.

Działanie czynnika ewolucyjnego, które objawiło się już w pierwszym odcinku czterotaktowym, wzbiera jeszcze bardziej na sile w odcinku drugim. Impulsywny motyw z charakterystyczną sekstą pośrodku zwiększa swoją siłę kinetyczną i wewnętrzną dynamikę dzięki przekształceniu pierwotnej struktury interwałowej przez użycie interwałów bardziej ostro działających, jak septyma mała, a nawet oktawa zmniejszona. Zabiegi te doprowadzają do stłoczenia na płaszczyźnie jednotaktowej dotychczasowych czynności ewolucyjnych przy pomocy środków ornamentalnych. Linia ornamentu, obejmującego cały takt ósmy, nie jest w tym wypadku tylko przejawem zdobnictwa, ale również wynikiem koncentracji siły melodycznej i ewolucyjnej. Znajdujemy tam złączone ze sobą wszystkie dotychczasowe elementy motywiczne, które posłużyły do stworzenia nowej całości. W rzeczywistości nie ma potrzeby przeprowadzania tam jakiegoś specjalnego frazowania, jakby chcieli tego niektórzy komentatorzy dzieł Chopina. W ostateczności można tylko dla celów analitycznych wyodrębnić poszczególne składniki, co powinno się wziąć pod uwagę przy akcentowaniu niektórych dźwięków ornamentu.

78 PRZYKŁAD

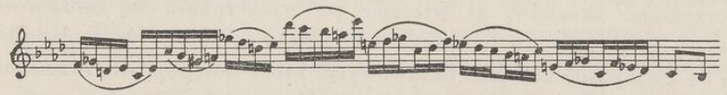


Z uwagi na potęgującą się siłę brzmienia (cresc.) interesujący nas ornament ma znaczenie przede wszystkim dynamiczne. Tym różni się on od większości środków ornamentalnych Chopina stosowanych np. w koncertach lub nokturnach, będących wyrazem koronkowej lekkości ornamentów. Jak w jednym tak i w drugim wypadku stają się one czynnikiem melodiotwórczym, ale każdorazowo posiadają inny wyraz. W Preludium f-moll znaczenie ornamentu nie ogranicza się tylko do melodiotwórczego działania. Współdziałając z dynamiką, wpływa on jednocześnie na kształtowanie się przebiegu formalnego. Z tego więc powodu czynnik ornamentalny wywiera rozleglejszy wpływ tektoniczny w Preludium f-moll niż w innych utworach, gdzie ogranicza

się tylko do znaczenia melodiotwórczego. W wypadkach takich koronkowa melodia unosi się jakby nad właściwym przebiegiem formalnym wyznaczonym już przez inne czynniki. Ornament zaś Preludium f-moll wrasta w przebieg formalny integralnie i wraz z dynamiką staje się jego wykładnikiem.

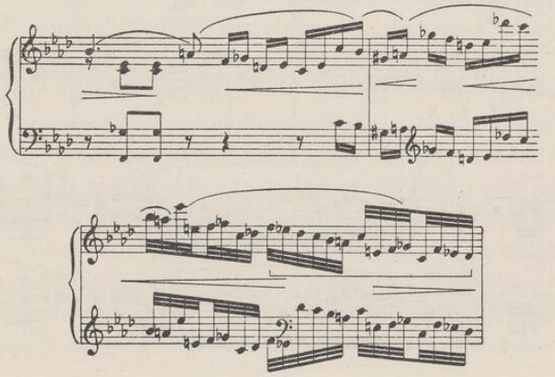
Zanim przejdziemy do drugiej części utworu, uważamy za swój obowiązek przestrzec przed niektórymi bardzo dowolnymi interpretacjami struktury motywicznej Preludium f-moll Chopina. Wymienić tu należy przede wszystkim L e i c h t e n t r i t t a i R i e m a n n a, którzy zniekształcili zupełnie obraz motywiczny przebiegu, a starając się sprowadzić go do formuł jak najbardziej uproszczonych zatarli przejawy ewolucyjne formy utworu. Leichtentritt, rozbijając ważny z tektonicznego stanowiska ekspansywny motyw, tworzy figury motywiczne, które zacierają związek z częścią pierwszą utworu:

79 PRZYKŁAD
Leichtentritt:



Jeszcze dalej idzie Riemann, przesuwając nawet kreskę taktową i zmieniając pierwotną rytmikę przebiegu figuracyjnego:

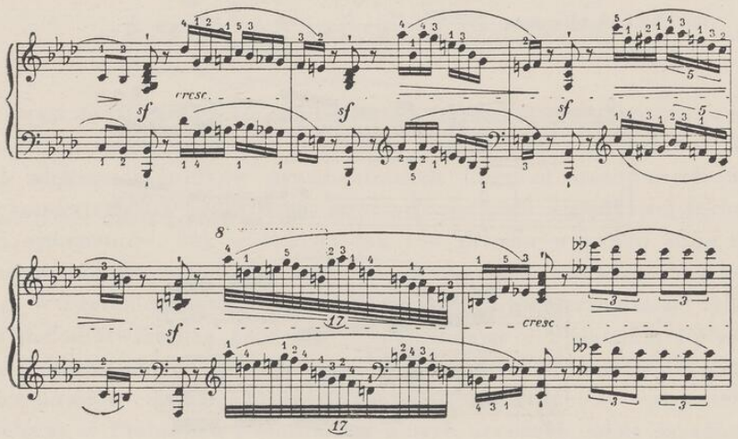
80 PRZYKŁAD
Riemann:

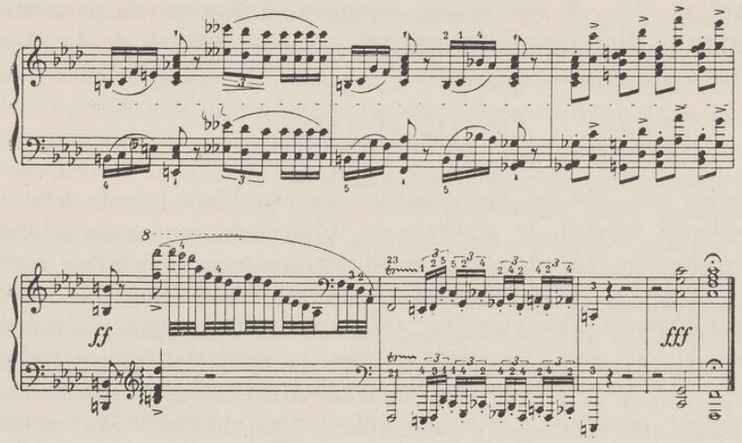


Próby te, jak sądzę, nie potrzebują komentarzy. Zniekształcają one rzeczywisty obraz utworu i dlatego nie tylko nie pomagają w rozumieniu jego budowy, ale przeciwnie nawet, utrudniają zbliżenie się do dzieła.

Odwrócenie się od pierwotnej struktury motywicznej w drugiej części utworu wskazywałoby, że nastąpiło tam osłabienie czynnika ewolucyjnego. Pogląd taki byłby zupełnie uzasadniony, gdyby przejawy ewolucyjne opierały się tylko na elemencie melodycznym. W naszym przypadku zagadnienie to należy traktować ze stanowiska zasadniczego elementu formotwórczego, tzn. z punktu widzenia dynamiki. Dynamika reguluje dobór środków melodycznych i harmonicznych wpływając nawet na jakość faktury fortepianowej. Dynamika rozwija się w Preludium f-moll i dlatego może być uważana za przejaw ewolucjonizmu. Stwierdzenie tych faktów dozwala zrozumieć zachodzące obecnie zmiany w rysunku interwałowym linii i w jej właściwościach formalnych. Nastawienie kompozytora w kierunku potęgowania siły brzmienia zadecydowało o użyciu krótkich fraz zakończonych silnymi uderzeniami akordów, aż wreszcie po wyczerpaniu się możliwości, tkwiących w czynniku figuracyjnym i ornamentalnym, dochodzi Chopin do stosowania zdwojeń oktawowych, które potęgują siłę brzmienia.

81 PRZYKŁAD T. 9—21





Leichtentritt jest zdania, że począwszy od t. 9 kreski taktowe umieszczone są fałszywie, wobec czego początek każdego taktu powinien przypadać na chopinowską trzecią część taktu. Zapatrywanie takie wynika z niedostrzeżenia przejawów ewolucyjnych, w których bierze udział również czynnik metryczny. Dla Leichtentritta wskaźnikiem dla rozpoczynania frazy jest początek utworu i dlatego uważa on, że każdy początek frazy powinien przypadać na pierwszą część taktu. Chopin, rozwijając formę dynamicznie, modyfikuje ją równocześnie i pod względem rozłożenia akcentów, co w wielkim stopniu przyczynia się do wzmocnienia napięć dynamicznych. Liczne sforzata, przypadające właśnie na drugiej części taktu, konsekwentnie wzmagają nie tylko efektywną siłę brzmienia, ale i działanie emocjonalne stosowanych środków. Raz po raz słyszymy tam coraz silniejsze grzmoty, aż wreszcie siła ich wyładowuje się w zwrocie melodycznym *eses-des-c,* rytmizowanym przy pomocy ruchu triolowego. Ostatecznie ze zwrotem tym można było by załatwić się w sposób bardzo prosty, uważając dźwięki *eses* i *des* za nuty boczne do *c* jako do tercji paraleli toniki. Ale czy w samym zjawisku nut bocznych może tkwić tak potężna siła? Przecież możemy przytoczyć mnóstwo przykładów — i to z dzieł Chopina — na wykazanie, że nuty boczne przeważnie nie sprawiają tak silnego wrażenia. Widocznie obok nut bocznych działa tam jakaś inna siła, w takim właśnie kierunku. Siłą tą jest czynnik harmoniczny, aczkolwiek nie zaznaczony w postaci real-

nych akordów. W stosunku do następstw harmonicznych, poprzedzających to silne wzmożenie napięcia, a ograniczających się do postępów:

$$D^{5}_{\circ}\ D^{\sharp}_{\curlyvee}\ {}^{\circ}T\ (D^{\sharp}_{\curlyvee})^{2}\ {}^{+\varnothing}T$$

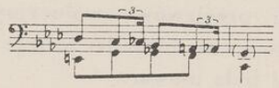
dźwięk *eses*, chociaż brzmi bardzo krótko, działa jednak dobitnie. Pochodzi to stąd, że zrealizowany trójdźwięk durowy na podłożu dźwięku *eses* pozostaje w stosunku trytonowym do paraleli toniki i w ogóle tworzy najdalsze wychylenie nawet w stosunku do innych wyznaczników funkcyjnych, zwłaszcza bezpośrednich. Działanie dźwięku *eses* jest tym bardziej silne, że paralela toniki występuje tam w postaci akordu kwart-sekstowego, wobec czego jej dźwięk podstawowy pozostaje w stosunku półtonowym, względnie w stosunku oktawy zmniejszonej do dźwięku *eses*. Występują tam zatem dwie bardzo silnie działające odległości interwałowe. Ostatecznie stosunek *es:eses* nie powinien wywoływać aż tak silnych wstrząsów. Tymczasem mamy tam do czynienia z wyraźną zmianą rejestru, bowiem zdwojenia oktawowe przenoszą nas o oktawę wyżej. Ponadto nie bez znaczenia jest nasycenie brzmieniowe wyznacznika paraleli toniki, który reprezentuje ściemnioną barwę w stosunku do metalicznego brzmienia zwrotu *eses-des-c*. A więc i w tym wypadku działa również czynnik brzmieniowy, który przyczynia się do wzmocnienia działania zmniejszonej oktawy. Następstwa harmoniczne, począwszy od paraleli toniki, stoją pod znakiem basu, posuwającego się przeważnie krokami półtonowymi. Chromatyka wpływa tam wprawdzie na zwartość przebiegu, ale jednocześnie staje się czynnikiem potęgującym napięcie do ostatecznych granic. Wobec doświadczeń, jakie zebraliśmy na gruncie harmoniki przy analizie poprzednich preludiów, występujące tam następstwa nie powinny przedstawiać nic szczególnego, zwłaszcza gdy uwzględni się pisownię rewizorów Dzieł Wszystkich Chopina.

$${}^{+\varnothing}T\ {}^{\overset{\leftarrow}{5}\varnothing}T\ {}^{\circ}T\left[D^{+}_{1}{>}\underbrace{(D^{\sharp}_{\curlyvee})}_{\text{przejść}}\right]{<}D_{\varnothing+}\ D^{5}_{\circ}\ {}^{\circ}\overline{T}$$

Ale czy jest to możliwe, żeby ostatni akord, będący według pisowni tej czterodźwiękiem prowadzącym, mógł wywołać aż tak piorunujące wrażenie? Znamy przecież ten wyznacznik funkcyjny z innych kon-

tekstów, gdzie wprawdzie powoduje napięcie, ale siła jego działania jest bez porównania mniejsza niż obecnie. Widocznie zdwojenie oktawowe chopinowskiego dźwięku *ces*, występujące w fortissimo przed właściwą realizacją czterodźwięku prowadzącego toniki, posiada inne funkcyjne znaczenie. Dlatego wskazane jest oparcie się na metodzie stosowanej w związku z opisaną poprzednio nutą *eses* i uznanie dźwięku *ces* za podstawę tworu trójdźwiękowego, który działałby swym metalicznym brzmieniem podobnie jak zdwojenie oktawowe. W ten sposób otrzymamy bardzo dalekie wychylenie tonikalne w postaci ${}^{+\varnothing}T$, które jest właśnie wyrazem potężnego wyładowania dynamicznego, mogącego tylko wówczas przejawić się, gdy aż tak daleko oddaliliśmy się od pierwotnego punktu tonikalnego. W stosunku do poprzedzających go następstw harmonicznych tworzy on daleko idące odbicie, jakby jakiś potężny, katastrofalny w swym wyrazie wybuch, a dopiero jako jego echo zjawia się czterodźwięk prowadzący toniki, który zabarwia nowym kolorytem pierwotne brzmienie, znajdując ujście w szybkim pasażu mknącym poprzez całą klawiaturę i kończącym się na trylu opartym na prymie wyznacznika toniki. Występujące z kolei chromatyczne następstwa, dające się ułożyć w tego rodzaju proste następstwa

82 PRZYKŁAD



sprowadzają przebieg harmoniczny do dominanty górnej, która urywa tok figuracji. Chwilowe milczenie, wyrażające się w dwóch pauzach półnutowych i jednej ćwierciowej, jest jakby odskokiem dla ostatnich dwóch uderzeń fff, pozostających pod względem harmonicznym w stosunku $D^{\sharp}\ {}^{\circ}T$. Te dwa końcowe odcinki utworu stanowią szczyt natężenia dynamicznego. Chopin wprowadza tam eliptyczny trójdźwięk dominanty górnej, ponieważ uważał, że nawet z punktu widzenia harmonicznego obecność tercji w trójdźwięku górnodominantowym nie jest konieczna. Prawdopodobnie chodziło mu o wykorzystanie specyficznego brzmienia pustej kwinty trójdźwięku eliptycznego, który w tym rejestrze nie jest brzmieniem pustym, lecz posiada koloryt matowy.

Obok Preludiów a-moll, e-moll, E-dur i fis-moll Preludium f-moll należy do najbardziej kunsztownych utworów tego rodzaju. Jeśli chodzi o pomysł formalny, to niewątpliwie przewyższa ono nawet tamte Preludia, a w ówczesnej literaturze fortepianowej jest zjawiskiem odosobnionym. Wykorzystania elementu dynamicznego jako czynnika formotwórczego nie spotykamy również i w czasach późniejszych. Dopiero programowa muzyka orkiestrowa wykorzystała element dynamiczny w tym znaczeniu. Formotwórcze działanie dynamiki usprawiedliwia różnorodność motywiczną, jaka zachodzi pomiędzy obydwiema częściami utworu, aczkolwiek różnorodność ta nie idzie tak daleko, żeby w drugiej części Preludium nie było żadnych punktów stycznych z częścią pierwszą. Tuż przed wystąpieniem charakterystycznych dźwięków *eses* i *des* znajduje swe ujście ornamentalny pasaż w ekspansywnym motywie części piewszej, służącym jako odskocznia dla zwartego uderzenia akordowego. W tej roli motyw ten pojawia się jeszcze kilkakrotnie. O ważnym jego znaczeniu w przebiegu formy świadczy ponadto zastosowanie go w powiększeniu, wypełniającym cały takt (16) — i to w miejscu, gdzie spotęgowanie dynamiki dąży już niedwuznacznie do swego punktu kulminacyjnego. Użycie w ten sposób ekspansywnego motywu dowodzi, że pomiędzy obydwiema częściami utworu nie ma tak wielkiej niezależności, jakby się to pozornie mogło wydawać. Nowa rola, jaką przyjmuje ten motyw, staje się tam świadectwem przejawów ewolucyjnych, oczywiście tylko w jednym aspekcie, ponieważ dochodzi jeszcze współdziałanie innych czynników, o czym już była mowa.

19

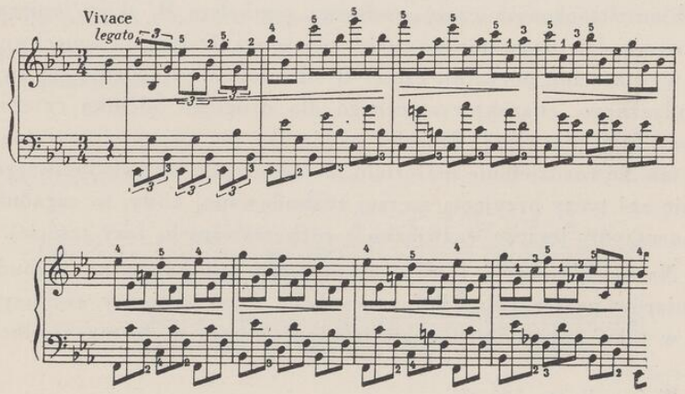
PRELUDIUM Es-dur

Ilość taktów: 71.
Rodzaj taktu: 3/4.
Tempo: Vivace.
Ruch rytmiczny: triole ósemkowe.

Słuchając Preludium Es-dur bezpośrednio po Preludium f-moll odnosi się wrażenie, że ujarzmione poprzednio siły znalazły wreszcie

ujście i uchodzą w przestrzeń lekko i szybko. Figuracja tego utworu, oparta na ruchu triolowym, należy do tego typu figuracji, w której najwyższe dźwięki poszczególnych triol wyznaczają zarazem linię melodyczną, reszta zaś pełni rolę towarzyszenia harmonicznego. Spostrzeżenie to nie ujmuje jednakże wszystkich właściwości figuracji. Wraz z działaniem harmonicznym przedstawia ona sobą specyficzny rodzaj techniki fortepianowej, polegającej na stosowaniu dalekich rzutów ręką i licznych łamanych oktaw. Właśnie te cechy faktury fortepianowej nadają bardzo charakterystyczne piętno utworowi, tworząc jego znamię stylistyczne. Gdybyśmy bowiem uwzględnili sam element melodyczny i ograniczylibyśmy się ponadto tylko do stwierdzenia, że w Preludium Es-dur znalazła zastosowanie figuracja harmoniczna, to w rzeczywistości nie odkrylibyśmy tam nic nadzwyczajnego. Linia melodyczna, wychodząc z postępu opartego na rozłożonym trójdźwięku, zakreśla następnie łuk opadający, wykorzystujący interwał sekundy i tercji, który następnie daje początek nowemu zwrotowi melodycznemu, składającemu się z wychylenia sekundowego, jego powrotu na pierwotne miejsce i wspomnianego już opadania przy pomocy sekundy i tercji małej. Wobec tych właściwości strukturalnych linii nie można powiedzieć, że Chopin operuje w tym wypadku środkami wyszukanymi. Oto pierwszy odcinek ośmiotaktowy przebiegu Preludium Es-dur:

83 PRZYKŁAD T. 1—8



A jednak nie należy lekceważyć tej prostej struktury. Preludium Es-dur jest nie tylko utworem figuracyjnym, ale również formą ewolucyjną. Toteż materiał melodyczny, który spostrzegamy w pierwszym odcinku ośmiotaktowym, staje się następnie podstawą dla czynności ewolucyjnych i ulega różnym przekształceniom zarówno melodycznym jak i harmonicznym, do czego dołączają się nawet komplikacje metryczne. Jeśli chodzi o stosunek formy okresowej do przebiegu formalnego niniejszego utworu, to pod tym względem sytuacja wygląda podobnie jak w innych preludiach tego rodzaju. Struktura okresowa wpływa na równomierne pulsowanie odcinków czterotaktowych. Nie jest ona jednak czynnikiem decydującym o właściwościach architektonicznych formy. O właściwościach tych świadczy wyłącznie czynnik ewolucyjny. Dlatego chcąc wskazać na dyspozycje przebiegu formalnego musimy trzymać się zasad przestrzeganych przy analizie poprzednich preludiów figuracyjnych. Na ogół wyróżniamy w Preludium Es-dur trzy główne fazy: pierwszą, obejmującą odcinek ośmiotaktowy, drugą, sięgającą od t. 9 do t. 32 i trzecią, rozbudowaną najszerzej, bo obejmującą przestrzeń od t. 33 aż do końca utworu. L e i c h t e n t r i t t [80]) nie starał się wniknąć w podstawy tektoniczne formy, ale opierając się na wpływie budowy okresowej, przejawiającej się tylko we wskazanym równomiernym pulsowaniu odcinków jednakowej długości, przyjął również budowę trzyczęściową, jednak typu A B A, opartego na schematycznym wyliczeniu ośmiotaktów: A8+8 B8+8 A8+8 — Coda 8+8+7. Niewątpliwie na dyspozycję taką wpłynęła również harmonika. Nie wiadomo jednakże, dlaczego Leichtentritt oznacza część środkową symbolem B, skoro opiera się ona w zasadzie na materiale części pierwszej. Dalszą niekonsekwencją jest wyznaczenie początku części B od miejsca pojawienia się zwrotu melodycznego, charakterystycznego dla drugiego odcinka czterotaktowego fazy pierwszej. Przecież ośmiotakt ten tworzy integralną całość tak, że rozdzielanie materiału melodycznego jest niedopuszczalne. Co się zaś tyczy przyjęcia szerzej rozbudowanej kody, to zagadnienie to poruszymy jeszcze w związku z rozpatrywaniem fazy trzeciej.

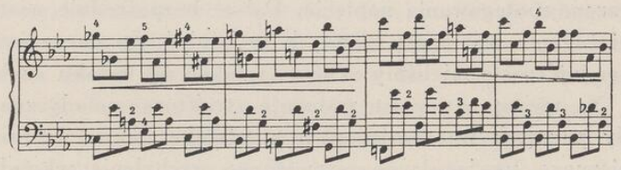
Nasza dyspozycja formy, ujawniająca konsekwentną rozbudowę rozmiarów poszczególnych faz, wypływa z zasad formy ewolucyjnej. Już w toku poprzednich analiz stwierdziliśmy, że forma ewolucyjna

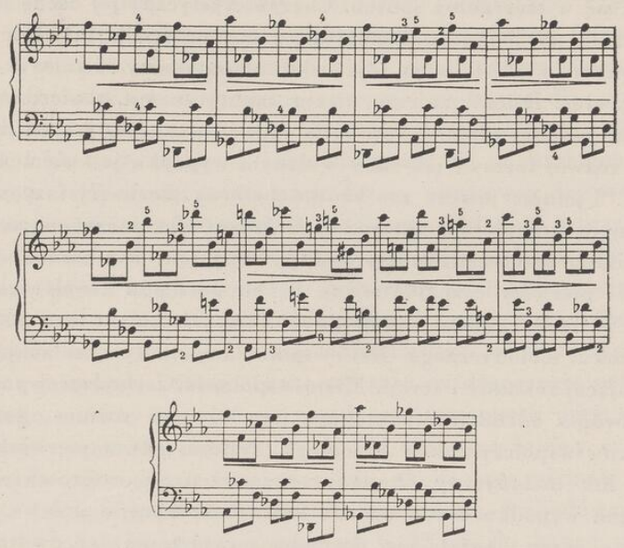
[80]) Op. cit. str. 166—7

rozwija się w szczególny sposób. Charakterystyczną jej cechą jest nawiązywanie na początku każdej fazy do materiału fazy pierwszej, który odgrywa rolę impulsu. Zjawisko to spotykamy również w Preludium Es-dur. Dzięki takiemu ujęciu analitycznemu, stwierdzającemu zjawisko nawiązywania, z łatwością można wykazać, jakimi drogami kroczy rozwój formy i jak silny w danym wypadku jest element ewolucyjny. Ujmując jeszcze raz krótko budowę pierwszej fazy utworu, zawierającą kompletny materiał melodyczny dla poczynań ewolucyjnych całości przebiegu formy, wyodrębnimy tam dwa odcinki czterotaktowe: pierwszy rozpoczynający się od postępów trójdźwiękowych i drugi — od wychylenia sekundowego. Uzupełnieniem tego początkowego toku melodycznego jest wspomniany motyw składający się z opadającej sekundy i tercji. Mimo wspólności zachodzącej pomiędzy tymi dwoma odcinkami występują tam również różnice, dotyczące rozmiarów współczynników przebiegu. Podczas gdy w pierwszym wypadku łuk melodyczny obejmuje przestrzeń aż czterotaktową, to w drugim wypadku został on siłą rzeczy skrócony o połowę, w następstwie czego okazała się potrzeba powtórzenia tej dwutaktowej frazy. Również i pod względem harmonicznym pierwsza faza utworu wykazuje strukturę bardzo prostą. Poza wprowadzeniem wyznacznika dominanty górnej drugiego rzędu ogranicza się ona do środków najprostszych. Dopiero w fazie drugiej zaczyna się komplikacja, i to komplikacja wywołana głównie zmianami harmonicznymi.

Początkowo zostaje powtórzony dosłownie pierwszy odcinek czterotaktowy, co jest zupełnie zrozumiałe, gdy zważy się, że nawiązanie do początku utworu musi być wyraźne, żeby odcinek ten mógł odegrać rolę impulsu. Ale już odcinki następne urozmaicają znacznie szatę harmoniczną.

84 PRZYKŁAD T. 13—26





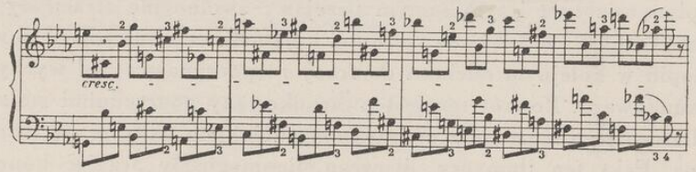
Pojawiający się na początku powyższego przykładu akord *ces*+*es*+ +*ges*+*a* jest właściwie czterodźwiękiem prowadzącym toniki mollowej. Z uwagi na właściwości górnodominantowe tego wyznacznika, tzn. na łatwość i naturalność jego przejścia na prosty wyznacznik dominanty górnej, dalsze następstwa wnoszą ze sobą przejawy przeistoczenia enharmonicznego. Dźwięk *ges* został tam przemianowany na *fis*, w rezultacie czego pierwotny czterodźwięk prowadzący toniki mollowej przeszedł na trójdźwięk prowadzący toniki durowej. Symbolicznie zjawisko to wygląda wprawdzie bardzo prosto, ale energetycznie jest przejawem daleko idącej komplikacji, bowiem ruch akordu został przewekslowany na inne tory. Stąd więc działanie akordu *b*+*d*+*g*, aczkolwiek leży on dość blisko odniesień bezpośrednich, od razu staje się wyrazem spotęgowania napięcia. Dalsze bezpośrednie następstwa harmoniczne nie wymagają bliższych wyjaśnień. Są one zjawiskiem, z którym już często mieliśmy okazję spotykać się w toku analiz preludiów. Na uwagę natomiast zasługuje struktura melodyczna. Podczas gdy początek interesującego nas odcinka, mimo urozmaicenia harmonicznego, nawiązuje do pierwotnego wychylenia sekundowego, to w dalszym jego toku zmienia się już struktura interwałowa linii

melodycznej i dopiero w zakończeniu czterotaktu (t. 13—16) osiągamy z powrotem pierwotny motyw, składający się z opadającej sekundy i tercji. Oczywiście ta zmiana melodyczna pozostaje w ścisłej łączności ze zmianami harmonicznymi, zwłaszcza z przemianą enharmoniczną czterodźwięku prowadzącego toniki mollowej na alterowaną formę dominanty górnej trójdźwięku prowadzącego toniki durowej. Nawet po osiągnięciu dominanty górnej drugiego rzędu występują jeszcze w melodii odchylenia interwałowe, będące pozostałością, względnie skutkiem, poprzednich zmian. Gdyby zmiana rysunku interwałowego linii miała postępować dalej, wówczas stracilibyśmy związek z pierwowzorem i tym samym przejawy ewolucyjne straciłyby swój sens. Toteż dla nawiązania łączności i dla nabrania nowych sił powraca Chopin w kolejnym odcinku do frazy rozpoczynającej od wychylenia sekundowego. Powrót ten jest uwarunkowany poprzednimi zmianami i dlatego jego łączność z poprzednim odcinkiem okazuje się aż nadto silna. Fakt ten tłumaczy, dlaczego nie mogliśmy przyjąć koncepcji Leichtentritta, że właśnie w tym miejscu (t. 17) rozpoczyna się druga część utworu, część kontrastująca. Otóż nie tylko nie można tam stwierdzić kontrastu melodycznego, ale przeciwnie, następuje tam restytucja pierwotnej siły melodycznej. Zmiany zaś harmoniczne, objawiające się w odniesieniu drugiego rzędu do paraleli toniki mollowej (*ges* + *b* + *des* = +T) , biorą na siebie czynności ewolucyjne oświetlając inaczej pierwotną frazę melodyczną.

Kolejny odcinek czterotaktowy wprowadza dalsze urozmaicenie harmoniczne przez zastosowanie czterodźwięku prowadzącego mollowej dominanty górnej, na podłożu której dochodzą do głosu w melodii rozłożone postępy akordowe, zjednoczone następnie ze zmienioną strukturą linii. Wychylenie się w stronę czterodźwięku prowadzącego dominanty górnej prowadzi siłą rzeczy do postaci zasadniczej wyznacznika górnodominantowego. Powrót ten, zdawało by się, do pierwotnego ujęcia ma za zadanie umożliwienie działania energetycznego w postaci wychylenia w stronę paraleli toniki mollowej, które obecnie zostaje znowu powtórzone wraz z całym materiałem melodycznym. Ten powrót skłonił L e i c h t e n t r i t t a do przyjęcia w tym wypadku tonacji Ges-dur. Nie można zaprzeczyć, że dwukrotne pojawienie się odcinków czterotaktowych, gdzie odniesienie to zostało mocno zaakcentowane, usprawiedliwia przyjęcie w tym wypadku modulacji. Ze stanowiska tylko części przebiegu fazy drugiej modulacja

taka byłaby nawet w pełni uzasadniona. Jednak z uwagi na całokształt budowy fazy drugiej nie ma konieczności przyjmowania modulacji, i to tym bardziej, że ostatni odcinek tej fazy (t. 29—32) kończy się na dominancie górnej tonacji zasadniczej. W tym końcowym odcinku rozpływa się wychylenie w stronę paraleli toniki mollowej. Harmonicznie odcinek ten jest zupełnie prosty opierając się na postępach akordów septymowych zmniejszonych tworzących progresję.

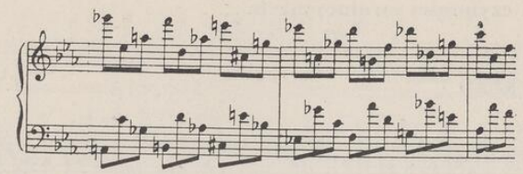
85 PRZYKŁAD T. 29—32



Komplikacja następuje tam z innej, zupełnie nieoczekiwanej strony, mianowicie ze strony elementu metrycznego. Oto biorąc pod uwagę ruch dźwięków najniższych i najwyższych przebiegu spostrzegamy, że nastąpiła tam zmiana podziału trójdzielnego na podział parzysty. Będzie to zupełnie usprawiedliwione, gdy zważy się, że zmiana ta wywołuje pewnego rodzaju przyspieszenie, któremu towarzyszy jednocześnie spotęgowanie siły brzmienia (cresc.).

Nie można dziwić się Leichtentrittowi, że w trzeciej fazie dopatrzył się repryzowego powrotu. Istotnie faza ta posiada niektóre właściwości repryzowe. Dla podkreślenia działania impulsu wystarczyło postąpić w ten sam sposób jak to zrobił Chopin na początku fazy drugiej, tj. ograniczyć się do powtórzenia pierwszego czterotaktu utworu. Tymczasem Chopin powtarza nie tylko cały pierwszy ośmiotakt, ale nawet następujące po nim dwa takty, będące już początkiem drugiej fazy. Ale to, co dzieje się później, wyklucza przyjęcie normalnej repryzy. Oto początkowe powtórzenie linii opartej na rozłożonym trójdźwięku kończy się następnie opadaniem chromatycznym, któremu towarzyszy skala całotonowa, wyznaczająca postęp najniższych dźwięków towarzyszenia.

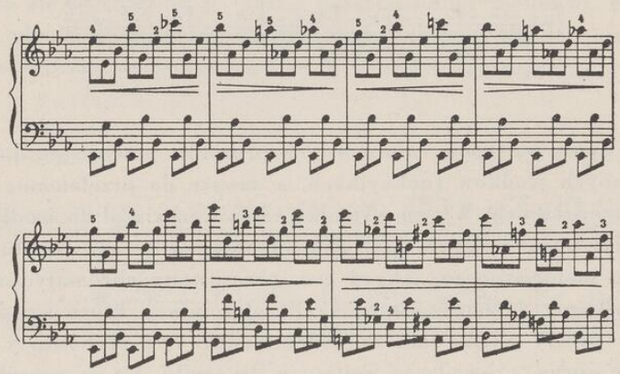
86 PRZYKŁAD T. 43—44



Zastosowanie postępów całotonowych prowadzi przeważnie do skomplikowanych środków funkcyjnych, a zawsze do przełamania odniesień bezpośrednich. W tym wypadku Chopin nawiązał do środka, którego użył w zakończeniu fazy drugiej, mianowicie do akordu septymowego zmniejszonego. Akord ten, przesuwany chromatycznie, posłużył właśnie do harmonizacji skali całotonowej, która wpada wreszcie w prosty wyznacznik dolnodominantowy, przechodzący w dominantę górną, prowadzącą następnie do toniki. Po postępach chromatycznych i jednotaktowym przejściu diatonicznym do góry osiąga Chopin znowu motyw, polegający na wychyleniu sekundowym, jednak tym razem ujęty o tyle inaczej, że zamiast pierwotnego wychylenia dolnego obecnie występuje wychylenie górne. Miejsce, w którym została osiągnięta tonika, uważa Leichtentritt za początek kody Preludium. Nie podzielam tego zdania z tego powodu, że formy figuracyjno-ewolucyjne rzadko stosują kody normalne. Nie można zapominać, że zastosowanie figuracji, opartej na jednakowej figurze rytmicznej, spaja utwór w jednolitą całość tworząc z niego niejako jeden stop. Koda jest zazwyczaj odcinkiem jakby dodanym przy końcu utworu — i to bardzo często wyodrębniającym się bez względu na rozmiary. Odcinek kodalny staje się często tworem jakby odciętym od reszty przebiegu, aczkolwiek może z nim zawierać nawet wspólny materiał melodyczno-harmoniczny. W formie ewolucyjnej nastawienie na działanie czynnika ewolucyjnego, tzn. na stale zachodzące zmiany w przekształcaniu pierwotnego materiału i wysnuwaniu z niego nowych koncepcji melodycznych i harmonicznych, nie dopuszcza przeważnie do wysegregowania jakiejś myśli kodalnej w końcowym odcinku utworu. Z tego też powodu osiągnięcie toniki w t. 49 nie może być wystarczającym dowodem, że w tym miejscu zaczyna się koda. Wyczuwamy tam, że czynnik ewolucyjny jeszcze nie osłabł, że dokonane poprzednio

zmiany na skutek jego działania mogą być wykorzystane dla podjęcia dalszych czynności ewolucyjnych.

87 PRZYKŁAD T. 49—56

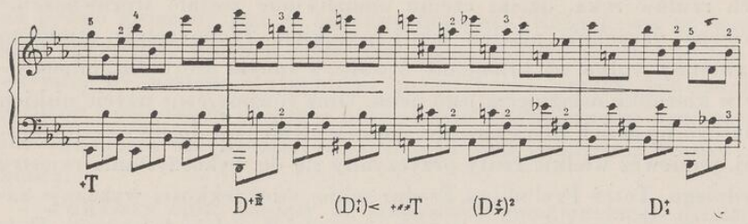


Wyżywa się więc w dalszym toku utworu energia postępów chromatycznych jako resztka sił, które przejawiły się poprzednio. Stąd zmniejszenie ilości kroków chromatycznych. Równocześnie towarzyszy temu przekształcenie pierwotnego motywu składającego się z sekundy i tercji na kierunek odwrotny (tercja — sekunda). Poza tym można tam zauważyć wykorzystanie na szerszą skalę opadającego kierunku linii. Szczegóły te dowodzą, że przebieg utworu przeszedł już swój punkt kulminacyjny i jest na drodze ku zakończeniu, tzn. że następuje teraz zwolna proces rozładowywania pierwotnie powstałych napięć. Proces ten dokonuje się na dość dużej płaszczyźnie, uzyskanej przy pomocy powtórzenia odcinka ośmiotaktowego (t. 49—56, 57—64), które w swoim zakończeniu doznało pewnych modyfikacji. Odnosi się to przede wszystkim do drugiej czterotaktowej frazy, gdzie zamiast pierwotnych następstw harmonicznych

$$^{+}T\,(D_1^{+}) <^{\circ *} T\,(D_{\frac{4}{2}}^{\sharp})^2\,D_1^{+}$$

wprowadza Chopin następstwa wykorzystujące chromatykę:

88 PRZYKŁAD T. 61—64



Ostatni wydźwięk tej chromatyki znajduje swój wyraz w zakończeniu. Na tle wyznacznika toniki opadają tam krokami półtonowymi główne dźwięki melodii. A więc chromatyka została użyta w innym znaczeniu niż w wielu wypadkach poprzednich. Zamiast spotęgowania napięć staje się ona wyrazem stopniowego ich rozładowywania. I znowu spotykamy się z wydobyciem z tego samego środka nowych, przeciwstawnych właściwości energetycznych. Na czym to polega, skąd pochodzi to diametralnie różne działanie tych samych technicznie środków? O jakości energetycznej samego środka decyduje przede wszystkim sposób umiejscowienia go w przebiegu. A więc działa tu również energetyka samej formy. Początkowo postępy chromatyczne były zastosowane na szeroką skalę w celu spotęgowania napięć. W końcowym zaś przebiegu formy reprezentują one już tylko szczątki swej siły, w związku z czym powstaje kontrast pomiędzy pierwotnym i dalszym ich działaniem. W różnicy tej wyczuwamy właśnie osłabienie pierwotnej siły postępów chromatycznych, w ślad za czym zmienia się ich rola. Zmiany w ilości następstw chromatycznych musiały wywołać zmiany jakościowe, tzn. wpłynęły na ich oblicze energetyczne i nadały im zdolność działania w odwrotnym kierunku.

Na charakterze Preludium Es-dur zaważył przede wszystkim rodzaj figuracji. Cechy figuracji zaś są nierozłącznie związane w tym utworze z fakturą fortepianową. Czynnik pianistyczny zadecydował o sposobie użycia rozłożonych trójdźwięków i tym samym wpłynął na wyraz utworu. Z praktyki przecież wiemy, że niejednokrotnie figuracja harmoniczna może posiadać w sobie dużo wewnętrznej dynamiki i efektywnej siły brzmienia. Przeważnie zależy to od jakości rejestru, w którym obraca się figuracja. A jednak Preludium Es-dur dysponuje dość rozległą skalą rejestrów. Wynika więc z tego, że samo użycie rejestrów nie zadecydowało o wyrazie utworu. Lekkość Pre-

ludium Es-dur pochodzi przede wszystkim ze stosowania bardzo wielkich rzutów ręką, dzięki czemu umożliwione zostało wprowadzenie zarówno dźwięków niskich jak i wysokich. Jednocześnie miało to zbawienny wpływ na brzmienie utworu w innym kierunku, mianowicie w kierunku osiągnięcia jego pełni. Otóż równoczesne użycie niskich i bardzo wysokich dźwięków nie doprowadziło tam do luki brzmieniowej, ponieważ wielkie rzuty przyczyniły się do wykorzystania rejestru średniego. Toteż Preludium Es-dur mimo swej lekkości wykazuje zarazem rzadko spotykaną w takich wypadkach pełnię brzmienia. Opisany charakter brzmieniowy utworu nie jest pojęty niezależnie od następstwa po sobie poszczególnych preludiów cyklu. Lekkość brzmienia wychodzi przede wszystkim na jaw, gdy porównamy je z Preludium poprzednim. Natomiast gdybyśmy rozpatrywali Preludium to jako utwór samodzielny, to, rzecz jasna, kontrast ten byłby o wiele mniejszy.

20

PRELUDIUM c-moll

Ilość taktów: 13.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Largo.

Badacze twórczości Chopina są zgodni co do charakteru Preludium c-moll. Wyczuwają tam właściwości marsza żałobnego. Można by jeszcze dodać, że jest to marsz żałobny o typie chorałowym. O właściwościach marsza żałobnego świadczy ruch spondeiczny wartości rytmicznych z charakterystycznym rytmem zrywanym pośrodku. Cechy chorałowe natomiast przejawiają się w pochodzie równomiernych wartości ćwierciowych towarzyszenia. Zresztą wszystkie te cechy tak są ściśle ze sobą skoordynowane, że trudno było by dokładnie wskazać, na ile przeważają właściwości marszowe, a w jakim stopniu działają cechy chorału. W każdym razie utwór posiada majestatyczny wyraz ze znacznym akcentem tragizmu. Nie jest to jednak tragizm egzaltowany, przeciwnie, cechuje go niemal surowa powaga. Marsz ten, podobnie jak słynne marsze Beethovena z Eroiki czy z Sonaty

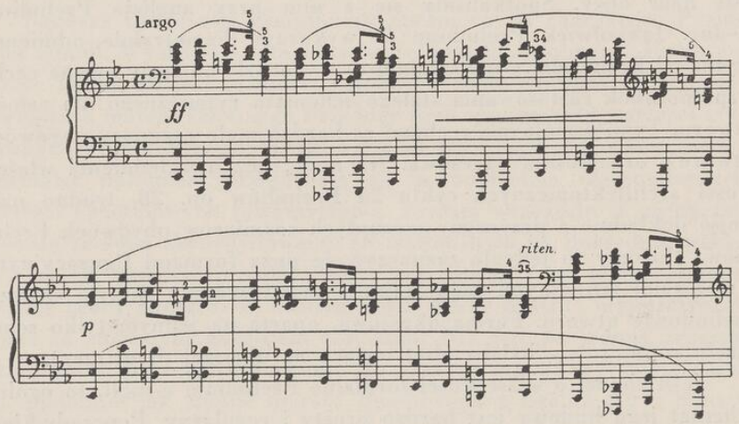
As-dur op. 26, nie został napisany na śmierć zwykłego człowieka, lecz na pewno związany jest ze śmiercią bohatera. Rozpoczyna go wspaniałe fortissimo, które w miarę rozprzestrzenienia się formy jeszcze wzrasta, by następnie stopniowo przycichać i przechodzić zwolna w piano i pianissimo. Dopiero przy samym końcu utworu wzmaga się siła brzmienia dla bardziej stanowczego doprowadzenia utworu do końca.

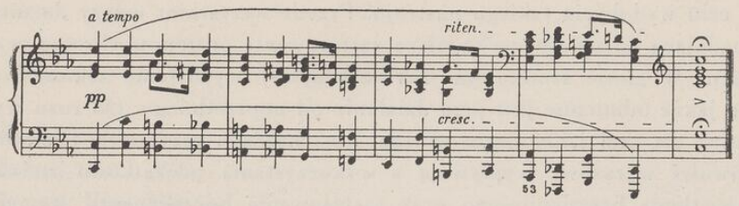
Powyższy opis, podjęty ze stanowiska emocjonalnego działania Preludium c-moll, niewiele mógłby nam powiedzieć o jego właściwościach, gdybyśmy nie uwzględnili strony technicznej i formalnej. Co więcej, nie bylibyśmy nawet w stanie udowodnić, że właśnie w tym wypadku posiada ono takie, a nie inne cechy wyrazowe. Wskazany na początku ruch spondeiczny z równoczesnym wykorzystaniem rytmu zrywanego wskazuje, że w Preludium c-moll pojawia się pewna stała formuła rytmiczna. Istotnie formuła taka opanowuje utwór od początku do końca. Z wykorzystaniem pewnego stałego schematu rytmicznego dla całości dzieła spotkaliśmy się już niejednokrotnie. W formach figuracyjnych jednolitość rytmiczna została doprowadzona do ostatecznych granic. Ale istnieją również utwory, które posługują się stałymi schematami rytmicznymi, jednakże w tematyce są inne niż formy figuracyjne. Powtarzający się stale schemat rytmiczny posiada wewnętrzne zróżnicowanie. Zróżnicowanie to wskazuje właśnie na różnicę, jaka zachodzi pomiędzy rytmiką formy figuracyjnej a utworów innych. I taki rodzaj jednolitości rytmicznej nie jest nam obcy. Spotkaliśmy się z nim przy analizie Preludium A-dur. Jakkolwiek Preludium to wykazuje diametralnie odmienny wyraz od Preludium c-moll, mimo to stwierdzić możemy pewne cechy wspólne obok zastosowania stałego schematu rytmicznego dla całości utworu. Tymi wspólnymi cechami są bardzo małe rozmiary obydwóch utworów oraz forma okresowa. Na razie, bez uwzględnienia właściwości architektonicznych cyklu 24 Preludiów op. 28, trudno nam wejść dokładnie z przyczyny szczupłych rozmiarów obydwóch Preludiów. Możemy tu jedynie zaznaczyć, że poza formami figuracyjnymi i utworami tanecznymi jednostajność rytmiczna nie sprzyja szerszej rozbudowie utworu. Forma okresowa, oparta na jednym tylko schemacie rytmicznym, byłaby zbyt nużąca na dłuższej przestrzeni.

Jeśli chodzi o właściwości formalne Preludium c-moll, to ogólny schemat jego budowy jest bardzo prosty i regularny. Poprzednikiem

jest tam pierwsze zdanie czterotaktowe, kończące się na dominancie górnej, następnik zaś wypełnia rozmiary ośmiotaktowe, osiągnięte dzięki powtórzeniu zasadniczej czterotaktowej struktury następnika. To powtórzenie tworzy pewną komplikację rozmiarową. Zostało ono jednak spowodowane silnymi napięciami występującymi w poprzedniku, tak że powstała konieczność powtórzenia następnika w celu uzyskania odpowiedniej przeciwwagi. Źródłem napięć występujących w poprzedniku jest przede wszystkim harmonika. Zachodzą tam liczne odniesienia drugiego rzędu do paraleli dominanty dolnej, jej wyznacznika zasadniczego oraz do dominanty górnej. Ostatecznie środki te nie są niczym nadzwyczajnym, jednak zostały one stłoczone na stosunkowo małej płaszczyźnie i dlatego ich działanie musi być o wiele silniejsze niż byłoby to w wypadku, gdyby wprowadzono je na przestrzeni większej. Ta siła elementu harmonicznego wywiera odpowiedni skutek na elemencie melodycznym. Powtarzający się schemat rytmiczny wyznaczył tam postać dla struktury frazy w ten sposób, że długość frazy pokrywa się dokładnie z jego schematem. Miałoby to niepożądany wpływ na przebieg linii melodycznej, bowiem groziłaby mu monotonia, ale dzięki działaniu czynnika harmonicznego ożywia się tok melodycznego przebiegu w kierunku stosowania coraz to większych wygięć łuków linii. I tu właśnie dochodzimy do źródła właściwości emocjonalnych Preludium c-moll.

89 PRZYKŁAD





Jednostajny ruch rytmiczny niewątpliwie przyczynia się do majestatycznego charakteru utworu. Ale ruch ten nie byłby w stanie działać w tym właśnie kierunku, gdyby nie przyszły tu z pomocą specyficzne właściwości elementu harmonicznego. Otóż już w strukturze pierwszej frazy, opierającej się na pozornie tak prostym następstwie jak $_{0}T\ D_{0+}\ D^{+}\ _{0}T$, wyczuwamy poważny charakter z tego powodu, że na podłożu wspomnianego schematu rytmicznego dominanta dolna, powodując wychylenie sekundowe do góry, stwarza od razu podniosły nastrój, diatoniczny zaś spadek do toniki uzupełnia je na wzór chorałowy. Wywołany w ten sposób nastrój zostaje pogłębiony w następnym takcie, gdzie występuje silne odbicie również w stronę dominanty dolnej, tym razem występującej w postaci jej trójdźwięku paralelnego, złączonego z obydwoma wyznacznikami drugiego rzędu, mianowicie z wyznacznikiem dolno- i górnodominantowym. Stwarza to odchylenie od następstw bezpośrednich, ale w dalszym przebiegu łączność zostaje znowu przywrócona dzięki wyznacznikowi dominanty górnej oraz górnodominantowemu odniesieniu do prostego wyznacznika dominanty dolnej. To bezpośrednie przejście z prostego wyznacznika dominanty górnej na wyznacznik górnodominantowy dominanty dolnej powoduje już o wiele silniejsze napięcie od poprzednich. Dominanta dolna przechodząc na prosty wyznacznik toniki umożliwia dalsze odniesienia drugiego rzędu, mianowicie do dominanty górnej, które staje się uwieńczeniem przebiegu poprzednika. Na razie nie można powiedzieć, żeby w przebiegu tym przejawiły się jakieś silniejsze akcenty tragizmu. Raczej panuje tam podniosły nastrój.

Nuta tragiczna występuje dopiero w następniku, tworząc przeciwstawienie do charakteru pierwszego współczynnika formy okresowej. Nietrudno znaleźć tam środki, którymi posłużył się Chopin

w celu wydobycia takiego nastroju. Przede wszystkim należy do nich opadająca linia basu, wykazująca zastosowanie postępów chromatycznych. W głosie środkowym zaś znajdujemy wychylenie sekundowe, ale jakże odmienne jest jego działanie od poprzedniego. Od razu wyczuwa się tam jakby jakąś skargę, westchnienie, rezygnację. Te właściwości wyrazowe wypływają z wykorzystania początkowo zmiany oświetlenia brzmieniowego oraz zastosowania bocznej nuty *fis* przy następstwie $D\frac{4}{2}$ D° . I dalsze połączenia akordowe nie osłabiają zapoczątkowanego wyrazu, ale nawet go pogłębiają, do czego w wielkim stopniu przyczynia się alterowana forma wyznacznika dominanty górnej drugiego rzędu do dominanty górnej: $(D\frac{4}{2} D_1^5) < D^7$ Przejście wyznacznika dominanty górnej na formę tzw. akordu sekundowego nie tylko pogłębia ponury charakter przebiegu, ale nawet staje się przyczyną dalszych, wprawdzie już prostszych postępów harmonicznych, niemniej jednak utrzymujących działanie nastroju wywołanego poprzednio użytymi środkami. Wraz z dynamiką oraz z opadającą linią melodyczną występują tu wyraźne symptomy rozładowania napięć spowodowanych strukturą poprzednika. Energetycznie mamy więc najnormalniejszy proces przebiegu formy okresowej. Następnik staje się naturalną odpowiedzią na pytanie postawione w poprzedniku. Tak więc Chopin, wykorzystując najprostszą budowę formalną i towarzyszące jej przejawy energetyczne, potrafił dostosować je do zamierzonego wyrazu emocjonalnego. W tym więc tkwi cały kunszt jego techniki kompozytorskiej, jego suwerennego panowania nad jej środkami, żeby każdorazowo stały się one posłuszne jego zamierzeniom. Nawet tak prosty środek, jak zmiana efektywnej siły brzmienia, został tu oddany zarówno na usługi wyrazu jak i logiki przebiegu formalnego. Powtórzony w pianissimo następnik rozładowuje do reszty napięcia i jednocześnie pogłębia wyraz utworu. Przeciwstawność przejawów energetycznych w prostej budowie okresowej została wykorzystana dla podkreślenia dwóch stanów emocjonalnych w Preludium c-moll, tzn. podniosłego nastroju w poprzedniku i tragicznego wyrazu w następniku. W ten sposób została osiągnięta harmonia pomiędzy zewnętrznymi cechami formy, jej właściwościami energetycznymi a wyrazem samego dzieła.

21

PRELUDIUM B-dur

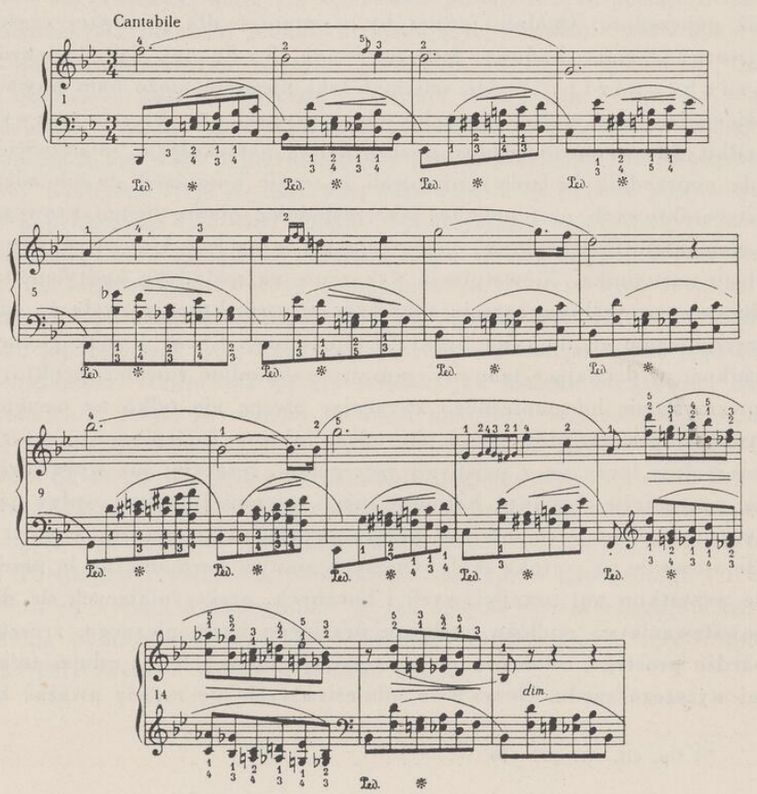
Ilość taktów: 59.
Rodzaj taktu: 3/4.
Tempo: Cantabile.

Charakterystyczną cechą preludiów Chopina jest poszukiwanie coraz to nowych środków wyrazowych i tym samym konstrukcyjnych w oparciu o ogólne zasady kształtowania, jakimi są struktura okresowa i ewolucyjno-figuracyjna. I w Preludium B-dur spotykamy się z melodyką kantylenową, która siłą rzeczy prowadzi do struktury okresowej. Również w tym wypadku posiada ona właściwości inne niż poprzednio. Ogólnie można by wyznaczyć dla pierwszej części utworu schemat budowy dwuczęściowej (8+8), tak jak to czyni Leichtentritt[81]). Ale schemat taki niewiele może nam powiedzieć o istotnych walściwościach części pierwszej, i to nawet w tym wypadku, gdy przeprowadzimy jeszcze dalszą partykulację, mianowicie, gdy poprzednik będziemy ujmowali w sensie kumulacji dwóch zdań czterotaktowych, następnik zaś jako zespolenie zdania pięciotaktowego z elementem figuracyjnym, opanowującym sytuację w końcowym przebiegu następnika. Niewątpliwie wskazanie na melodykę kantylenową tłumaczy w ogólnym zarysie charakter utworu, który zezwala na zaszeregowanie go do typu liryki fortepianowej. Chcąc jednak głębiej wniknąć w działające tam siły, musimy uwzględnić również strukturę towarzyszenia harmonicznego zwracając uwagę nie tylko na następstwo samych akordów, ale i na rodzaj faktury fortepianowej, która integralnie łączy się z pewnymi szczegółami leżącymi już wprawdzie na pograniczu elementu harmonicznego, niemniej jednak wpływającymi na jakość harmoniki. O peryferyczności tych zjawisk świadczy zastosowanie na szeroką skalę wtórnych zjawisk harmonicznych, przede wszystkim nut przejściowych i bocznych, przyczyniających się do powstawania na podłożu ogólnego przebiegu harmonicznego, zresztą bardzo prostego, odniesień drugorzędnych, będących już odniesieniami wyższego rzędu. Oczywiście odniesień tych nie można uważać za

[81]) Op. cit. str. 168—70

samodzielne zjawiska harmoniczne, lecz za przejawy wtórne, wywołane aktywizacją czynnika melodycznego w towarzyszeniu harmonicznym. Jak wiadomo, aktywizacja taka przyczynia się do płynności następstw harmonicznych i jednocześnie staje się świadectwem charakterystycznych dla stylu Chopina skojarzeń polimelodycznych. Właśnie to zespolenie budowy okresowej z czynnikami polimelodycznymi nadaje Preludium B-dur szczególnie charakterystyczny rys, zwłaszcza w jego części pierwszej (do t. 16), aczkolwiek występują one również i w części trzeciej. O działaniu integrującym wtórnych zjawisk harmonicznych świadczy użycie chromatyki, która sprawia, że wynikające z nut przejściowych i bocznych wtórne odniesienia funkcyjne nacechowane są wielką zwartością.

90 PRZYKŁAD T. 1—16



Powstające np. na podłożu wyznacznika toniki górnodominantowe odniesienie drugiego rzędu do składników dominanty górnej nie jest samodzielną wartością harmoniczną. Mimo to zabarwia ono w wielkim stopniu sam wyznacznik toniki. A więc do podstawowej treści harmonicznej dodaje Chopin jeszcze treść nową, treść, biorącą swój początek z działania elementu melodycznego, poprzez który wyzwala się dodatkowa treść harmoniczna. To samo można powiedzieć o następstwach *(fis+a) <(f+h) > (cs+c)*, które reprezentują odniesienia górnodominantowe do paraleli dominanty dolnej, uszeregowane w sposób łańcuchowy. Takie formalistyczne ujęcie przebiegu utworu byłoby niewystarczające, gdybyśmy nie zdali sobie sprawy, w jakim celu Chopin posługuje się tymi środkami. Otóż liryzm melodyki kantylenowej, w wypadku gdy towarzyszy jej zwykła forma akompaniamentu, jest inny, posiada większą dozę sentymentalizmu niż przy skojarzeniach polimelodycznych. Z chwilą jednak gdy skojarzenia takie wnoszą ze sobą jeszcze specyficzne środki uzupełniające ogólną podstawę harmoniczną, wówczas wyraz przebiegu ulega dalszej zmianie. Zmiana ta uwarunkowana jest korespondencją, zachodzącą pomiędzy przebiegiem linii kantylenowej a towarzyszeniem. To wzajemne oddziaływanie wywołuje daleko idący wpływ na sposób rozprzestrzenienia się linii. W toku poprzednich analiz przekonaliśmy się, że struktura okresowa lubi operować licznymi powtórzeniami, nawiązywać do fraz początkowych. Dla przykładu wystarczy wspomnieć chociażby Preludium A-dur lub c-moll. W Preludium B-dur natomiast linia melodyczna nastawiona jest na stosowanie coraz to nowych motywów, w wyniku czego przedstawia sobą dość wielką różnorodność. Szczegół ten niewątpliwie zadecydował o jej szerokim oddechu. Zrywa tam Chopin ze stosowaniem fraz dwutaktowych, tak że poprzednik operuje zdaniami czterotaktowymi. Ten szeroki oddech linii decyduje z kolei o wyrazie melodyki i tym samym o charakterze utworu. Ciągłe zmiany w motywice, narastanie linii, są źródłem znacznego kontrastu melodycznego w następniku z jego początkowymi wychyleniami oktawowymi. A jednak mimo całej tej różnorodności motywicznej wyczuwamy niezachwianą zwartość przebiegu melodycznego. Sama melodyka, sama jej struktura interwałowa i rytmika nie byłyby w stanie zagwarantować spoistości przebiegu, gdyby nie działał tam czynnik polimelodyczny, gdyby rodzaj towarzyszenia, będący pewnym rodzajem figuracji, zresztą daleko odchylającej się od figuracji właściwych

form figuracyjno-ewolucyjnych, nie stał się czynnikiem integrującym. Ale towarzyszenie nie tylko spaja. Pobudza ono również do stosowania określonej struktury interwałowej. Oddziaływanie chromatyki i nut przejściowych dynamizuje (w pojęciu dynamiki wewnętrznej) przebieg melodyczny. Jest to widoczne zupełnie wyraźnie w następniku, gdzie występują wspomniane wychylenia oktawowe, względnie sekstowe. Znaczenie tektoniczne elementu figuracyjnego możemy obserwować w zakończeniu następnika, gdzie zanika właściwy przebieg melodyczny w postaci melodii kantylenowej i gdzie rola doprowadzenia przejawów energetycznych do końca przypada elementowi figuracyjnemu. W rzeczywistości od ustania działania melodyki kantylenowej do zakończenia mamy do czynienia z prostym następstwem dominanty górnej do toniki. Wszelako to najprostsze połączenie harmoniczne, jakim rozporządza harmonika funkcyjna, bynajmniej nie sprawia wrażenia daleko idącej prostoty dlatego, że działa tam wspomniana chromatyka jako czynnik kształtujący element figuracyjny. Ale chromatyka nie zawsze musi działać jako urozmaicenie. Dziś wydaje się nam ona środkiem niemniej pospolitym niż proste zestawienie dominanty górnej z toniką. I Chopin zdawał sobie sprawę z niewybrednego oddziaływania chromatyki, zwłaszcza wówczas, gdy używa się jej dla zamaskowania prostoty połączenia harmonicznego. Postępy chromatyczne, zastosowane w końcowych taktach następnika części pierwszej, są dlatego tak świeże, że jednocześnie z postępami tymi współdziała diatonika. Stąd więc na podłożu konsekwentnie opadającej chromatyki powstają wygięcia melodyczne, z jednej strony spokrewnione już z niektórymi zwrotami towarzyszenia, występującego poprzednio, z drugiej zaś wnoszące w tym właśnie miejscu dużo żywotności. Proces rozwoju następnika wykazuje dwufazowość dzięki emancypacji tektonicznej figuracji towarzyszenia. W pierwszej fazie dąży kompozytor od znacznego spotęgowania napięcia do częściowego jego rozładowania na dominancie górnej (t. 13). W fazie drugiej natomiast proces ten zostaje doprowadzony już do końca. Mimo skomplikowania obrazu przy pomocy wtórnych zjawisk harmonicznych, mimo wzniesienia się do wyższego rejestru, odczuwamy już zupełnie wyraźnie spadek napięcia, dokonujący się konsekwentnie i stale aż do całkowitego niemal odprężenia. I ten szczegół jest ważny jeśli chodzi o właściwości wyrazowe pierwszej części Preludium B-dur. Nie można powiedzieć, żeby na skutek przerwania linii kantylenowej liryczny

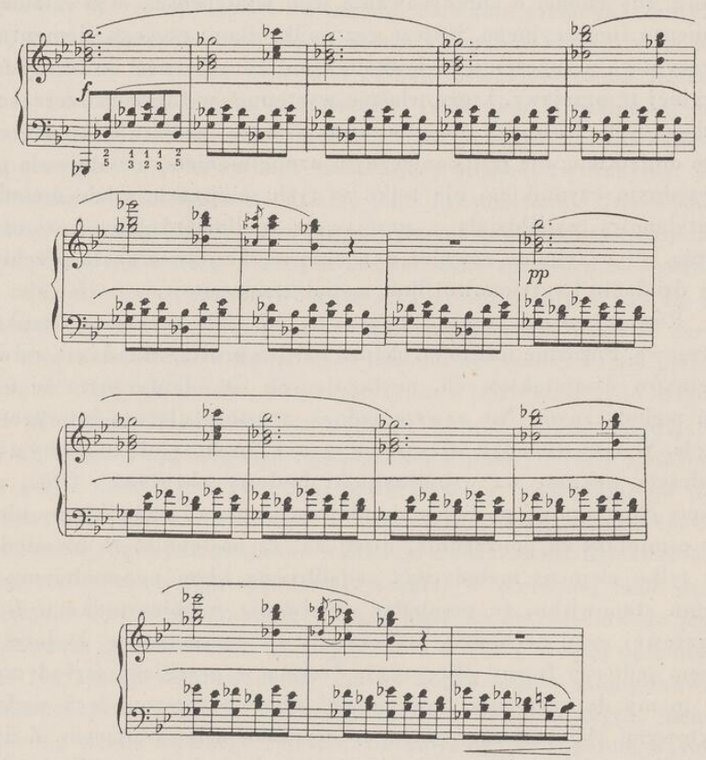
charakter utworu doznał zniekształcenia. Przeciwnie — to wyzwolenie się elementu figuracyjnego spotęgowało specyficzny charakter liryki, liryki bezwzględnie poważnej, niesentymentalnej, liryki posiadającej w sobie wszystkie znamiona wielkiego, dojrzałego stylu Chopina. Określenie tego rodzaju, jak „liryka wielkiego stylu" może wzbudzić zdziwienie wobec faktu, że wielki styl reprezentują wielkie formy, jak symfonia, sonata oraz wielkie formy muzyki wokalnej. Ale już niejednokrotnie podkreślaliśmy, że ograniczanie się do cech zewnętrznych, przede wszystkim rozmiarowych, nie wyjaśnia istoty dzieła. Wkraczanie w szczegóły struktury utworu może nam bardzo dużo wyjaśnić, gdy chodzi o sprecyzowanie jego właściwości. Wyzwalanie się elementu figuracyjnego, jeszcze raz podkreślam: nowego elementu figuracyjnego w znaczeniu czynnika tektonicznego, wnosi do formy figuracyjnej te przejawy, które właśnie występują w formach szerzej rozbudowanych. Dowodzą one, że towarzyszenie nie jest tylko zwyczajnym dodatkiem, nie jest koniecznym uzupełnieniem, ale staje się równorzędnym czynnikiem nie tylko w tych miejscach, gdzie melodyka kantylenowa współdziała z przejawami polimelodycznymi towarzyszenia, ale przyjmuje również na siebie ciężar wyznaczania przebiegu, gdy działanie kantylenowej linii melodycznej ustaje.

Również druga część utworu (t. 17—32) wykazuje strukturę okresową. Pozornie jest to struktura bardzo prosta. Składa się z dwóch odcinków ośmiotaktowych, posługujących się identycznym materiałem melodycznym. Nie zawsze jednak prostota ułatwia interpretację dzieła. W tym wypadku właśnie na skutek prostoty nie możemy z całą ścisłością wskazać na współczynniki budowy okresowej. Otóż, gdybyśmy chcieli pójść po linii najmniejszego oporu i uznalibyśmy pierwszy ośmiotakt za poprzednik, drugi zaś za następnik, to uwzględniając tylko element melodyczny zadalibyśmy kłam poprzedniemu naszemu stanowisku, że pomiędzy obydwoma współczynnikami formy okresowej musi zachodzić przeciwieństwo energetyczne, będące wyrazem jedności formy okresowej. Zresztą w przebiegu melodycznym nie mamy do czynienia z odcinkami ośmiotaktowymi, lecz siedmiotaktowymi. Ale rozmiary nie są tu czynnikiem decydującym. Z uwagi na budowę fraz można pokusić się o odnalezienie współczynników formy okresowej na przestrzeni siedmiu taktów. Tymczasem w tym wypadku natrafiamy na niemałą trudność. Obydwie frazy są oparte o jednakową substancję akordową, czyli są wynikiem projekcji tego

materiału akordowego w przestrzeń melodyczną (nieliczne nuty boczne są bez znaczenia wobec jasno zarysowanego rozłożonego trójdźwięku). A więc i w tym wypadku nie znajdujemy istotnych przeciwieństw energetycznych, potrzebnych dla energetycznego uwarunkowania formy okresowej.

Skoro sama melodyka nie zezwala na wykrycie przejawów energetycznych, charakterystycznych dla form okresowych, spróbujmy więc z kolei, czy w tym względzie nie może nam pomóc harmonika.

91 PRZYKŁAD T. 17—32



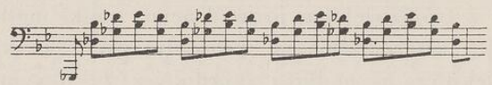
Przede wszystkim należało by określić właściwości tonacyjne części drugiej. Ze względu na kontrast melodyczny w stosunku do części pierwszej i zmianę harmoniczną, tzn. przejście z B-dur na akord

ges+b+des, utrzymujący się na dość długiej przestrzeni, można przyjąć nową tonację, mianowicie Ges-dur. Ale, jak wiadomo, jeden akord nie może wyznaczyć tonacji. W takich wypadkach potrzebny jest przynajmniej zwrot kadencyjny, który utwierdziłby nową tonację. W części drugiej natomiast nie mamy żadnych zwrotów kadencyjnych. Rozwój harmoniczny dokonuje się na dwóch płaszczyznach, pokrywających się rozmiarami ośmiotaktowymi. Płaszczyzna pierwsza opanowana jest przez akord *ges+b+des (+es)*, druga natomiast przez *ges+b+des+fes*. Wobec tego, że pierwszy czterodźwięk wynika z figuracji, samodzielność jego jest mniejsza niż akordu septymowego w drugim wypadku. Szczegół ten ułatwia interpretację. Od razu spostrzegamy tu przeciwieństwo substancjalne i kolorystyczne. Septyma dodana do trójdźwięku durowego zabarwia go. Z tego powodu podstawowym czynnikiem harmonicznym nie tyle są tu właściwości funkcyjne, ile raczej brzmieniowe. Nie oznacza to, żebyśmy nie mogli harmoniki części drugiej funkcyjnie wyznaczyć. Możemy nawet określić zupełnie dokładnie, w jakim stosunku pozostają te dwa akordy do toniki części pierwszej. W wypadku pierwszym mamy więc do czynienia z trójdźwiękiem prowadzącym toniki mollowej, w drugim zaś z jej czterodźwiękiem prowadzącym. Na skutek oddziaływania dźwięku *es* na podłożu akordu *ges+b+des* można również przyjąć paralelę mollowej dominanty dolnej, co jest tym bardziej uzasadnione, że początek części drugiej wykazuje właściwości odbicia. Przy interpretacji w obrębie tonacji Ges-dur zjawisko upraszcza się funkcyjnie jeszcze bardziej. Akord pierwszy nie jest niczym innym jak wyznacznikiem toniki, zabarwionym przez element jej paraleli. Akord drugi zaś okazuje się barwieniem durowego wyznacznika toniki przy pomocy septymy małej. Jest to więc wypadek, z którym spotkaliśmy się już w Preludium Fis-dur. Tam jednak barwienie wyznacznika toniki septymą małą, ograniczone tylko do małej przestrzeni, nie występowało tak plastycznie, tu natomiast nie ulega już najmniejszej wątpliwości, że Chopin potraktował je wyłącznie ze stanowiska kolorystycznego.

Z elementem harmonicznym współdziała w wysokim stopniu element dynamiczny. Dowodem tego jest przeciwstawienie dynamiczne, jakie zachodzi pomiędzy obydwoma ośmiotaktami: forte i pianissimo. Na podstawie tego przeciwstawienia oraz właściwości harmonicznych możemy dopiero zrozumieć, na czym polega budowa okresowa części

środkowej. Przeciwieństwa, jakie zachodzą tam pomiędzy jej współczynnikami, są wynikiem oddziaływania harmoniki i dynamiki. Oddziaływanie to jest jednak inne niż w normalnej formie okresowej. Zamiast przejawów energetycznych, charakterystycznych dla funkcyjnie uwarunkowanej struktury okresowej, spotykamy się tam z przejawami harmoniki absolutnej, gdzie przeciwieństwa brzmieniowe są wyznacznikami przeciwieństw harmonicznych. Ponieważ w harmonice tego rodzaju wielkie znaczenie posiada dynamika, przeto ten wybitny kontrast dynamiczny, jaki zachodzi na przestrzeni drugiej części Preludium, tym bardziej podkreśla tektoniczną rolę elementu czysto brzmieniowego harmoniki. Krótko mówiąc, zależność pomiędzy poprzednikiem a następnikiem wypływa tam ze zmiany oświetlenia kolorystycznego. W związku z tym nie można pominąć faktu, zdawało by się dość błahego, na który zwraca uwagę Leichtentritt, mianowicie, że towarzyszenie harmoniczne opiera się na figurze czterosemkowej, która została wtłoczona w takt 3/4.

92 PRZYKŁAD

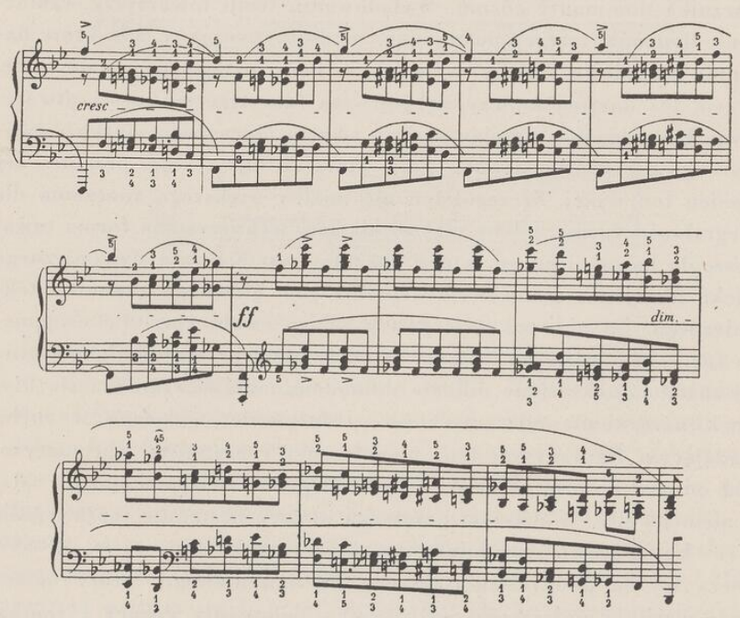


Dzięki takiemu wtłoczeniu powstaje pewna komplikacja metryczna, która wobec jasnego oblicza metrycznego melodii przyczynia się do urozmaicenia przebiegu w wielkim stopniu. Fakturę tego rodzaju ocenił należycie Strawiński, który bardzo często posługuje się figurami parzystymi na podłożu taktu trójdzielnego lub odwrotnie. Widzimy to zwłaszcza w tych partiach jego utworów, gdzie stosuje on najprostszy środek centralizacji, oparty na powtarzaniu tej samej substancji akordowej. I u Chopina ta sama substancja akordowa wypełnia aż ośmiotaktową przestrzeń. Oczywiście nie może tu być jeszcze mowy o przejawach nowoczesnej centralizacji, niemniej jednak można tam dopatrywać się embrionów zjawisk późniejszych.

Rzecz znamienna — właśnie to uproszczenie i jakby rzutowanie w przyszłość zadecydowało o wyrazie części drugiej Preludium B-dur. Jest to bezwzględnie wyraz rozpogodzenia. Toteż stwierdzone komplikacje nie mają nic wspólnego z jakąś spekulacją techniczną. Impulsem pierwotnym dla Chopina był przede wszystkim wyraz muzyki, jaki zamierzał osiągnąć; dopiero potem stosował on odpowiedni dobór środków. Można tu jeszcze dodać, że siedmiotaktowa struktura odcinków melodycznych powstała na skutek skrócenia drugiego czterotaktu przy pomocy pomniejszenia wartości rytmicznych. Skrócenie to wpływa również na charakter przebiegu melodycznego, na jego pogodę. A więc posiadamy jeszcze jeden dowód, że dobór środków technicznych był kierowany zamierzonym wyrazem, jaki pragnął Chopin w tym wypadku nadać utworowi.

Część trzecia i zarazem końcowa utworu wprowadza nowy czynnik konstrukcyjny i wyrazowy. Jest to czynnik ewolucyjny. Nawiązanie do początku utworu daje się tam z łatwością stwierdzić.

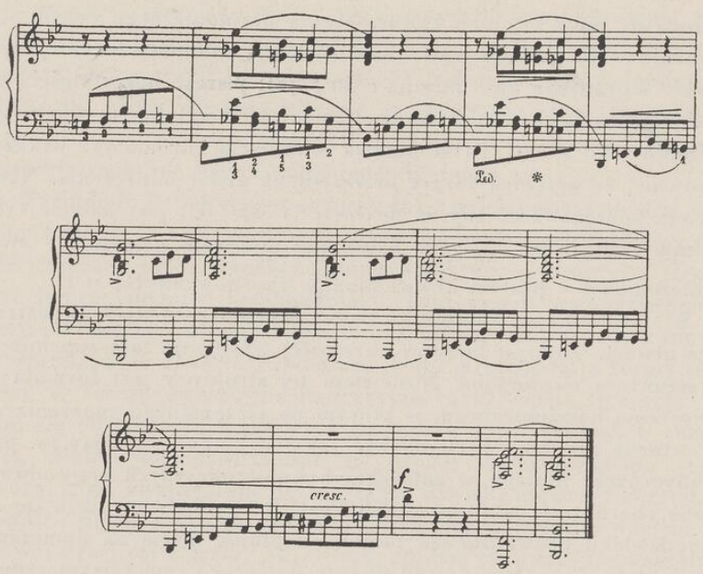
93 PRZYKŁAD T. 33—45



Nie jest to jednak proste nawiązanie, ograniczające się do powtórzenia jakiegoś odcinka części pierwszej. Chopin wstąpił tam od razu na drogę czynności ewolucyjnych. Już samo przejście z części drugiej na trzecią dowodzi silnego działania czynnika ewolucyjnego.

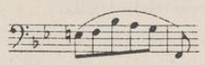
Czynnik harmoniczny działa tam przede wszystkim przy pomocy swojej dynamiki wewnętrznej, co przejawia się w zestawieniu czterodźwięku prowadzącego toniki z dominantą górną. Dominanta górna jest w takim wypadku środkiem, na którym wyładowują się napięcia spowodowane czterodźwiękiem prowadzącym. I chociaż czterodźwięk prowadzący toniki może być interpretowany jako alterowana forma wyznacznika dominanty górnej drugiego rzędu (w tym wypadku, na skutek przejścia dźwięku *des* na *c*, mamy do czynienia z alterowaną formą akordu dominantseptymowego), mimo to nie przedstawia on tej samej jakości energetycznej, co właściwy wyznacznik dominanty górnej. Dlatego też zamiast pojęcia „rozładowanie" z rozmysłem używamy określenia „wyładowanie". Siła wyładowania działa na dłuższej przestrzeni opierając się na nucie stałej, będącej prymą prostego wyznacznika dominanty górnej. Wyładowaniu temu towarzyszy wzmocnienie dynamiki (cresc.) postępujące aż do fortissima (t. 39), które następnie stopniowo słabnie osiągając w t. 45 ostateczne uspokojenie. W tym też miejscu kończy się pierwsza faza trzeciej części utworu. Czynnik ewolucyjny przejawia się w użyciu pierwszego motywu dwutonowego z początku utworu *(f-d)*, który zostaje z kolei przeniesiony o jeden ton wyżej. Szczegół ten nie miałby większego znaczenia dla integralności formy, gdyby nie została tam wykorzystana forma towarzyszenia harmonicznego, która doznając wzmocnienia dynamicznego dzięki zdwojeniu oktawowemu spełnia rolę głównego czynnika tektonicznego. Na nim też spoczywa przebieg ewolucyjny. Po osiągnięciu fortissima, gdzie na tle nuty stałej będącej prymą dominanty górnej zostało podkreślone odbicie dolnodominantowe, zmienia się kierunek nastawienia energetycznego. Odprężenie, widoczne w ruchu opadającym figuracyjnej linii melodycznej i następstw chromatycznych od ges^2 do *f*, współdziała z dynamiką, tzn. ze wspomnianym osłabieniem jej siły. W dalszym przebiegu utworu następuje już wyraźnie zwrot ku końcowi. Zasadniczo druga faza części trzeciej (t. 46—59) opiera się na podkreślaniu zwrotu zakończeniowego, który można sprowadzić do połączenia wyznacznika dominanty górnej z toniką. Połączenie to otrzymuje dwie zmodyfikowane formy. Pierwszym razem zachodzi dwukrotne powtórzenie połączenia podwójno-dominantowego wyznacznika (D‡) z prostym wyznacznikiem toniki. Jest to właściwie zestawienie akordu nonowego z toniką, ujętego w ten sposób, że elementy dolnodominantowe usamodzielniają się znacznie, tworząc jakby autonomiczne składniki.

94 PRZYKŁAD T. 45—59



Naturalność przejścia na prosty wyznacznik toniki jest spowodowana tercją mollowego wyznacznika dominanty dolnej, która tworzy dźwięk prowadzący do kwinty toniki. Podczas gdy wspomniane skojarzenie harmoniczne było jeszcze dość silnym energetycznie przejściem, to połączenia następne (od t. 50) stępiają ostrość oddziaływania energetycznego dzięki wprowadzeniu paraleli toniki. Na tle prymy tego wyznacznika powstaje dopiero przejście górnodominantowe, uzyskane przez zwrot melodyczny w głosie środkowym *(d^1-c^1-es^1-d^1-d^1)* oraz w basie *(G^1-A^1-B^1)*. Końcowy wyznacznik toniki stanowi tło, na którym rozwija się figuracja wznosząca się ku górze przy wykorzystaniu przede wszystkim nut bocznych, niekiedy nawet podwójnych do tego samego dźwięku, a więc: *c-a* do *b*, *es-cis* do *d*, *g-e* do *f*. Ta figuracyjnie wznosząca się linia nie jest zjawiskiem swobodnym, ale bierze swój początek ze zwrotu melodycznego, wyłaniającego się po zakończeniu fazy pierwszej trzeciej części Preludium.

95 PRZYKŁAD



Wyłania się on z ewolucji towarzyszenia harmonicznego celem podtrzymania ruchu ósemkowego oraz stopniowej eliminacji zwykłej chromatyki. Wprawdzie nuta boczna *e* do *f* jest jeszcze pozostałością poprzedniego nastawienia, ale nie jest to już chromatyka we właściwym znaczeniu tego słowa. Ta stopniowa eliminacja chromatyki wskazuje wymownie, że przebieg formy przeszedł na grunt odprężenia. Nawet końcowe spotęgowanie siły aż do forte (t. 55—57) jest jedynie tylko ostatnim przejawem napięcia, które przygotowuje najprostszy zwrot zakończeniowy w postaci dwóch pionów akordowych D_1^+ +T.

W trzeciej części Preludium B-dur zmieniają się środki konstrukcyjne utworu. Zamiast budowy okresowej występuje tam zupełnie jasna struktura ewolucyjna. Nosicielem tej struktury jest formuła towarzyszenia harmonicznego, w którym do szczególnego znaczenia doszły wtórne zjawiska harmoniczne jako wykładnik przejawów polimelodycznych. Zmiana w założeniach konstrukcyjnych spowodowała zmianę charakteru ostatniej części Preludium. Wyładowujące się siły czterodźwięku prowadzącego toniki, znajdując ujście na dominancie górnej, stały się wyrazem wzmożonego napięcia i tym samym zadecydowały o odwróceniu się od lirycznego charakteru części pierwszej i drugiej. Stąd pochodzi charakter dramatyczny ostatniej części, aczkolwiek charakter ten nie przejawia się na całej jej przestrzeni. Wyraz dramatyczny otrzymuje jedynie ten odcinek, na którym nastąpiło spotęgowanie siły aż do fortissima. Następnie zaś, kiedy proces rozwoju formy wszedł już w stadium rozładowywania napięć, ulega on siłą rzeczy znacznemu osłabieniu. Dlatego w drugiej fazie części trzeciej znów przejawiają się elementy liryczne, ale są one w tym wypadku jedynie tylko ostatnim wydźwiękiem tego, z czym spotkaliśmy się w części pierwszej. Oddech przebiegu staje się coraz krótszy ograniczając się przeważnie do fraz dwutaktowych, jakby dla podkreślenia ostatniego już tchnienia niegdyś mocno jeszcze działających sił. Zaobserwować można tam ukryte dążenie po pogodzenia z sobą tych czynników, które występowały w częściach skrajnych utworu, a więc czynnika kantylenowego i dynamizmu nowo pojętej figuracji ewolucyjnej. Zjawiają się tam jak gdyby strzępy kantyleny, która na skutek fraz dwutaktowych, odgrodzonych pauzami, stale urywa się, a ciągłość ruchu rytmicznego zostaje przerwana na podłożu paraleli toniki. A zatem elementy kantylenowe, aczkolwiek występują jeszcze dość wyraźnie, wszelako nie są one już czynnikiem aktywnym, czynnikiem, który mógłby zapowiadać coś nowego, ale podkreślają, że przebieg formy został już dokonany, że jedynie wyładowują się tylko resztki sił, które nagromadziły się w jego toku. Tym tłumaczy się czterotaktowy końcowy odcinek figuracyjny, świadczący o ostatecznym zużywaniu się czynnika polimelodycznego.

Preludium B-dur reprezentuje jedną z najciekawszych form stworzonych przez Chopina. Już w poprzednich preludiach mieliśmy możność zapoznać się ze współdziałaniem struktury okresowej z elementami figuracyjnymi i ewolucyjnymi. Tym razem współdziałanie to przejawiło się w odmienny sposób niż dotychczas, co zadecydowało o architektonice utworu. Preludium B-dur przechodzi z formy okresowej w formę ewolucyjno-figuracyjną, przy czym figuracja jego różni się od figuracji właściwych preludiów figuracyjnych o charakterze etiudowym. Zawdzięczać to należy umiarkowanemu tempu utworu. Stąd uwydatniają się nie tylko dźwięki główne figuracji, ale w ogóle cały jej materiał dźwiękowy posiadający wysoką wartość wyrazową. Przejście z formy okresowej, opartej na melodyce kantylenowej, w strukturę ewolucyjną spowodowało zmiany w charakterze przebiegu. Podczas gdy w dwóch częściach pierwszych przeważają elementy liryczne, to w części trzeciej zostaje zaakcentowany moment dramatyczny, aczkolwiek działa on w pełnym swym natężeniu na stosunkowo małej przestrzeni tworząc punkt kulminacyjny przebiegu formy. To nowe ujęcie formalne i wyrazowe wiąże się z nowym ujęciem formy okresowej. W pierwszej części utworu melodyka kantylenowa nie była czynnikiem wszechogarniającym przebieg formy i jej wyraz. Współdziałała ona z przejawami polimelodycznymi towarzyszenia, które już w końcowym jej przebiegu opanowały sytuację i doprowadziły część tę do końca stanowiąc logiczne uzupełnienie jej przejawów energetycznych. Ale najbardziej charakterystycznym zjawiskiem w Preludium B-dur jest przede wszystkim część środkowa wykorzystująca dla struktury budowy okresowej środki harmoniki absolutnej. Mimo pogodnego nastroju tej części, wyczuwamy tam jakby utajoną jakąś siłę, która czeka na swe wyładowanie. Harmonika

absolutna, kładąca nacisk na wartości kolorystyczne, posiada w sobie dużo ukrytego materiału wybuchowego, który wprawdzie na tej przestrzeni, gdzie jest wykorzystany, nie wygląda zbyt groźnie, ale z chwilą przełamania jej granic działa ze wzmożoną siłą. Takim przyczajeniem się jest drugi odcinek ośmiotaktowy utrzymany w pianissimo na czterodźwięku prowadzącym toniki mollowej. W stosunku do odcinka poprzedniego reprezentuje on wspaniały kontrast kolorystyczny, ale jednocześnie przygotowuje jakby z ukrycia ten wybuch, którym rozpoczyna się część trzecia Preludium z jej punktem kulminacyjnym. Poruszone szczegóły wskazują zupełnie wyraźnie, że u Chopina nie ma nic przypadkowego, że jedne środki warunkują użycie innych, że modyfikacja pewnych struktur formalnych prowadzi do zmiany ujęcia architektoniki całości. W tym właśnie kryje się tajemnica stylu Chopina, gwarantująca trwałość ponadczasową jego utworów.

22

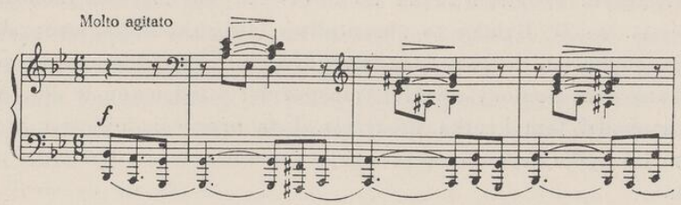
PRELUDIUM g-moll

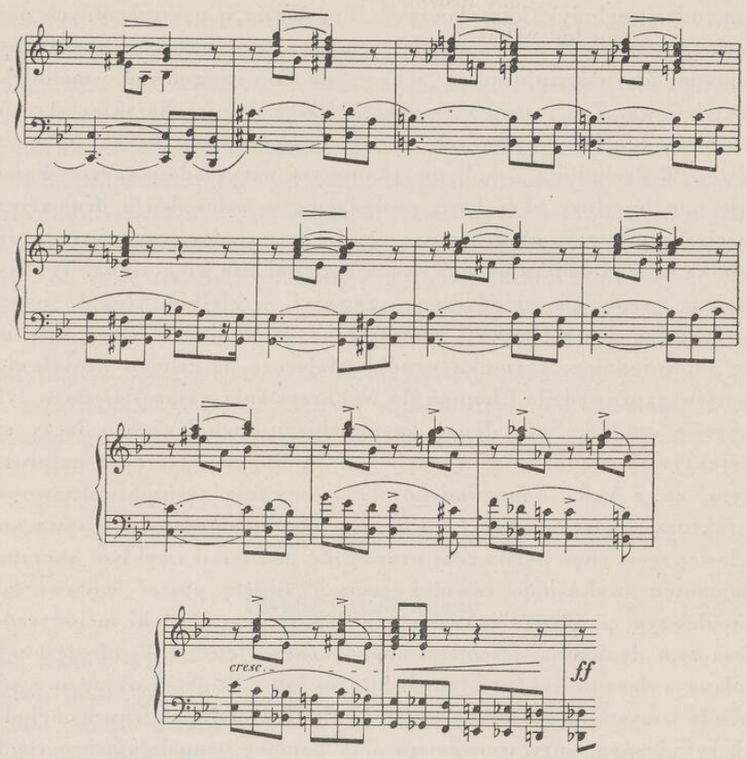
Ilość taktów: 41.
Rodzaj taktu: 6/8.
Tempo: Molto agitato.
Ruch rytmiczny: ósemkowy.

Wyszczególnienie jakości ruchu rytmicznego w zestawieniu najogólniejszych cech utworu wskazywało dotychczas, że ruch ten staje się elementem tektonicznym, że przenika przynajmniej partię przeznaczoną dla jednej z rąk. Istotnie ruch ósemkowy Preludium g-moll posiada znaczenie tektoniczne. Ale nie oznacza to jeszcze, by przez ten ruch opanowana była w całości któraś z partii utworu. Przenikanie jednostajnego ruchu rytmicznego odbywa się tam na innej zasadzie, mianowicie na zasadzie wzajemnego uzupełniania się, tzn. że dopiero rytmika obydwóch partii tworzy ciągłość ruchu ósemkowego. Gdy weźmiemy pod uwagę rodzaj tempa, jego szybkość, to w wypadku gdyby rytm taki przenikał w całości jedną z partii utworu, niewątpliwie mielibyśmy do czynienia z figuracją. W Preludium g-moll zjawisko takie nie zachodzi. Z powyższego wynikało by, że występuje

tam rodzaj melodyki kantylenowej. Wprawdzie w poszczególnych partiach spostrzegamy urozmaicenie rytmiczne, ale charakter utworu bynajmniej nie wskazuje na to, żeby miała tam zastosowanie melodyka kantylenowa. Ten rodzaj melodyki był szczególnie charakterystyczny dla preludiów wykazujących cechy romantycznej liryki fortepianowej. W Preludium g-moll spotykamy coś wręcz odmiennego. Wykazuje ono burzliwy charakter, posiadający w sobie wiele dramatyczności. Na pierwszy plan wysuwa się już w melodyce wewnętrzna dynamika linii melodycznej, jej rwąca naprzód siła kinetyczna. Ten dynamizm przebiegu melodycznego zaważył w wielkim stopniu nawet na fakturze fortepianowej. Wewnętrzna dynamika szukając dla siebie odpowiedniego czynnika współdziałającego na gruncie innych elementów zaprowadziła Chopina do wykorzystania najprostszego w tym zakresie środka. Stąd dynamika przebiegu melodycznego łączy się z efektywną siłą brzmienia, czyli z dynamiką w znaczeniu najprostszym, co z kolei doprowadziło do stosowania techniki oktawowej w fakturze fortepianowej. Główny przebieg melodyczny spoczywa tam w lewej ręce, choć partia ręki prawej nie jest tylko zwykłym akompaniamentem wykazując również jasną i zwartą postać motywiczną, a w dalszym przebiegu zakreśla nawet dość znaczne łuki melodyczne. Poza tym dynamika przebiegu melodycznego lewej ręki nie jest wywołana wyłącznie tak prostym środkiem jak zdwojenia oktawowe, ale przede wszystkim sposobem traktowania dźwięków głównych melodii, ich rytmicznym antycypowaniem przy pomocy uzupełniającego ruchu ósemek. Najjaśniej wyczuwamy to w początkowym przebiegu linii melodycznej, gdzie dźwięki, pojawiające się na mocnej części taktu i wykazujące dłuższą wartość rytmiczną, występują jako drobniejsze wartości na ostatnich częściach taktów poprzednich, w ślad za czym są one atakowane ze zdwojoną siłą, z siłą szczególnie wyraźnej odbitki.

96 PRZYKŁAD T. 1—17





Nie bez znaczenia jest tam czynnik harmoniczny podkreślający dynamikę wewnętrzną przebiegu. Mam tu na myśli odcinek od t. 5—7, stosujący czterodźwięki prowadzące, które jako siła górnodominantowa rozwiązują się na odpowiadające im akordy. W pierwszym przypadku zachodzi zestawienie czterodźwięku prowadzącego toniki z dominantą górną, w drugim zaś z dolnodominantowym czterodźwiękiem prowadzącym drugiego rzędu do durowego wyznacznika dominanty dolnej (t. 6—7). Byłoby to niewątpliwie dość skomplikowane skojarzenie, gdyby ten drugi rodzaj czterodźwięku prowadzącego nie został uzyskany przy pomocy zwykłej transpozycji o jeden ton w dół. A zatem zachodzi tam krótka progresja. I ta progresja nie jest niczym innym jak tylko czynnikiem potęgującym wewnętrzną dynamikę przebiegu.

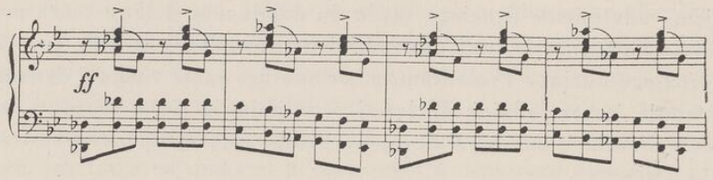
Leichtentritt[82]) dzieli Preludium g-moll na trzy części. Za część pierwszą uważa pierwszy odcinek szesnastotaktowy, część druga obejmuje według niego przestrzeń osiemnastotaktową, wreszcie końcowa, najkrótsza, wynosi zaledwie siedem taktów. Odcinek ten uważa Leichtentritt za kodę. Podział taki jest uzasadniony, ponieważ wynika z dyspozycji materiału występującego na przestrzeni przebiegu formy. Wymaga on jednak bliższych wyjaśnień. Otóż, mimo dającego się wyszczególnić w wielu miejscach podziału ośmiotaktowego, w żadnym wypadku nie ma on nic wspólnego z budową okresową. Jest to typowa struktura ewolucyjna podyktowana oddziaływaniem elementu ruchowego i dynamicznego. Nastawienie to sprawiło, że w czynnościach ewolucyjnych nie jest ważne zapożyczanie, względnie rozwijanie pierwotnych koncepcji motywicznych, ponieważ wynikają one z konsekwentnego rozwijania ruchu oraz stopniowego wzmacniania siły. Zwrócenie uwagi na ten szczegół dopomoże nam do właściwego zrozumienia mechaniki przebiegu formy i jej wyrazu. Już w drugim odcinku ośmiotaktowym (t. 9—16) stwierdzamy zarówno wzmocnienie dynamiczne jak i spotęgowanie ruchu w ręce lewej. O wzmocnieniu dynamicznym decyduje przeniesienie przebiegu do wyższego rejestru, dzięki czemu wyzwala się on z pierwotnej ciemnej barwy, a nabierając bardziej jasnego brzmienia działa ze wzmożoną siłą. W końcu tego odcinka zmienia się struktura motywiczna w partiach obydwóch rąk. W ręce lewej zaczynają przeważać frazy opierające się na potęgującym się ruchu ósemkowym. Zadecydowało to o ciągłości melodycznej towarzyszenia, występującego w ręce prawej, które obecnie tworzy linię opadającą, co stanowi dość poważny kontrast w stosunku do pierwotnych dwutonowych motywów towarzyszenia. I tym razem progresja staje się wybitnym czynnikiem pobudzającym wnosząc ze sobą urozmaicenie harmoniczne. Wzór progresji polega na zestawieniu ze sobą paraleli dominanty dolnej z dominantą górną drugiego rzędu. Przenosząc ten wzór o cały ton niżej otrzymujemy odniesienie drugiego rzędu do dominanty dolnej, która przechodząc następnie w swój czterodźwięk prowadzący tworzy przejście do drugiego odcinka Preludium, gdzie spotęgowanie ruchu i dynamiki występuje jeszcze silniej. W lewej ręce pojawia się wówczas konsekwentny ruch ósemkowy, ulegający przerwaniu tylko na przestrzeni

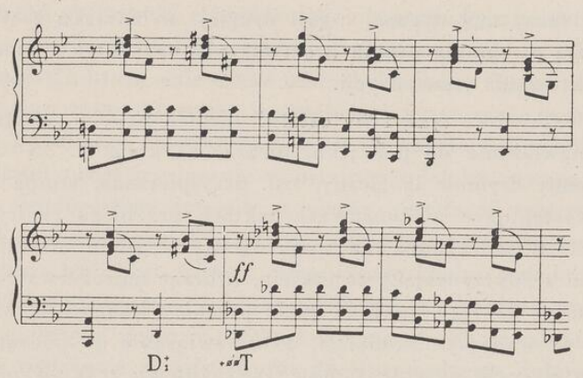
[82]) Op. cit. str. 171—3

dwutaktowej (t. 23—24), by następnie przy pomocy prostego powtórzenia osiągnąć z powrotem swoje natężenie. Tym razem natężenie to nie pozostaje bez skutku dla dalszego przebiegu. Oto z chwilą ustania ruchu ósemkowego w lewej ręce zaczyna działać czynnik agogiczny (più animato), który aż do końca utworu wywołuje znaczne przyspieszenie współdziałając jednocześnie z dynamiką.

Chcąc należycie ocenić środkowy odcinek Preludium należy przede wszystkim zwrócić uwagę na jego strukturę harmoniczną. Wobec wyzwalającej się nowej linii melodycznej można było by przyjąć w tym wypadku modulację, która wydaje się tym bardziej uzasadniona, że czterodźwięk prowadzący dominanty dolnej jest właściwie dominantą górną do akordu *des+f+as,* rozpoczynającego właśnie część środkową. Ale, jak już zauważył Leichtentritt, akord ten nie jest toniką nowej tonacji, lecz wyznacznikiem dolnodominantowym w As-dur. Ostatni szczegół wyjaśnia sytuację o tyle, że przyjmowanie modulacji niewiele nam może wyjaśnić, a przeciwnie, upraszcza samo zjawisko stając się przeszkodą dla poznania tych środków, których w rzeczywistości Chopin tam użył. Stwierdzona przez Leichtentritta tonacja As-dur jest tylko wychyleniem się w stronę trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej, wychyleniem bardzo odległym dlatego, że wyznacznik ten został poprzedzony swoją dominantą dolną i górną, a wiadomo przecież, że dominanta dolna trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej pozostaje do toniki w stosunku trytonowym. Ostatecznie komplikacja ta nie wychodziłaby tak bardzo na jaw, gdyby w toku ruchu ósemkowego lewej ręki nie przeszedł Chopin stopniowo do bezpośrednich odniesień, w wyniku czego w t. 25 oczekujemy prostego wyznacznika toniki.

97 PRZYKŁAD T. 17—27





Tymczasem na skutek powrotu do struktury początkowej drugiego odcinka zjawia się nagle po zasadniczym wyznaczniku dominanty górnej akord *des+f+as,* przewekslowując momentalnie ruch harmoniczny na odmienne tory. Tworzy się więc jeden z najbardziej radykalnych przejawów odbicia, jakie w ogóle są możliwe w systemie harmoniki funkcyjnej. Wewnętrzna dynamika przebiegu zostaje w ten sposób w większym jeszcze stopniu spotęgowana. I oto rzecz znamienna: już na początku odcinka drugiego Preludium efektywna siła brzmienia została spotęgowana do ff. Tym razem jednak działanie tej efektywnej siły brzmienia wydaje się nam o wiele silniejsze, bowiem zostało zwielokrotnione przy pomocy odbicia przejawiającego się w relacji: $D_1^7 \rightarrow T$.

Komplikacji, która wystąpiła w drugiej części Preludium, nie trzeba uważać za zjawisko modulacji, lecz za przejaw stosowania bardziej kunsztownych środków harmonicznych. Szczegółem charakterystycznym dla tej części jest właśnie odbicie, z którego powraca następnie kompozytor do punktu wyjściowego. Początkowo utrzymuje się tam na przestrzeni czterech taktów wychylenie w stronę trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej. Po osiągnięciu zaś akordu *c+es+g,* a więc prostego wyznacznika dominanty dolnej, otwiera się droga do odniesień bezpośrednich. Droga ta jednak nie jest zupełnie prosta, bowiem zasadniczy wyznacznik górnodominantowy został tam poprzedzony akordem *f+as+c+d,* będącym wyznacznikiem dominanty dolnej drugiego rzędu. Mimo tej częściowej komplikacji obraz przebiegu jest zupełnie prosty dzięki progresyjnemu traktowaniu za-

sadniczej frazy melodycznej części drugiej. W związku z tym nawet i progresja otrzymała pewne urozmaicenie na skutek niemechanicznego traktowania transpozycji.

Nie byłbym za tym, żeby ostatni odcinek utworu, w którym następuje nawiązanie do początku, uważać za kodę (t. 35—39). Jeśli uwzględnimy czynnik agogiczny, tzn. przyspieszenie tempa (più animato), występujące w końcowych taktach przebiegu części drugiej, to okaże się, że czynnik ten spaja niezwykle silnie ostatni odcinek preludium z poprzedzającą go częścią, tworząc nierozerwalną ciągłość przebiegu aż do tego miejsca, gdzie przebieg kończy się na czterodźwięku prowadzącym toniki (t. 39). Nawiązanie do początku natomiast ma na celu uczynić zadość tradycyjnemu traktowaniu formy. Jak już niejednokrotnie podkreślaliśmy, powrót początkowego ujęcia jest niejako rozbudowanym punktem tonikalnym, oczywiście w najogólniejszym znaczeniu tego słowa. W tym wypadku jednak można raczej mówić o dążeniu do toniki, bowiem nie zachodzi tam powtarzanie prostej relacji górnodominantowo-tonicznej, ale działa niewyżyta jeszcze siła połączenia D♯ ♀ . O słuszności takiego poglądu świadczy fakt, że właśnie cały ten przebieg znajduje ujście na czterodźwięku prowadzącym toniki, który jako siła górnodominantowa przygotowuje stereotypowy zwrot zakończeniowy, nie biorący pod względem motywicznym udziału w czynnościach konstrukcyjnych utworu. Formuła zakończeniowa jest zwykłym konwenansem, ograniczającym się do trzech pionów akordowych, a więc zjawiskiem pozbawionym ruchu ósemkowego.

W analizie niniejszej ograniczyliśmy się przede wszystkim do wykazania elementów konstrukcyjnych utworu. Na początku jednak zwróciliśmy uwagę na wewnętrzną dynamikę linii melodycznej, która znajduje swój odpowiednik w elementach innych, tzn. w harmonice i efektywnej sile brzmienia, co pociągnęło za sobą odpowiedni dobór środków pianistycznych. Działa tam również czynnik agogiczny w postaci przyśpieszenia tempa przy końcu utworu, aczkolwiek nie można pominąć w ogóle szybkiego tempa dla całości utworu. Zadecydowało ono o specyficznym rodzaju techniki figuracyjnej, odbiegającej od właściwych form figuracyjnych, gdzie element figuracyjny wykazywał ciągłość przynajmniej w partii jednej z rąk. To ujęcie czysto formalne wyjaśnia zarazem charakter utworu. Określenie „wewnętrzna dynamika" nie jest abstrakcją, ale mówi dużo o samym wyrazie dzieła, o jego burzliwym charakterze, o ciągłym zmaganiu się siły, o jakiejś niespożytej energii, która stale szuka nowych środków. Dlatego też zahamowanie tego toku dynamiki wewnętrznej przebiegu i wywołanego przez nią burzliwego charakteru utworu nie mogło dokonać się ostatecznie nawet przez nawiązanie w ostatnim odcinku utworu do jego początku. Spotęgowany czynnik agogiczny przytłacza tam swoją siłą pierwotne ujęcie porywając je z sobą na falach przyspieszonego ruchu. Oddźwiękiem tego jest właśnie zakończenie ruchu ósemkowego na czterodźwięku prowadzącym toniki, będącym już ostatnim wyładowaniem dynamicznym. Zwrócić należy uwagę na sposób użycia tego akordu, tj. na rozłożenie rejestrów oraz na wprowadzenie dolnej prowadzącej (*cis*) w basie. Jest to uderzenie niewątpliwie bardzo silne, jakby ostateczne przełamanie wszelkiego oporu. Burzliwy charakter dzieła otrzymał tam swój kres, a wyrazowe założenia dzieła zostały spełnione i tym samym spełniona została forma utworu. Toteż nic dziwnego, że Chopinowi nie pozostało nic innego jak zakończyć utwór trzema uderzeniami pionów akordowych.

23

PRELUDIUM F-dur

Ilość taktów: 22.
Rodzaj taktu: C.
Tempo: Moderato.
Ruch rytmiczny: szesnastkowy.

Preludium F-dur posiada wyraz rozpogodzenia, jest rzeczywistym oddynamizowaniem muzyki po burzliwym przebiegu Preludium poprzedniego. Świadczy o tym delikatna pajęczyna jego figuracji oraz prosta budowa, wykazująca łatwo uchwytną przejrzystość przebiegu. Leichtentritt[83]) ujmuje budowę tego utworu w sposób należyty wskazując, że opiera się on na czterotaktowej frazie początkowej (określenie „fraza" jest w tym wypadku niewłaściwe, raczej należało by

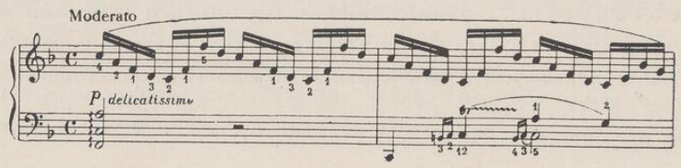
[83]) Op. cit. str. 173—4

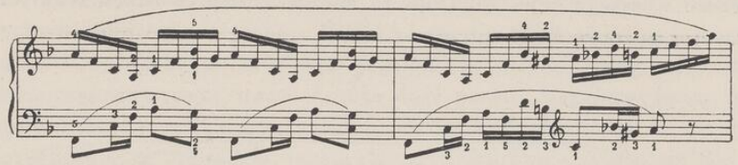
mówić o zdaniu czterotaktowym, składającym się z dwóch fraz dwutaktowych), która zjawia się następnie pięciokrotnie, tak że całość utworu rozwija się niejako terasami aż do najwyższego rejestru klawiatury. W ogólnej dyspozycji harmonicznej panuje również wielka prostota. Pierwsze zdanie czterotaktowe spoczywa na tonice, drugie na dominancie górnej, trzecie powraca do toniki, czwarte podkreśla z początku funkcję dominanty dolnej, piąte stanowi już ostateczne zatrzymanie się na tonice.

Wobec tak prostej konstrukcji należało by zapytać, na czym właściwie polega sposób rozprzestrzenienia się formy i czy z uwagi na jej figuracyjny charakter występują tam również przejawy ewolucyjne. Już na początku niniejszej analizy wspomnieliśmy o przejawach oddynamizowania utworu — oczywiście w stosunku do Preludium poprzedniego. Ale nawet gdyby Preludium F-dur nie było częścią większego cyklu i gdyby nie następowało po ustępie, wykazującym wielkie spotęgowanie dynamizmu, to i wówczas mówienie o przejawach oddynamizowania nie byłoby nieuzasadnione. Sedno sprawy tkwi w tym, że mimo prostoty struktury, mimo przejrzystości przebiegu harmonicznego i niewyszukanych jego środków ze stanowiska harmoniki funkcyjnej zawiera ono właściwości impresjonistyczne. Właściwości te dotyczą przede wszystkim ogólnego charakteru utworu. Figuracja jego jest jakby lekkim muskaniem klawiatury, które nie tylko nie słabnie, ale w toku utworu zostaje w bardziej jeszcze wyrafinowany sposób podkreślone. Przenoszenie początkowego zdania czterotaktowego do coraz to wyższych rejestrów nadaje przebiegowi eteryczny charakter, jakby rozpływający się w drgającej grze świateł i cieni.

To impresjonistyczne podejście do problemu formy pociągnęło za sobą odpowiedni dobór środków. Wystarczy tylko wziąć pod uwagę wspomniane zdanie czterotaktowe, a zwłaszcza jego początkowy odcinek dwutaktowy.

98 PRZYKŁAD T. 1—4

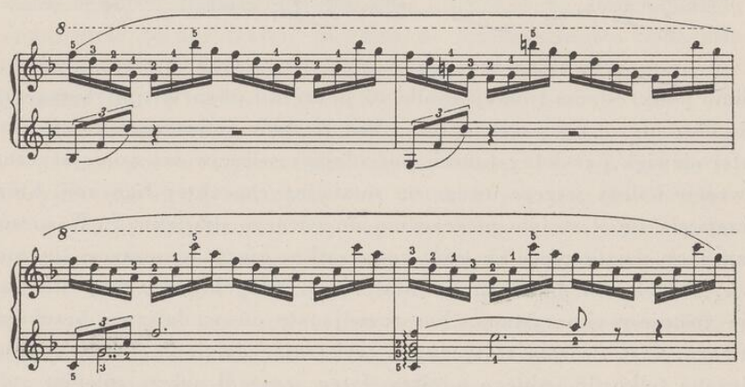




Mimo podkreślenia funkcji toniki na początku utworu, spotykamy tam już dość złożony jej wyznacznik. Jest to twór czterodźwiękowy, czyli czterodźwięk paralelny toniki, posiadający właściwości kolorystyczne. Zwrócić należy jeszcze uwagę na rotacyjny charakter figuracji, który przejawia się w stałym powracaniu do górnego dźwięku f^2. W sposób barwiący działa również tryl, zapoczątkowujący wznoszący się motyw. Motyw ten nie znajduje właściwego uzupełnienia, tzn. siła jego nie zostaje wykorzystana. Nie rozwija się on w dalszym przebiegu utworu. Jest tworem statycznym, wykazując działanie lokalne, ograniczone tylko do jednego miejsca. I ten szczegół należy również zaliczyć do cech impresjonistycznych. Sytuacja zmienia się dopiero w następnym dwutakcie. Ustaje tam działanie czterodźwięku paralelnego toniki na korzyść zupełnej plastyczności połączenia prostego wyznacznika toniki z dominantą górną. Następna kondygnacja przebiegu nie różni się prawie niczym pod względem struktury funkcyjnej od poprzedniego czterotaktu. Różnice są tam wyłącznie czysto brzmieniowe, wynikające ze zmiany rejestru. Wraz z podkreśleniem wyznacznika górnodominantowego rozjaśnia się koloryt następstw harmonicznych — i to jest właśnie główną cechą harmoniki, jeśli chodzi o jej znaczenie tektoniczne. Wspomnieć należy jeszcze o zabarwieniu wyznacznika dominanty górnej przez septymę, na której urywa się towarzyszenie, dając możność swobodnemu rozpływaniu się figuracji, która jakby niedbale dotyka dźwięków rozbudowanego wyznacznika górnodominantowego. Przeniesienie w górę do rejestru górnodominantowego spowodowało wystąpienie dominanty górnej drugiego rzędu. Szczegół ten nie jest tak ważny jak sama transpozycja, która dzięki wspomnianej zmianie rejestru staje się czynnikiem konstrukcyjnym. I trzeci odcinek Preludium nie przynosi pod względem funkcyjnym nic nowego. Siłą tektoniczną jest tam proces rozjaśnienia barwy, które dokonuje się dzięki dalszemu wznoszeniu się do

jeszcze wyższego rejestru. Dopiero odcinek czwarty zmienia dotychczasową postawę harmoniczną.

99 PRZYKŁAD T. 13—16



W pierwszym dwutakcie nie znajdujemy pozornie nic szczególnego. Występujące tam połączenie harmoniczne daje się z łatwością określić jako zestawienie czterodźwięku paralelnego dominanty dolnej z wyznacznikiem dominanty górnej drugiego rzędu. Ale nie można tam pominąć dwóch zjawisk: 1) kolorystycznego działania zależności zachodzącej pomiędzy czterodźwiękiem paraleli dominanty dolnej a tworem górnodominantowym drugiego rzędu (występująca tam zmiana dźwięku *b* na *h* działa niewątpliwie rozjaśniająco); 2) wzmocnienia czysto impresjonistycznego działania środków. Już w zakończeniu drugiego i trzeciego odcinka wystąpił w lewej ręce ruch triolowy. I aczkolwiek został on tylko słabo zaakcentowany, jakby tylko z lekka dotknięty, to jednak stając się przyczyną zachwiania równowagi rytmicznej na skutek zderzenia się dwóch podziałów, dwudzielnego i trójdzielnego, wywołał specyficzną wibrację dźwięków — i to tym bardziej, że druga triola została przerwana na septymie. To muśnięcie triolą występuje w czwartym odcinku jeszcze bardziej plastycznie dzięki ograniczeniu się tylko do jednej trioli. Na tle wysokiego rejestru klawiatury triola ta jest tylko lekkim akcentem, akcentem jednak osobliwym, którego treść brzmieniowa nie ginie od razu, ale rozpływa się przy pomocy pedalizacji na przestrzeni całego taktu.

I w tym wypadku mamy znowu do czynienia z pewnym szczegółem techniki impresjonistycznej. Technika ta nie musi operować zawsze jakimiś wyszukanymi środkami harmonicznymi, ale niejednokrotnie może wykorzystywać nawet środki dość proste. Przejawy harmoniki absolutnej, które tkwią w założeniach impresjonizmu, łączą się nierozerwalnie ze sposobem fakturalnego traktowania środków, tkwiącego w możliwościach danego instrumentu, co przyczynia się do wyzwalania nowych wartości harmonicznych, tym razem już czysto brzmieniowych. Prostota funkcyjna poprzedniego dwutaktu znalazła swój wyraz i w dwutakcie następnym, gdzie bynajmniej nie chodzi o jakąś komplikację odniesień funkcyjnych, lecz o podkreślenie właściwości czysto brzmieniowych struktury akordowej. Stąd więc z prostych wyznaczników funkcyjnych buduje Chopin twór dominantowo-toniczny skupiający w sobie składniki toniki i dominanty górnej. Rezultatem tej czynności jest wystąpienie dźwięku f^2 w towarzyszeniu, który ze stanowiska funkcyjnego zjawia się jakby ton obcy, w naszym wypadku jednak posiadający również kolorystyczne znaczenie. To samo można powiedzieć o takcie następnym, gdzie dźwięk f^2 może być interpretowany jako opóźnienie do e^2. Frazowanie jednak wskazuje, że dźwięk f^2 posiada łączność z następnym dźwiękiem a^1, ukazującym się na tle czterodźwięku paralelnego dominanty górnej.

W ostatnim odcinku utworu oddynamizowanie przebiegu osiągnęło właściwie swój szczyt, do czego dołącza się dynamika (dim. — smorz.). Przebieg tego odcinka wykazuje charakter falisty, tzn. że z najwyższego rejestru schodzi kompozytor w dół, by z powrotem wznieść się do rejestru najwyższego, podczas gdy partia lewej ręki opada w dół. B r o n a r s k i [84]) widzi tam zakończenie utworu na akordzie septymowym. Rzeczywiście, w toku rozprzestrzenienia się substancji wyznacznika toniki dotyka Chopin septymy małej. Ale septyma ta, mimo zatrzymania pedału aż do ostatniego wybrzmienia końcowych dźwięków, niknie, ulatnia się po drodze. Dlatego nie potrzeba przyjmować, jakoby Preludium F-dur kończyło się akordem septymowym. Kończy się ono prymą toniki w zdwojeniu $(F+f^4)$. Właśnie to zakończenie, to ograniczenie się do jednego tylko współbrzmienia pomiędzy dźwiękami, którego odległość jest bardzo duża, wskazuje jasno na impresjonistyczne podejście Chopina. Materiał, którym opero-

[84]) Op. cit. str. 426

wał, wznosił się w toku kompozycji gdzieś w przestrzeń coraz to wyżej i w końcu zniknął zupełnie. Jest to najgłębszy sens przebiegu i wyrazu tej formy, która aż tak daleko wskazuje w przyszłość rozwoju muzyki.

24

PRELUDIUM d-moll

Ilość taktów: 77.
Rodzaj taktu: 6/8.
Tempo: Allegro appassionato.

Ostatnie Preludium z cyklu op. 28 zwykło się łączyć z upadkiem powstania listopadowego, uważając je za przejaw buntu przeciwko przemocy ciemiężcy. Już we wstępnych uwagach do analiz wyraziłem wątpliwość, żeby w r. 1831 Preludium to otrzymało zupełnie skończoną postać. Nie jest wykluczone, że w tym czasie mogły powstać szkice do tego utworu, ostateczna jednak jego redakcja pochodzi niewątpliwie z okresu późniejszego. Nie mamy również zupełnej pewności, że wypadki listopadowe zadecydowały o powstaniu tego utworu, niemniej jednak utwór ten posiada rzeczywiście charakter burzliwy, demoniczny, pełen wzniosłego patosu, jakby nawołujący do czynów bohaterskich. Sądzę, że wobec niedostatecznych jeszcze danych co do korelacji tego utworu z powstaniem, można ograniczyć się tylko do stwierdzenia jego charakteru, co dla właściwej analizy dzieła powinno być wystarczające. Nawet gdyby istotnie Chopin napisał je pod wpływem powstania, to i w tym wypadku niewiele otrzymalibyśmy sprawdzianów co do istotnych właściwości Preludium d-moll.

Źródło demonizmu tego pełnego siły i stanowczości Preludium tkwi w dwóch czynnikach: pianistycznym i melodycznym, do czego dołącza się jeszcze czynnik dynamiczny i agogiczny. Już początkowe dwa takty, będące rodzajem wprowadzenia, podkreślają jasno charakter utworu. Są one oparte na czterokrotnym wystąpieniu figury opierającej się na rozłożonym trójdźwięku o funkcji toniki. Ten krótki opis, aczkolwiek mówi o figuracji i o pewnym szczególe harmonicznym, nie jest jeszcze w stanie wskazać na charakter utworu.

Dopiero gdy uwzględnimy właściwości pianistyczne, tzn. sposób traktowania figuracji, okaże się, że właśnie dzięki odpowiedniemu traktowaniu pianistycznemu rozłożonego trójdźwięku uzyskuje Chopin specyficzny wyraz figury. Polega ona na wielkiej rozpiętości figuracji aż do odległości duodecymy. Ten krok duodecymy zadecydował o burzliwym charakterze towarzyszenia, bowiem dźwięk powodujący tak rozległy interwał jest najbardziej rytmicznie i dynamicznie eksponowany. Rytmicznie — dzięki wartości ósemkowej, przeciwstawiającej się pod względem czasu trwania pozostałym dźwiękom, dynamicznie — już siłą rzeczy, ponieważ przy szybkim tempie atakowanie tego dźwięku połączone jest z jego akcentuacją.

Rysunek interwałowy linii melodycznej pozornie nie przedstawia sobą nic szczególnego, zwłaszcza w początkowym swym przebiegu. Jest to melodyka akordowa, oparta na rozłożonym trójdźwięku. A jednak w tym wypadku właśnie ten rodzaj struktury interwałowej najlepiej odpowiada opisanemu figuracyjnemu towarzyszeniu. Fanfarowy zwrot melodyczny działa jak bohaterskie wezwanie. W dalszym zaś toku wykorzystał Chopin na dość szeroką skalę środki ornamentyki w postaci przednutek, trylów i rozległych pasaży. Już w Preludium f-moll zauważyliśmy, że ornament nie zawsze jest u Chopina pajęczyną, która zdobi linię melodyczną. I w Preludium d-moll zrywa Chopin z delikatnością koronkową ornamentyki, wykorzystując ją w zgoła odmiennym celu. Tryl w Preludium d-moll posiada w sobie coś pobudzającego, coś, co potęguje heroiczny charakter linii melodycznej. Pasaże zaś stoją na usługach wewnętrznej dynamiki przebiegu linii melodycznej, przyczyniając się w wielkim stopniu do wzmożenia pasji, z którą atakowana jest przestrzeń melodii.

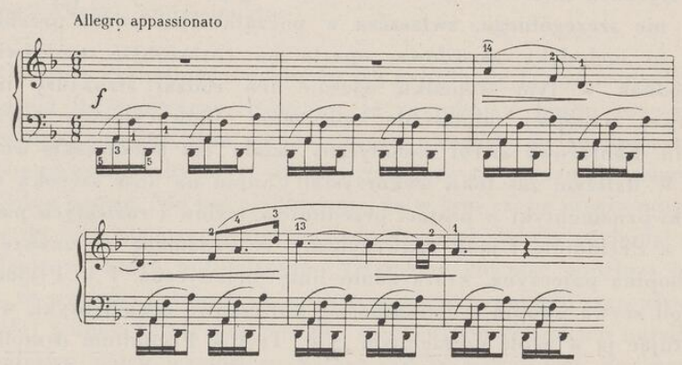
Powyższy krótki opis, dotyczący przede wszystkim charakteru utworu, nie może zadowolić potrzeb analizy naukowej. Najbliższym zagadnieniem, które nas specjalnie interesuje, jest sprawa formy, tzn. budowy utworu, będącej podłożem dla nieskrępowanego przejawienia się właściwości wyrazowych dzieła. Leichtentritt[85]) wydziela w Preludium d-moll cztery części z kodą, ujmując całość jako wariant „trzyczęściowej formy pieśni A B A". Współczynnik A obejmuje według niego dwie pierwsze części, z których druga jest powtórzeniem pierwszej na dominancie górnej. Wyszczególnienie

[85]) Op. cit. str. 175—6

rozmiarów dwóch pierwszych części w ten sposób, że każda z nich tworzy szesnastotakt poprzedzony dwutaktem, mogłoby skłonić do przekonania, że w tym wypadku mamy do czynienia z normalną budową okresową. Byłby to oczywiście pogląd zupełnie mylny. Szkoda, że Leichtentritt, który w poprzednich analizach tak często szafował wydłużeniami i skróceniami, tym razem nie skorzystał z tych kryteriów, bowiem rzeczywiście przyjęcie pewnych zaburzeń formalnych na gruncie formy okresowej byłoby w Preludium d-moll uzasadnione.

Właściwy przebieg formy rozpoczyna się zdaniem czterotaktowym, wyraźnie oddzielonym od dalszego toku utworu.

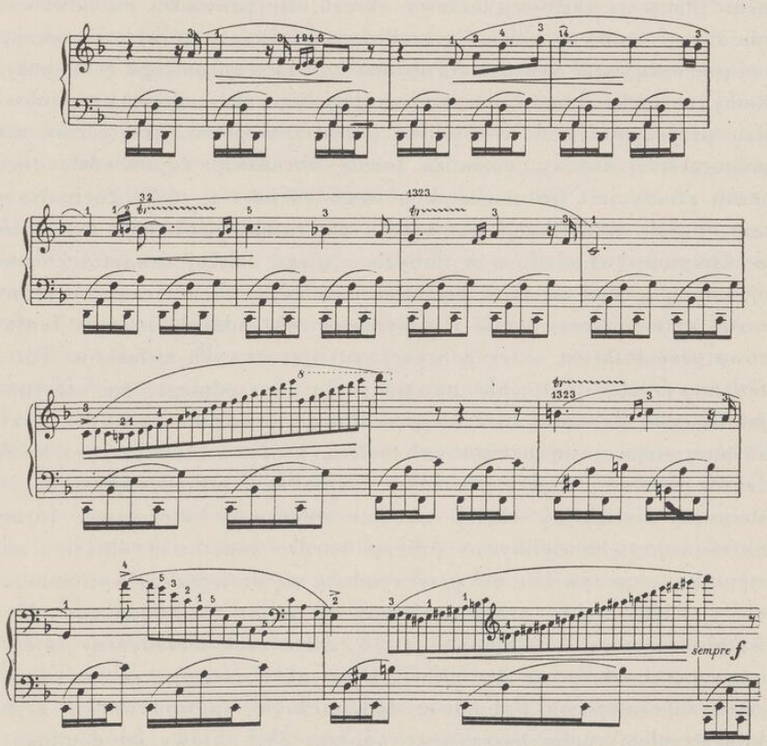
100 PRZYKŁAD T. 1—7



Czterotakt ten cechuje dość spory ładunek napięć dzięki strukturze interwałowej melodii, decydującej o jej fanfarowym charakterze. I choć harmonika nie bierze udziału w przejawach energetycznych, ograniczając się tylko do jednego akordu, będącego wyznacznikiem toniki, mimo to czterotakt ten można uznać za pierwszy współczynnik struktury okresowej, tj. za poprzednik. Interpretacja taka jest możliwa nie tylko z uwagi na właściwości energetyczne linii melodycznej, ale również dlatego, że, jak już niejednokrotnie przekonaliśmy się, w formie okresowej mogą zachodzić różne rodzaje zależności energetycznej. Ponieważ dzieło muzyczne jest rozciągłe w czasie i dochodzi do naszej świadomości stopniowo, przeto trudno przewidzieć, jaki rodzaj przejawów energetycznych będzie miał miejsce. Fakt ten nie przeszkadza jednak w ujmowaniu pewnych struktur w ściśle

określonym znaczeniu — i to zwłaszcza wówczas gdy wykazują one cechy usprawiedliwiające takie ujmowanie. O uznaniu pierwszego czterotaktu za poprzednik zadecydowało zatem jego wyodrębnienie się, jak też właściwości energetyczne. Toteż nie ma na razie żadnych komplikacji, a utwór rozpoczyna się jak normalna forma okresowa. W dalszym zaś toku utworu sytuacja ulega zmianie tak, że znika od razu wszelka prawidłowość normalnej budowy okresowej.

101 PRZYKŁAD T. 7—19



Z rozmysłem zacytowałem dłuższy odcinek, sięgający aż do zakończenia części pierwszej, aby można było przekonać się, czy w tym wypadku nie zachodzi przypadkowo poznana już trzyczęściowa dyspozycja okresu. A jest to ważne z tego powodu, że drugi odcinek, w któ-

rym oczekiwaliśmy konsekwentnego przedłużenia okresu, stał się terenem wzmagającego się działania czynników ewolucyjnych. Ostatecznie zjawisko to nie musi być uważane za zbyt groźne, bowiem przejawy ewolucyjne mogą występować i na gruncie formy okresowej, jak to stwierdziliśmy w Preludium Fis-dur. Rzecz jednak w tym, że w pierwszej części Preludium d-moll czynnik ewolucyjny potęguje się stale, w rezultacie czego przełamuje formę okresową, nie dopuszczając do energetycznej integracji przebiegu okresowego. Potęgujące się napięcia nie znajdują tam ujęcia tonikalnego, tak charakterystycznego dla trzyczęściowej budowy okresu, ale prowadzą do odwrócenia się od toniki w kierunku mollowej dominanty górnej, zamykającej pierwszą część utworu. Na drodze zaś do tego nowego celu spotykamy wybuchy dynamizmu, wzmagające się coraz silniej, co wprawdzie przyczynia się do rozbudowy przestrzeni powstającej formy, ale jednocześnie niszczy, rozsadza formę okresową. Zapowiedzią tego stanu rzeczy jest już początek nowego odcinka (t. 6/7). Zachodzący tam sposób modyfikacji pierwszego czterotaktu świadczy wyraźnie, że Chopinowi chodziło o wydobycie z niego dalszej zawartości emocjonalnej, w ślad za czym pierwszy jego zwrot melodyczny nasycony został rytmami zrywanymi i otrzymał krótki oddech, a fraza fanfarowa przeniosła się o tercję wyżej szukając nowych związków. Toteż ten nowy czterotakt, choć nawiązuje do poprzedniego, nie otrzymał już wcięcia, ale został znacznie przedłużony przy pomocy nowej frazy, rozpoczynającej się namiętnym trylem, który w dalszym przebiegu części pierwszej staje się ważnym czynnikiem, pobudzającym do jej rozwoju. Jeślibyśmy chcieli obecnie operować kategoriami formy okresowej, to musielibyśmy przyjąć bardzo znaczne wydłużenie następnika, co oczywiście nie przyczyniłoby się do lepszego wytłumaczenia zjawiska wobec przejścia formy na grunt ewolucjonizmu. Niewątpliwą cezurę spotykamy w t. 13, gdzie ruch melodyczny zatrzymuje się chwilowo na dźwięku *c*. Dwa takty następne są już pierwszym znaczniejszym wybuchem dynamicznym, spowodowanym szybkim strzałem ruchu pasażowego poprzez $3\frac{1}{2}$ oktawy od dominanty górnej paraleli toniki aż do właściwego jej ujścia tonikalnego. Ten wybuch dynamizmu nie łączy się motywicznie z poprzednim przebiegiem melodycznym, ale właśnie dlatego następny czterotaktowy odcinek uzyskuje swoje uzasadnienie. Odcinek ten dzięki zwrotowi melodycznemu, rozpoczynającemu się trylem, przywraca jedność przebiegu mimo komplikacji harmonicznej, jaką tworzy występujący po paraleli toniki wyznacznik alterowanej dominanty górnej trzeciego rzędu (w a-moll jest to wyznacznik drugiego rzędu). To nawiązanie do materiału poprzedniego jest jednocześnie przejawem działania czynnika ewolucyjnego. Nie potrzebuję chyba dowodzić, że działanie czynnika ewolucyjnego przyczynia się również do jednolitości wyrazu utworu.

Dotychczas przeanalizowaliśmy pierwszą część Preludium d-moll. Jak wynika z naszych rozważań, wykazuje ona budowę przechodzącą ze struktury okresowej do formy ewolucyjnej. Jak zaznaczyliśmy, przebieg jej odbywa się w ramach zamkniętych wyznacznikiem toniki i mollowej dominanty górnej. Wewnątrz przebiegu występuje wychylenie w stronę paraleli toniki i przejście do dominanty górnej. Jeśli chodzi o proces przejścia w kierunku paraleli toniki, to odbywa się on na zasadzie harmoniki klasycznej. Szczegółem charakterystycznym w tym względzie jest poprzedzenie paraleli toniki dominantą górną drugiego rzędu, która następnie przechodzi w wyznacznik bezpośredni. Wariantem tego jest przejście do dominanty górnej w zakończeniu części. Tam dominanta górna trzeciego rzędu występuje w formie alterowanej, tzn. z obniżoną kwintą. Rzecz jasna, jest to interpretacja szkolna. W rzeczywistości dźwięk *f* nie został uzyskany na skutek alteracji, lecz z powodu zatrzymania prymy toniki paraleli. Toteż akord *f+a+h+dis* można było by interpretować jako czterodźwięk prowadzący mollowej formy dominanty górnej, który powstał z utworzenia aż trzech dźwięków prowadzących, mianowicie dwóch do kwinty i trzeciego, dolnego, do tercji akordu. Sposób przejścia do toniki paraleli i nawet do mollowej formy dominanty górnej rzuca światło na styl harmoniczny utworu dowodząc, że nie operuje tu jeszcze Chopin tak złożonymi środkami jak w innych preludiach, gdzie element harmoniczny wysuwał się na plan pierwszy. Szczegół ten jest dowodem dla poparcia tezy, jakoby Preludium d-moll powstało wcześniej od innych preludiów. Ale odnosi się to tylko do części pierwszej i częściowo do części drugiej. Zakończenie natomiast utworu wyklucza możliwość wcześniejszego powstania tego utworu. Dlatego też jeszcze raz powtarzam, że Chopin mógł zaplanować to Preludium już w r. 1831, w toku pracy jednak nad cyklem op. 28 na pewno je przerobił i przede wszystkim rozszerzył.

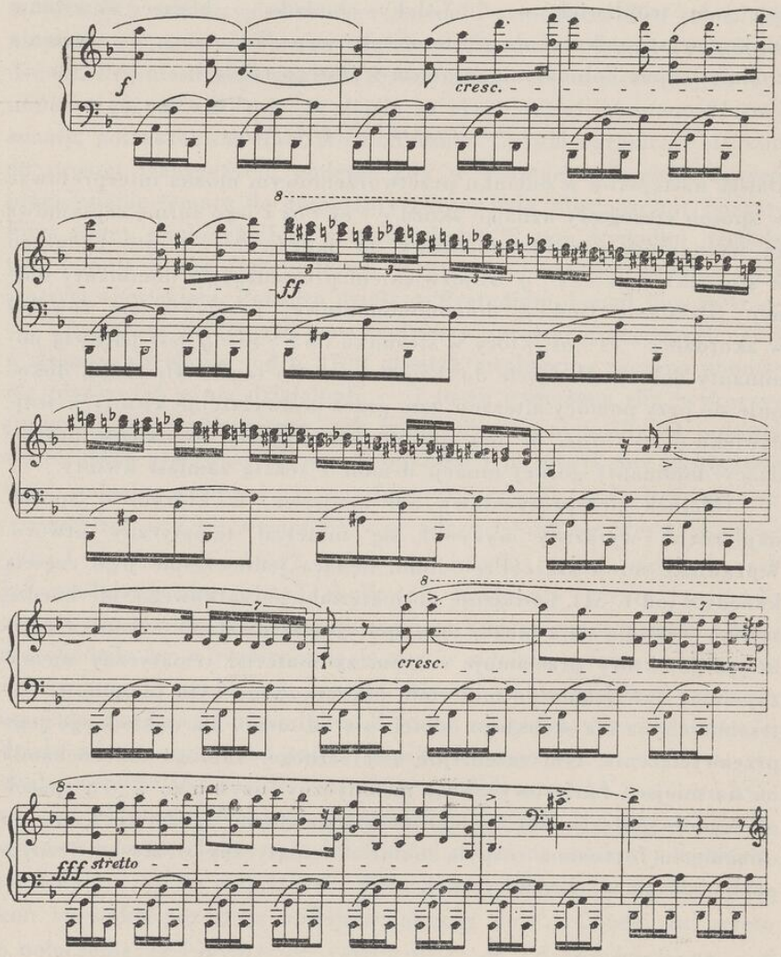
Pomiędzy częścią pierwszą a drugą utworu występuje zupełnie jasny rozdział, podkreślony przy pomocy pauz. Część druga (do t. 37) okazuje się transpozycją części pierwszej do dominanty górnej. Transpozycja ta jest prawie ścisła z wyjątkiem nielicznych odchyleń w samym zakończeniu, gdzie ostatni pasaż przyjął postać rozłożonego trójdźwięku zamiast pierwotnego pochodu gamowego. Ten tak błahy na pozór szczegół pozwala na właściwe rozpoznanie formy Preludium d-moll. Przeniesienie materiału tematycznego części pierwszej do dominanty górnej wskazuje, że działa tu idea dawnej monotematycznej sonaty, potraktowana dość schematycznie. Chopin ograniczył się tam do prostej transpozycji, podczas gdy w sonatach przedklasycznych przeniesienie tematu do dominanty górnej było równocześnie początkiem pracy ewolucyjnej na szeroką skalę. W tym wypadku działała na Chopina liryka fortepianowa, w której proste powtórzenia były częstym zjawiskiem. Ponadto działa w Preludium d-moll jeszcze trzecia siła, która wyrównała mechaniczność prostej transpozycji. Oto w dalszym przebiegu (od t. 37/8) czynnik ewolucyjny zaczyna ponownie przejawiać swoją działalność — i to ze wzmożoną siłą, wykorzystując element harmoniczny, tak że na przestrzeni t. 38—51 pojawia się technika przetworzeniowa. W odcinku tym spotykamy następstwa tego rodzaju: $(es+g+h) < (d+g+h+f+as) < (c+es+g) < (c+es+as) < (c+es+ges+as) < (des+f+as) < (des+f+a) < (cis+f+a) < (d+f+a)$. Już w drugiej części należy przyjąć modulację do tonacji mollowej dominanty górnej, czyli do a-moll. Na skutek transpozycji część ta kończy się w e-moll. Obecnie chodziło by o rozstrzygnięcie czy w odcinku przetworzeniowym należy przyjąć modulację, czy też odnieść go do podstawy tonacyjnej jednej z części poprzednich. Z uwagi na podstawowe właściwości dzieła muzycznego, jako tworu przejawiającego się w czasie, w rachubę wchodziłaby przede wszystkim część druga, jako część, po której odcinek przetworzeniowy bezpośrednio nastąpił. Nie można było by również pominąć faktu zakończenia tej części na mollowej dominancie dolnej, czyli na akordzie e^0. Wobec tego należało by zbadać, w jakim stosunku pozostają najbliższe akordy do e^0. Chodzi tu przeto o połączenia: $(e+g+h) < (es+g+h) < (d+g+h+f+as) < (c+es+g)$. Otóż akord $es+g+h$, występujący bezpośrednio po $e+g+h$, działa jako trójdźwięk prowadzący dominanty górnej, powstały na skutek wprowadzenia seksty zamiast kwinty. W następnym jednak akordzie sytuacja zmienia się o tyle, że akord $d+g+h+f+as$ posiada już jasne oblicze jako twór górnodominantowy, prowadzący do $c+es+g$. Z powyższego więc wynika, że nastąpiła tam enharmoniczna transformacja trójdźwięku prowadzącego dominanty górnej w e^0 na ten sam trójdźwięk w c^0. Gdyby chodziło o bliższe określenie funkcyjne stosunku e^0 do c^0, to w tym wypadku mamy do czynienia z odniesieniem dolnodominantowym wyższego rzędu:

$$(e+g+h)<(c+es+g)=(e+g+h)>D_{go}$$

Dalsze następstwa w odcinku przetworzeniowym można interpretować w sposób szeregowy uznając akord $c+es+as$ i jego formę septymową za wyznacznik górnodominantowy do akordu $des+f+as$, będącego w stosunku do $c+es+g$ trójdźwiękiem prowadzącym dominanty dolnej. (Działanie funkcji dolnodominantowej przejawia się również w akordzie $c+es+as$, który w stosunku do $c+es+g$ jest paralelą dominanty dolnej). Przejście do d-moll, czyli do toniki właściwej, dokonuje się przy pomocy alteracji, tzn. przez podwyższenie kwinty w trójdźwięku $des+f+as$. W ten sposób otrzymujemy trójdźwięk prowadzący dominanty górnej tonacji d-moll z sekstą zamiast kwinty.

Odcinek przetworzeniowy był miejscem, w którym w sposób najbardziej wyrazisty wyżywał się materiał tematyczny utworu. Wprawdzie nowa część Preludium, będąca jednocześnie jego częścią końcową (od t. 51), nawiązuje do materiału początkowego, ale bardzo szybko wyzwala się z niego, żeby spotęgować działanie czynnika ewolucyjnego, który przełamuje zasadniczy materiał tematyczny niemal zupełnie. Nawiązanie do materiału początkowego było Chopinowi potrzebne chyba dla szybkiego odbicia się od niego, dla dokładnego jego przezwyciężenia, tym razem już ostatecznego. Dlatego unieruchamia on na miejscu fanfarowy zwrot melodyczny, uzyskując w ten sposób olbrzymie spotęgowanie, połączone z działaniem dynamiki, która po osiągnięciu fortissima rozpyla materiał tematyczny w błyskawicznym pochodzie gamy chromatycznej.

102 PRZYKŁAD T. 51—65



A jednak mimo wszystko po zatrzymaniu się ruchu pasażowego wyczuwamy łączność z pierwowzorem (t. 57—58). Początkowy zwrot melodyczny w odcinku następnym, podkreślając dźwięk *a* i obracając się w obrębie kwinty, może być uważany za wariant opadającego po dźwiękach trójdźwięku motywu. Ale i tym razem zwrot ten tworzy tylko odskocznię dla szeroko zarysowanej linii figuracyjnej, która spadając z najwyższego rejestru zatrzymuje się wreszcie na tonice. Dynamika święci tam swoje triumfy, potęgując siłę brzmienia aż do fff przy jednoczesnym przyspieszeniu tempa (stretto). Od tego miejsca aż do końca utworu siła już nie słabnie. Wszystko to, co mogło łączyć z materiałem tematycznym zostało porwane w strzępy. Zbliżający się koniec utworu jest już bliski. Tonika pojawia się coraz częściej. Jednak spadanie do toniki połączone jest z coraz to nowymi wybuchami i spiętrzeniami dynamicznymi, w czym wielki udział przypadł elementowi ornamentalnemu, mianowicie opadającym w błyskawicznym tempie pasażom. Struktura pasażu i podłoże harmoniczne towarzyszenia tworzą bardzo śmiałe skojarzenie harmoniczne. Występuje tam zsumowanie dwóch odległych od siebie tworów funkcyjnych. Pasaż, dający się sprowadzić do akordu *g+h+d+f*, jest czterodźwiękową analogią dominanty dolnej, towarzyszenie zaś, w postaci akordu *d+f+gis*, okazuje się wyznacznikiem dominanty górnej drugiego rzędu. Jak z powyższego wynika, dla spotęgowania napięcia zostało nawet wykorzystane tarcie dysonansowe. Pewnym przeciwstawieniem do zwrotu pasażowego jest dwutakt oparty na motywie *h-b-a*. Przeciwstawienie to nie paraliżuje jednak napięcia. Zjawia się ono jedynie tylko jakby potężne odbicie echa. Zresztą za drugim razem (na skutek zmiany rytmiki, tzn. przez wprowadzenie kwintol) zmienia się jego działanie w kierunku niemniej przejmującego narastania siły. Tym razem utwór został doprowadzony już prawie do końca. Jeszcze jeden pion akordowy wstrząsający w swoim fff wyładowuje się w ostatnim pasażu, znajdującym ujście w trzykrotnym uderzeniu prymy toniki w najniższym rejestrze.

Na podstawie naszej analizy można by przypuszczać, że przyjęliśmy dyspozycję formalną, przedstawioną przez Leichtentritta. Wydzieliliśmy w Preludium d-moll dwie części początkowe, następnie odcinek przetworzeniowy, wreszcie część końcową, w której szczególną uwagę zwróciliśmy na końcowy odcinek zawierający pochody pasażowe. W toku analizy spostrzegliśmy jednak, że część pierwsza jest jakby

odcięta od reszty przebiegu, natomiast część druga wraz z odcinkiem przetworzeniowym i częścią trzecią tworzy nierozerwalną ciągłość. Dlatego też w najogólniejszej dyspozycji należało by przyjąć podział dwuczęściowy na wzór struktury niektórych ustępów sonaty staroklasycznej, a zwłaszcza suity barokowej. I w formach tych część druga zaczyna się na dominancie górnej prowadząc do licznych przeobrażeń pierwotnego materiału tematycznego. U Chopina ten proces przebiegu formy został zmodyfikowany w ten sposób, że część pierwszą powtórzył on w transpozycji, do czego dodał następnie odcinek przetworzeniowy na wzór klasycznej formy sonatowej. Ale w dalszym przebiegu odżyła u niego zasada preludium ewolucyjnego. W części trzeciej czynnik rozwojowy wziął górę, stał się jedynym wykładnikiem stawania się formy. Przezwyciężył on nawet siłę tematu. Jak widzimy, Preludium d-moll jest formą bardzo kunsztowną [86]). Skupia ono w sobie dążenia różnych czasów. Zaczerpnął tam Chopin i z formy barokowej, i z formy klasycznej, i wreszcie z własnych doświadczeń nad formą preludium. Forma Preludium d-moll wyrosła więc ze skrzyżowania się monotematycznej formy sonatowej, klasycznej pracy tematycznej i preludium ewolucyjnego.

ANALIZA CYKLU 24 PRELUDIÓW OP. 28

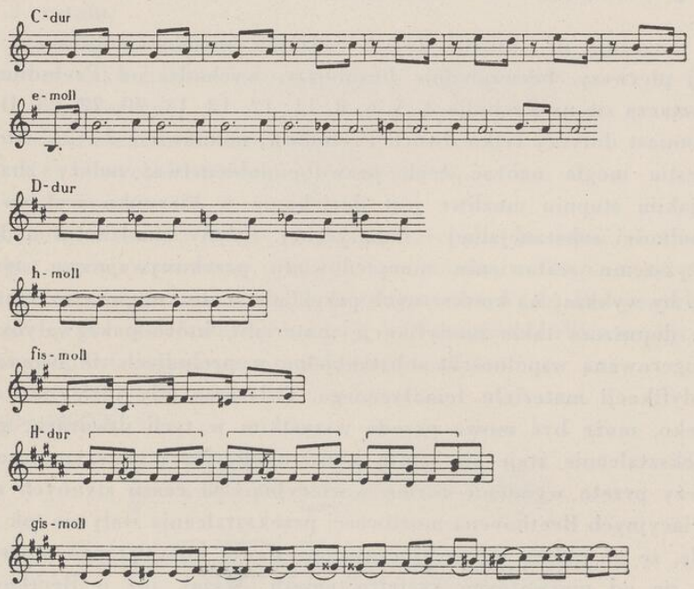
Niektórzy badacze [87]) twórczości Chopina zwrócili uwagę, że cykl 24 Preludiów Chopina nie jest tylko luźnym zestawieniem poszczególnych preludiów, ale tworzy zaokrągloną całość. Już sposób tonacyjnego uszeregowania preludiów świadczy o zupełnie ścisłym planie harmonicznym. Jest to plan inny niż w Das Wohltemperierte Klavier J. S. Bacha. Bach szereguje swoje preludia i fugi chromatycznie, wy-

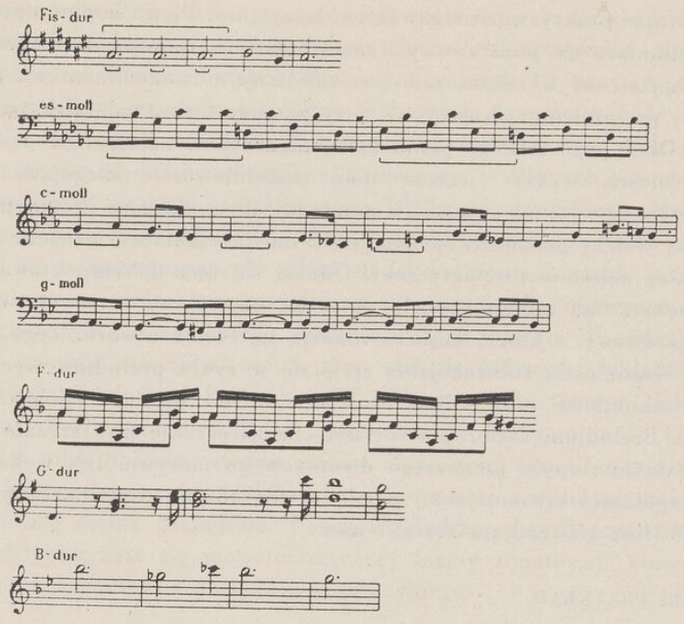
[86]) B. Scharlitt (op. cit. str. 231) jest zdania, że Preludium d-moll „jest tworem sui generis, dla którego należało by dopiero wynaleźć nazwę". Oczywiście specjalnej nazwy ono nie potrzebuje. Wystarczy tylko odpowiednio oświetlić jego klimat stylistyczny, jak to uczyniliśmy w naszej analizie.

[87]) B. Scharlitt, op. cit. str. 232

korzystując praktycznie możliwości temperatury. Plan Chopina opiera się natomiast na podstawowych założeniach harmoniki funkcyjnej. Z jednej strony wyrażona tam jest zależność górnodominantowa pomiędzy preludiami, z drugiej zaś (przy zmianie trybu) zależność paralelna. Obok tego ścisłego planu harmonicznego w następstwie preludiów można wykryć jeszcze inną prawidłowość, polegającą na wspólności substancji pomiędzy dość znaczną ilością preludiów. Należy pamiętać, że wspólność substancjalna nie oznacza bynajmniej wspólności tematycznej. Odnosi się ona do respektowania na większą lub mniejszą skalę pewnego następstwa interwałowego, jako podstawy, z której dopiero rozwija się forma utworu. Tego rodzaju wspólnością substancjalną staje się w cyklu preludiów wychylenie sekundowe oraz kilkakrotny powrót do ujęcia wyjściowego. Np. w Preludium C-dur powrót ten charakteryzuje powtarzanie na tym samym stopniu pierwszego dwutonowego motywu. Dla wykazania wspólności substancjalnej pomiędzy niektórymi preludiami cyklu op. 28 służy następujące zestawienie:

103 PRZYKŁAD





Sugeruję tu istnienie dwóch rodzajów wspólnej substancji. Rodzaj pierwszy, bezwzględnie liczniejszy, wychodzi od Preludium 1 i roztacza się na Preludia 4, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 20, 22, 23. Drugi natomiast dotyczy tylko dwóch Preludiów, mianowicie 3 i 21. Aby ta sugestia mogła nabrać cech prawdopodobieństwa, należy zbadać, w jakim stopniu możliwe jest dociekanie w kierunku wykrywania wspólności substancjalnej i tematycznej. Gdyby chodziło o nadanie powyższemu zestawieniu mocy dowodu przekonywającego, trzeba było by wykazać na konkretnych przykładach, że kompozytor świadomie dopuszcza takie modyfikacje materiału, które pokrywałyby się z sugerowaną wspólnością substancjalną w preludiach. O świadomej modyfikacji materiału tematycznego, zwłaszcza gdy idzie ona dość daleko, może być mowa przede wszystkim w tych utworach, gdzie przekształcanie staje się istotą konstrukcji. Na pierwszym miejscu należy przeto wymienić formę wariacyjną. Od czasu słynnych dzieł wariacyjnych Beethovena możliwości przekształcania stały się tak rozległe, że po prostu nie wykluczają one nawet kompletnego odwrócenia się od pierwotnego kształtu tematu. Wszak już u Beethovena

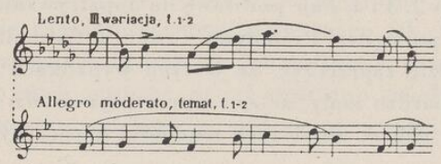
można spotkać się z takimi odmianami tematu, których, gdyby nie były dokonane w danej formie wariacyjnej, nikt nie odważyłby się wiązać z odnośnym tematem. W świetle tego rodzaju zjawisk przytoczone zestawienie można by uważać za zupełnie przekonywające, a wspólność substancjalną w 24 Preludiach Chopina za udowodnioną. Tymczasem beethovenowskie sposoby konstrukcyjne nie mogą być miarą, którą należało by mierzyć rezultaty pracy twórczej Chopina. Musimy się tu liczyć z indywidualnością kompozytora, z jego odrębną osobowością twórczą. Stąd wypływa konieczność uwzględnienia techniki wariacyjnej Chopina celem zbadania, jakie dopuszcza on zmiany wariacyjne tematu i jakie przeistoczenia uważa za nietracące związku z pierwowzorem. Rzecz jasna, w przypadku tym nie możemy wchodzić w szczegóły formy wariacyjnej, ponieważ nie jest to nam koniecznie potrzebne, lecz ograniczymy się wyłącznie do sposobów przekształcania pewnych wątków melodycznych.

W związku z sugerowaną wspólnością substancjalną w preludiach Chopina chodzi o wykazanie, że możliwe są zmiany następujące:

1. tempa, na skutek czego pierwotna postać melodyczna, aczkolwiek podobna do pierwowzoru, traci swój charakter,
2. rytmu,
3. ujęcia metrycznego,
4. rysunku linii melodycznej przez zastosowanie:
   a) figuracji,
   b) zmian interwałowych,
   c) nowych kombinacji motywicznych,
   d) uproszczeń.

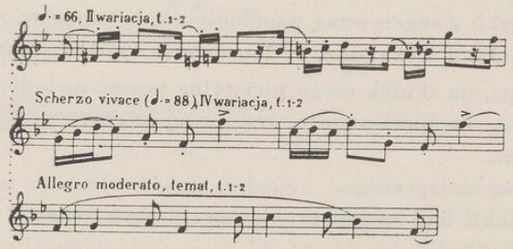
Jeśli chodzi o zmiany tempa, to nie trzeba chyba dowodzić, że środek ten jest ogólnie stosowany przez kompozytorów, u Chopina zaś staje się źródłem daleko idących przeobrażeń wyrazowych. Dla przykładu przytoczę początek trzeciej wariacji z Variations brillantes op. 12 wraz z odpowiadającym mu urywkiem tematu.

104 PRZYKŁAD



Przykład ten jest pouczający jeszcze z innego powodu. Jednoczy on w sobie również inne zmiany, mianowicie rytmu, ujęcia metrycznego oraz struktury interwałowej. W świetle tych zmian pokrewieństwo w rysunku melodycznym, zachodzące pomiędzy Preludium C-dur a e-moll, staje się oczywiste. A przecież nie można zapominać, że nie chodzi nam bynajmniej o wykazanie wspólności tematycznej pomiędzy wyszczególnionymi Preludiami, tylko o wspólność substancjalną, która będąc jedynie zalążkiem, embrionem kształtowania melodycznego, dopuszcza z racji swego znaczenia i roli o wiele większą swobodę niż wariacyjne traktowanie tematu. Dla uzupełnienia materiału dowodowego odnośnie do zmian rytmu, ujęcia metrycznego, kształtu motywów i struktury interwałowej przytoczę jeszcze początek wariacji drugiej i czwartej cytowanego dzieła:

105 PRZYKŁAD



Czyż wobec powyższych przekształceń nie można doszukiwać się wspólności substancji pomiędzy Preludiami C-dur a D-dur? Czy chromatyka zastosowana w wariacji drugiej nie pozwala nam przypuszczać, że stała zmiana *h* na *b* w Preludium D-dur jest wysnuwaniem tylko dalszych możliwości, jakie kryje w sobie substancja pierwotna? Czy zmiany w ujęciu metrycznym, będące u Chopina częstym środkiem techniki wariacyjnej, nie usprawiedliwiają przesunięcia metrycznego w Preludium D-dur? Również powstanie na skutek zmian wariacyjnych zupełnie innej struktury motywicznej, jak to widzimy w cytowanych wariacjach 2, 3 i 4, daje podstawę do dopatrywania się wspólności substancjalnej pomiędzy Preludium C-dur a fis-moll i c-moll. Nie można wprawdzie zaprzeczyć, że w tych wypadkach stopień pokrewieństwa jest bardzo mały, że sama percepcja dzieła niewiele tu pomoże, niemniej jednak mimo tych trudności można wykazać obecność

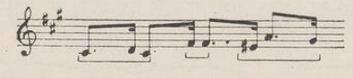
tego zjawiska, o które nam chodzi. Należy tylko głębiej zastanowić się nad strukturą linii melodycznej Preludium C-dur. Opiera się ona wyłącznie na jednym motywie, który bądź pozostaje na miejscu na skutek prostego powtarzania, bądź jest przenoszony. Obecność substancji tego motywu, występującego pod postacią:

106 PRZYKŁAD



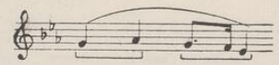
można stwierdzić w Preludium fis-moll i c-moll, z tym, że w obydwóch przypadkach sama struktura motywu została przekształcona. Jego projekcja w przestrzeń, tzn. przenoszenie go na coraz to inne stopnie, powoduje w Preludium fis-moll powstawanie nowych struktur motywicznych:

107 PRZYKŁAD



W Preludium c-moll natomiast działają aż trzy czynniki modyfikujące, mianowicie czynnik rytmiczny, metryczny i agogiczny, w rezultacie czego pierwotny motyw otrzymuje oblicze spondeiczne. Kumulacja zaś z innym motywem w jedną frazę przyczynia się w wielkim stopniu do zmiany jego pierwotnego charakteru:

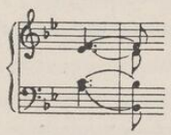
108 PRZYKŁAD



Na przykładach z Variations brillantes, zwłaszcza na wariacji trzeciej, przekonaliśmy się, że modyfikacje metryczne i agogiczne decydują o zmianie charakteru tworu pierwotnego tak, iż związek z nim jest mało rozpoznawalny. Dzieło to dostarcza również dowodu na możliwość projekcji pewnego, nawet częściowo zmodyfikowanego motywu na płaszczyznę większą, w ślad za czym musi nastąpić odwró-

cenie się od pierwotnej struktury tematu. Oto przejście do części środkowej tematu, mające postać

109 PRZYKŁAD



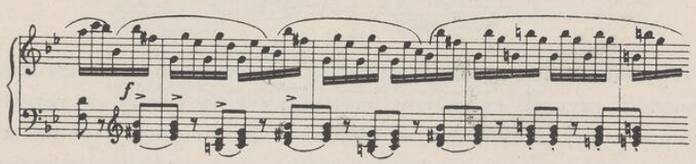
zostało w wariacji zmodyfikowane w taki sposób:

110 PRZYKŁAD



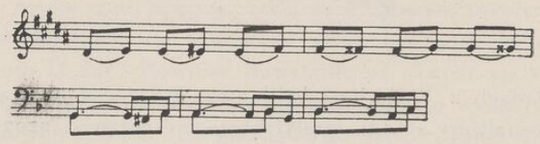
Z kolei ten zmodyfikowany motyw staje się w wariacji finałowej (4) podstawą do utworzenia tego rodzaju przebiegu:

111 PRZYKŁAD T. 31—35



Jest to szczegół bardzo ważny jeśli chodzi o Preludia gis-moll i g-moll, gdzie właśnie projekcja jednego motywu odgrywa rolę zasadniczą.

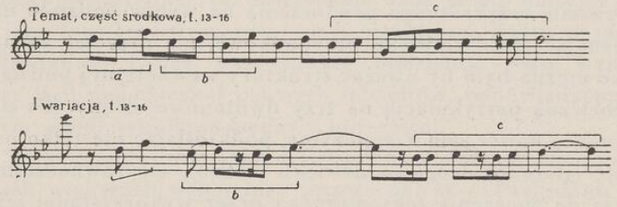
112 PRZYKŁAD



Trudniejsze nieco do wytłumaczenia są uproszczenia, do których zamierzam sprowadzić podane odcinki Preludium h-moll i Fis-dur. Trudności te tkwią głównie w strukturze motywicznej Preludium

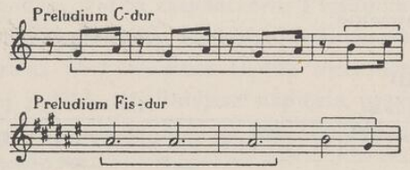
C-dur, która jest tak prosta, że najmniejsze nawet uproszczenie musi prowadzić automatycznie do całkowitej modyfikacji wzoru. Motyw składa się bowiem z dwóch tylko dźwięków różnej wysokości. Toteż w wypadku elizji któregoś z nich przekształcenie staje się bardzo istotne. Ponadto Chopin hołduje wariacji ornamentalnej, wobec czego niełatwo znaleźć u niego przykłady na daleko idące uproszczenia. Nie oznacza to jednak, że Chopin nie stosuje uproszczeń. Wystarczy wskazać na wariację 1 z Variations brillantes, aby się przekonać o ich stosowaniu, aczkolwiek nie może tam być mowy o tak daleko posuniętej eliminacji pierwotnego rysunku melodycznego jak to widzimy w Preludium h-moll i Fis-dur.

113 PRZYKŁAD



O uproszczeniu może być mowa tylko w stosunku do „a“ i „c“. W obydwóch przypadkach uległy eliminacji pewne dźwięki, w rezultacie czego rysunek linii melodycznej stał się prostszy. Szczegół ten, świadczący, że Chopin dopuszcza uproszczenia, nie mógłby być przekonywającym dowodem wspólności substancjalnej, gdyby nie dołączyło się tu jeszcze inne zjawisko:

114 PRZYKŁAD

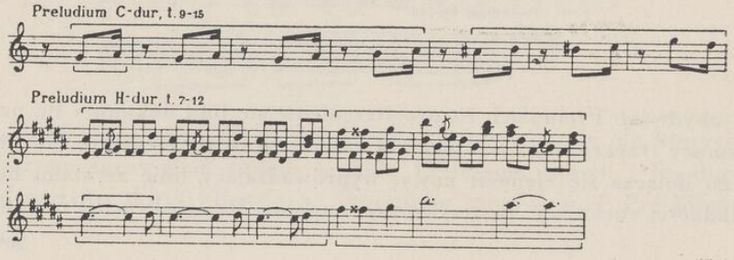


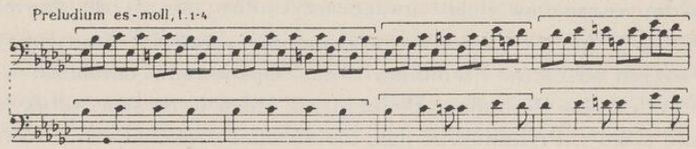
W obydwóch Preludiach rozprzestrzenienie się linii dokonuje się przy pomocy trzykrotnego powtórzenia zasadniczego jej elementu, do którego dołącza się element nowy, wyprowadzający linię ze stanu bezwładności ruchowej. To trzykrotne, wspólne dla obydwóch Preludiów

powtórzenie jest czymś o tyle symptomatycznym, że w wypadku gdybyśmy uprościli zasadniczy motyw Preludium C-dur, opuszczając drugi jego dźwięk, wówczas otrzymalibyśmy trzykrotne następstwo tego samego dźwięku po sobie, podobnie jak to zachodzi właśnie w Preludium Fis-dur. Inaczej przedstawia się sprawa w Preludium h-moll. Biorąc rzecz ściśle, nie można mówić o uproszczeniu linii melodycznej tego Preludium. Posiada ono bowiem jasno zaznaczoną samodzielną melodię, niezależną od cytowanego zestawienia. Embrion substancjalny oddziaływuje tam tektonicznie w innym kierunku, mianowicie staje się podstawą podziału metrycznego oraz wykładnikiem specyficznego ujęcia technicznego kompozycji. Trzykrotne powtórzenie uproszczonego motywu Preludium C-dur decyduje o podziale trójmiarowym. Wprawdzie mógłby ktoś wysunąć zastrzeżenie co do oddziaływania trzykrotnego powtórzenia na wybór podziału metrycznego, uznając je za zjawisko przypadkowe, ale przecież za przypadkową nie można byłoby uważać struktury wewnętrznej podziału z jego trocheiczną partykulacją na trzy dwutonowe człony. Tu przychodzi z pomocą nawet sam kompozytor, podkreślając nie tylko ową partykulację (staccato drugiego dźwięku członu), ale równocześnie podnosząc ją do znaczenia tektonicznego przez wykorzystanie jej struktury jako ostinata.

Poruszone ostatnio szczegóły sprowadziły nas na teren współdziałania wspólności substancjalnej z przebiegiem formalnym. Obok tych zjawisk, ograniczających się do drobnoustroju formalnego, można zanotować w niektórych preludiach odcinki większe, pomiędzy którymi zachodzi styczność substancjalna. W związku z tym należy wymienić przede wszystkim dwa Preludia: H-dur i es-moll. Dla wykazania współdziałania przebiegu formalnego ze wspólnością substancjalną służy zestawienie:

115 PRZYKŁAD

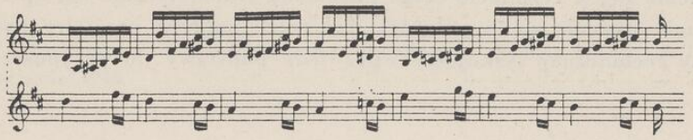




Rozszerzenie zasięgu tego współdziałania przejawia się w oddziaływaniu na gruncie wspólności substancji obok wątka zasadniczego (w jego pierwotnym sposobie rozprzestrzeniania się) również czynnika ewolucyjnego, występującego pod postacią postępów chromatycznych. Godne uwagi jest ścieśnienie, względnie stłoczenie przebiegu na mniejszej płaszczyźnie, w wyniku czego powstaje mniejsze wygięcie łuku linii schromatyzowanej. W Preludium es-moll ścieśnienie to idzie tak daleko, że nastąpiło tam zestawienie obok siebie motywu w obydwóch jego formach, wznoszącej się i opadającej, które w pierwszej fazie Preludium C-dur występowały oddzielnie jako wykładniki struktury linii melodycznej pewnych odcinków, odpowiadających zasadniczym współczynnikom budowy okresowej.

W uzupełnieniu rozważań o wspólności substancjalnej na płaszczyznach większych wspomnieć jeszcze należy o Preludium D-dur. Dotychczas uwzględniliśmy tylko początkowy, czterotaktowy odcinek, w którym zasadniczy wątek substancjalny, aczkolwiek występujący w dwóch postaciach *(h-a, b-a)*, przejawia się dość wyraźnie. W dalszym toku utworu poza powtórzeniami odcinka pierwszego wyrazistości tej nie ma. Nie można tam nawet doszukiwać się dotychczasowych form wspólności substancjalnej. W przypadku tym nie tyle ważne są pewne poprzednio powstałe schematy dźwiękowe, ile działanie energetyczne powtarzających się skojarzeń melodyczno-harmonicznych. Jak wiadomo, w wątku zasadniczym Preludium C-dur największe nasilenie napięcia przypada na wyizolowanym oktawowo dźwięku końcowym motywu. W Preludium D-dur wprawdzie takiej izolacji nie ma, niemniej jednak najsilniejsze napięcie przypada na ostatnią część taktu na skutek występującego tam opóźnionego wyznacznika górnodominantowego:

116 PRZYKŁAD



Ponadto zwraca na siebie uwagę trzykrotny powrót do dźwięków *cis-h* (ew. *c-h*), co częściowo przypomina czynności konstrukcyjne pierwszych odcinków Preludium C-dur. Opanowanie natomiast większych odcinków Preludium D-dur przez jeden i ten sam wątek łączy go nie tylko z Preludium C-dur, ale również z preludiami innymi.

Preludium D-dur zaprowadziło nas do granicy pojmowania wspólności substancjalnej. Przy tej okazji należało by wyjaśnić jej rolę i znaczenie, czy np. małe możliwości w wykazywaniu jej istnienia nie oznaczają słabej strony architektoniki utworu, jego organiczności. Był czas, kiedy wspólności substancjalnej przypisywano bardzo duże znaczenie, przypuszczając, że jest ona właśnie realnym, obiektywnym sprawdzianem organiczności formy. Tymczasem samo słuchowe doznawanie przebiegu formy podważyło gruntownie prawdziwość tego zapatrywania. 24 Preludia Chopina, gdzie wykazaliśmy oddziaływanie wspólności substancjalnej w wielu wypadkach, są dalszym dowodem, że zjawisko to nie może być miarą podobieństwa ustępów czy utworów pomiędzy sobą. Wszak już na gruncie formy wariacyjnej spotykamy się z takimi odmianami (wariacjami), których podobieństwo z tematem jest bardzo odległe. A przecież wspólność substancjalna jest czymś innym niż wspólność tematyczna. Pierwsza, opierając się tylko na bardzo ogólnie pojętych schematach następstwa dźwięków, dopuszcza o wiele większą swobodę w kształtowaniu i współdziałaniu elementów niż druga. Skoro zachodzi tam taka swoboda, to mógłby ktoś podać w wątpliwość celowość wspólności substancjalnej. A jednak jej znaczenie nie jest tak małe, jakby można było przypuszczać na podstawie powierzchownej obserwacji. Wspólność substancjalna wskazuje przede wszystkim na p o z i o m rzemiosła kompozytorskiego stając się wyrazem d y s c y p l i n y t e c h n i c z n e j, panującej w danym dziele. I jakkolwiek nie może być niezaprzeczalnym dowodem organiczności formy, mimo to staje się wskaźnikiem, że w takich wypadkach należy doszukiwać się scalenia układu formalnego. Bez znaczenia byłaby bowiem wspólność substancjalna, która odnosiłaby się do luźnych, nie mających nic wspólnego ze sobą utworów. Jej siła oddziaływania nie miałaby wówczas szans na przejawienie się, w rezultacie czego musiałoby automatycznie nastąpić samounicestwienie się wspólności. Tak więc poprzez przejawy dyscypliny technicznej zyskujemy wprawdzie podstawy do przypuszczeń,

że w odnośnych przypadkach zachodzi integracja formy, ale efekt ten nie jest czymś pierwotnym, lecz produktem wtórnym, wypływającym z roli i znaczenia wspólności substancjalnej. Ta wspólność działania dyscypliny technicznej jest tym bardziej godna uwagi, że wspólność substancjalna najprawdopodobniej nie wypływa u Chopina ze świadomych czynności technicznych. Przekonują nas o tym wypowiedzi samego Chopina, który odnosił się niechętnie do wszelkiej pracy kalkulatorskiej. Mimo to jego uwielbienie dla Bacha — i to właśnie dla owej „roboty perfekcyjnej, splecionej ciasno z natchnieniem“ [88]) — mówi wyraźnie, że Chopin zdawał sobie sprawę ze znaczenia dyscypliny technicznej. Jego wczesna dojrzałość artystyczna i techniczna, dzięki której stanął do pracy twórczej niejako gotowy, uzbrojony we wszystkie arkana praktycznej wiedzy kompozytorskiej, sprawiła, że bez wysiłku pokonywał trudności techniczne, że po prostu niejednokrotnie nieświadomie, względnie podświadomie rozwiązywał nawet bardzo zawiłe problemy techniczne. Tym tłumaczy się owa idealna harmonia, jaka panuje u niego pomiędzy stroną techniczną jego dzieł, a ich wyrazem emocjonalnym. Chopin nie potrzebował zbytnio zastanawiać się nad problemami technicznymi, nie potrzebował ich szukać, ponieważ dyscyplinę techniczną miał we krwi jako coś nierozerwalnie związanego z natchnieniem, z inspiracją. Toteż jeszcze raz powtarzam, że wykazana wspólność substancjalna w 24 Preludiach prawdopodobnie nie była zamierzona przez ich twórcę. Chodziło Chopinowi po prostu o stworzenie cyklu preludiów we wszystkich tonacjach durowych i mollowych uporządkowanych według następstwa koła kwintowego. W toku pracy powstało jednak coś więcej, coś, co przerosło cel zamierzony, tzn. pewna całość formalna, która siłą rzeczy musiała stać się dziełem cyklicznym. Jednak wskaźnikiem dla dociekań analitycznych nie może być pierwotny zamiar kompozytora, ale rezultat jego pracy — i to nawet w takich wypadkach, gdyby wypowiedzi jego przeczyły przypuszczeniom badacza. Kompozytor może bowiem mylić się nawet w odniesieniu do własnych utworów. Na szczęście w naszym przypadku nie potrzebujemy żywić takich obaw. Przeciwnie, jego wypowiedzi przemawiają za słusznością naszej koncepcji co do jedności formalnej 24 Preludiów. W jednym z listów

---

[88]) Roman J a s i ń s k i: Nieznane listy Chopina, „Radio i Świat“, rok I, nr 1, Warszawa 1945.

Chopina do Delfiny Potockiej czytamy [89]): „Artysta nie powinien nigdy z oka całości utracać. Suite musi być. Kto w detalia zanadto się wpakuje, temu sznurek wiążący całość pryśnie i zamiast naszyjnika pojedyncze perły w głupiej garści zostaną". Z powyższego wynika chyba jasno, że sprawa integracji formy nie była dla Chopina czymś obojętnym. Tym większy więc obowiązek ciąży na badaczu, skoro spotyka się ze szczegółami, które usprawiedliwiają poszukiwania w odnośnym kierunku, nakazując dokopywanie się do coraz to głębszych warstw układu formalnego dzieła, żeby wydobyć na powierzchnię i przedstawić w s z y s t k i e jego wartości.

Żebyśmy mogli zająć się należycie problemem cykliczności 24 Preludiów Chopina, musimy wpierw przedstawić chociaż w najogólniejszym zarysie istotę formy cyklicznej. Jest to konieczne, ponieważ dotychczasowe ujęcie formy cyklicznej nie pozwala podjąć gruntownych badań w tym kierunku. Wprawdzie dotychczasowi teoretycy starali się wytłumaczyć, na czym polega forma cykliczna, mimo to badania te wymagają dziś już znacznego pogłębienia i rozszerzenia. Dla dotychczasowych badaczy organiczność formy cyklicznej była uwarunkowana wspólnością tonacji, ewentualnie materiału tematycznego, wspólnością substancji oraz przejawami kontrastu rytmicznego, melodycznego, harmonicznego i agogicznego. Tymczasem, jeśli zbadamy możliwości te chociażby bardzo pobieżnie, przekonamy się, że nie zawsze wspólność tonacyjna musi gwarantować organiczność formy cyklicznej. To samo odnosi się i do wspólności substancji, o czym już zresztą była mowa. Wspólność tematyczna natomiast przejawia się dość rzadko pomiędzy poszczególnymi ustępami formy cyklicznej, a daleko idące przeobrażenia materiału tematycznego, jakie w takich wypadkach zachodzą, nie zawsze pozwalają na łatwe jego rozpoznanie. Toteż nie zawsze wspólność tematyczna może zagwarantować spoistość cyklu, a jako jedyny czynnik działający nie może stać się sprawdzianem logiki budowy formalnej. Bo gdyby tak było, gdyby wspólność tematyczna decydowała od razu o logice tego rodzaju, to nawet bardzo słabym utworom, wykazującym wspólność tematyczną, nie można było by odmówić racji bytu. Również samo ograniczenie się do stwierdzenia, że dzięki przejawom kontrastu budowa cykliczna zyskuje na spoistości, niewiele tłumaczy, a nawet staje się niebez-

[89]) Roman J a s i ń s k i, op. cit. nr 3

piecznym sformułowaniem. Opierając się na nim można by dojść do wniosku, że wszystkie twory kontrastujące wykazują wewnętrzną spoistość. Już przy okazji analizy Preludium D-dur wskazaliśmy na potrzebę wnikania, w jakich warunkach twory kontrastujące mogą wykazywać wzajemną spoistość. W tym wypadku nie mamy już potrzeby jeszcze raz powtarzać tego, co powiedzieliśmy przedtem. W każdym razie dotychczasowe metody analityczne, ograniczające się do powierzchownej rejestracji zjawisk, wysuwały na czoło swych rozpatrywań właśnie wspomniane czynniki. Było to możliwe dlatego, że sam dobór analizowanego materiału ułatwiał czynność analityczną. W przypadku analizowania sonaty czy suity przyjmowano z góry, że są to formy cykliczne, wobec czego ograniczano się tylko do prostego zarejestrowania zachodzących tam zjawisk. Praca ta była o tyle łatwa, że nikomu nie przychodziło do głowy, zwłaszcza przy analizowaniu dzieł wybitnych twórców, aby pokusić się o zbadanie czy istotnie wspólność tonacji i czynniki kontrastu są wystarczającym dowodem organiczności formy. Autorytet kompozytora był wystarczająco dogodnym parawanem, aby pod jego osłoną obejść wszystkie trudności. Przy takim podejściu do dzieła nikt nie wymagał dowodu egzystencji formy. Dowód zastępowała ślepa wiara w nieomylność intuicji kompozytora. Toteż analiza służyła niemal w każdym wypadku jedynie do wykazania sposobów, jakimi posłużył się kompozytor przy formowaniu cyklicznym, a nie rościła sobie bynajmniej pretensji do wnikania czy zamierzona przez kompozytora forma została rzeczywiście zrealizowana. W ten sposób wszystkie środki, przejęte przez kompozytora, notowano na konto jego pozytywnych osiągnięć. Rzecz jasna — w wielu wypadkach wskazywano na rzeczy istotne, ale to nie było zasługą metody analitycznej, lecz samego kompozytora, że właśnie w danym przypadku problem formy rozwiązał należycie.

Chcąc wejść głębiej w zagadnienie formy cyklicznej musimy zwrócić uwagę na najistotniejsze czynniki formotwórcze. Czynnikami tymi są wyłącznie elementy muzyczne, poprzez które forma dochodzi do skutku, staje się zjawiskiem realnym jako wypadkowa ich wzajemnego współdziałania. Jeśli chodzi o konstrukcję jednoustępową niecykliczną, to zagadnienie współdziałania elementów nie przedstawia zbyt wielkich trudności. Tam stawanie się formy odbywa się w zasadzie na jednej płaszczyźnie. Z chwilą przekroczenia ram takiej płaszczyzny zespół środków, powołanych do życia siłą tektoniczną ele-

mentów, traci z jednej strony swoją pierwotną podstawę, na której działały one w sposób właściwy i celowy, z drugiej zaś strony otwierają się przed nim nowe możliwości działania. Dzięki temu zyskuje się wprawdzie pewną, nawet dość znaczną, swobodę ruchu, równocześnie jednak powstają nowe trudności, tkwiące w nieograniczonych możliwościach kształtowania. Dotychczasowa teoria uważała budowę cykliczną za przeniesienie budowy jednoustępowej na teren większy, gdzie poszczególne części formy rozrastają się do rozmiarów samodzielnych ustępów. Teoretycy zaś zorientowani psychologicznie i fenomenologicznie dodawali jeszcze, że w dalszych ustępach cyklu zachodziła dalsza projekcja sił, zawartych w ustępie pierwszym, prowadząca do ich wyżycia się. W wielu wypadkach spostrzeżenia te są z zasady słuszne, wszelako niewystarczające dla podjęcia badań szczegółowych. Na podstawie poglądu dawniejszego można by przypuszczać, że w formie cyklicznej czynnikiem decydującym jest powiększenie rozmiarów, reszta zaś stosuje się do zasad obowiązujących w formie jednoustępowej. Tymczasem wgląd w strukturę dzieł cyklicznych poucza, że nie chodzi tam bynajmniej o rozmiary, że zachodzą tam takie zjawiska, które byłyby nie do pomyślenia w utworze jednoustępowym. Np. utwór cykliczny znosi o wiele większe kontrasty niż utwór jednoustępowy. Skoro przejawy konstrukcyjne w utworach tego rodzaju nie dadzą się w pełni sprowadzić do wspólnego mianownika, należało by ująć zagadnienie od podstaw, tzn. trzeba było by postawić pytanie, skąd bierze się forma cykliczna, jakie są p r z y c z y n y jej powstawania? I oto okazuje się, że do formowania cyklicznego skłania kompozytora taki dobór środków, który ze względu na swoje cechy nie może pomieścić się w obrębie jednego ustępu. Prawie bez znaczenia są tu rozmiary — jak wiadomo, istnieją przecież utwory jednoustępowe o bardzo dużych rozmiarach i odwrotnie, cykliczne, stosunkowo krótkie — albowiem czynnikiem decydującym w tym wypadku jest w e w n ę t r z n a s p o i s t o ś ć ś r o d k ó w. Z ostatniej uwagi nie wypływa jednak, by spoistość formy jednoustępowej i formy cyklicznej była tym samym. Kształtowanie cykliczne, przenoszące przebieg formalny na kilka płaszczyzn, tworzy już nowe warunki dla czynności konstrukcyjnych, wobec czego ustępy muszą dążyć do ramowego zamykania swego przebiegu. Mamy tam więc szczególny przypadek scalenia środków z formą dla celów formalnych wyższego rzędu, dla struktury wielopłaszczyznowej, jaką jest forma cykliczna. To scale-

nie sprawia, że spoistość wewnętrzna formy cyklicznej nie może gubić się w szczegółach, ale musi przejawiać się na podłożu szerszym. Jak długo przejawy energetyki nie były przedmiotem rozważań naukowych, tak długo nie było możliwe wnikanie w zagadnienie spoistości środków, gdyż nawet wspólność substancji czy materiału tematycznego nie zawsze jest dowodem jej istnienia. Wszak spoiste mogą być dwa zupełnie różne odcinki, podczas gdy w pewnych wypadkach nawet podobne czy identyczne mogą nie znosić wzajemnej kumulacji. Spoistość wypływa więc z r ó w n o w a g i sił, która sprawia, że w danym wypadku wyczuwamy naturalność przejścia. Równowaga musi być zachowana zarówno przy uzupełnianiu się struktur jak i przy przeciwstawianiu jednej strukturze struktury innej, przy czym zasadniczą rolę odgrywa wówczas potrzeba w e w n ę t r z n e j k o n i e c z n o ś c i powstania tych zjawisk. Toteż dla przejawienia się spoistego uzupełnienia struktura pierwsza nie może wyczerpać całej swej treści. Musi ona być tak ujęta, żeby wyczuwało się w niej bądź pytanie, bądź niedomówienie. Winna ona pozostawić po sobie atmosferę oczekiwania. Drugą czynnością w zespoleniu ustępów, pozostających względem siebie w stosunku uzupełnienia, jest logiczne dostosowanie struktury drugiej do struktury pierwszej. Logiką czynności kieruje tu jakość n a s y c e n i a e n e r g e t y c z n e g o, przejawiającego się w strukturze pierwszej. Na ogół mogą tu zachodzić trzy przypadki, mianowicie nasycenie może być duże, małe lub średnie. W przypadku pierwszym strukturze drugiej przypada rola epilogu, końcowego słowa. W drugim natomiast przypadku stosunek jest odwrotny, gdyż główny ciężar spoczywa na strukturze uzupełniającej. W trzecim zaś zachodzi równomierny rozkład nasycenia energetycznego. Nie można tego rozumieć w ten sposób, że tylko w przypadku pierwszym ma miejsce rzeczywista równowaga sił. Pod pojęciem równowagi należy rozumieć harmonijne wyrównanie nasycenia energetycznego, tzn., że jeśli w jednej strukturze tego nasycenia było za mało, to należy je uzupełnić w strukturze drugiej i odwrotnie. Jest to jeden z postulatów logiki muzycznej, który głosi, że w stopniowaniu, ewentualnie w zmniejszaniu nasycenia energetycznego musi być zachowany u m i a r. Dlatego równowaga sił zostałaby zachwiana, gdybyśmy w porę nie wyczuli potrzeby zmian w dysponowaniu środkami energetycznymi. Również przeciwstawienie musi wypływać z konieczności wewnętrznej. Zazwyczaj jest ono wyrazem nowego procesu energe-

tycznego, nowego narastania napięć. W niektórych przypadkach może ono posiadać również wyraz odprężenia, a dzieje się to wówczas, kiedy pewna struktura została do tego stopnia naładowana napięciami, że dalsze ich potęgowanie prowadziłoby niechybnie do przejaskrawienia.

Poszczególne ustępy cyklu są bądź przejawami potęgowania napięć, bądź stają się wykładnikiem procesu odprężenia. W analizach niniejszych, które te sprawy poruszają jedynie na marginesie właściwego tematu, nie ma miejsca na wkraczanie w szczegóły tego rodzaju. O wiele ważniejszy jest natomiast problem pojemności i wytrzymałości cyklu co do ilości zawartych w nim ustępów. Już z góry należy stwierdzić, że zbyt duża ilość osłabia spoistość cyklu. Jakkolwiek poważną rolę odgrywają rozmiary oraz stopień nasycenia energetycznego, to jednak nie można przyjąć, że małe rozmiary ustępów, o małym stopniu nasycenia energetycznego, pozwalają na zespalanie nieograniczonej ilości ustępów w jedną formę cykliczną. Istnieje tu pewna granica, której przekroczenie ma ten skutek, że nawet dobrze zapoczątkowana jedność przebiegu, jego ciągłość, zostaje przerwana. Wszak uzupełnianie i przeciwstawianie nie może nie liczyć się ze zdolnościami percepcyjnymi, które są ograniczone w swych możliwościach. Poza tym trudności występują już na gruncie samej kompozycji. Nie można przecież stworzyć takiej struktury wyjściowej, z której jako wewnętrzna konieczność wypływałaby nieograniczona ilość uzupełnień i przeciwstawień. Mimo to na krańcach kształtowania cyklicznego znajduje się pewien specyficzny rodzaj struktur polegający na seryjnym zespalaniu ustępów. Serię tworzy tam kompleks ustępów, które skądinąd mogłyby już tworzyć cykl. Otóż seryjna struktura cyklu jednoczy w sobie dwie lub więcej takich serii. Przynosi ona z sobą komplikacje nowe z tej przyczyny, że wspomnianym zasadom, dotyczącym jakości stosunków pomiędzy przebiegami cząstkowymi, odpowiadają już całe serie, a nie poszczególne ustępy. Te zmiany ilościowe w strukturze cyklu muszą prowadzić do zmian jakościowych, bowiem wyodrębnianie się struktur seryjnych godzi w organiczność normalnej budowy cyklicznej. Stąd więc w ogólnym ujęciu całości panuje tam o wiele większa swoboda i tym samym jest ona nacechowana mniejszą spoistością wewnętrzną niż układy sonat, symfonii, koncertów czy suit.

Na podstawie naszych rozważań nad problemem formy cyklicznej nie trudno zorientować się, do którego typu formy cyklicznej można

zaliczyć 24 Preludia op. 28 Chopina. Ze względu na wielką ilość ustępów może tu wchodzić w rachubę tylko seryjna forma cykliczna. A zatem cykl Chopina nie jest nacechowany tą zwartością, jaką wykazują właściwe formy cykliczne. Panuje tam już znaczna swoboda, znaczne rozluźnienie pomiędzy poszczególnymi ustępami, aczkolwiek nie idzie ono tak daleko, żebyśmy mogli wykluczyć kształtowanie cykliczne. Centralne stanowisko preludiów o charakterze nokturnowym zadecydowało o tym, że w przebiegu formy cyklicznej wyodrębniają się ustępy, będące jakby namiastką ustępu powolnego we właściwej formie cyklicznej. Preludia nokturnowe są właśnie pierwszym czynnikiem, który ze stanowiska energetyki formy staje się wykładnikiem struktury seryjnej, tzn. budowy opierającej się na ujęciu kilku ustępów w jedną całość cykliczną. Taką najbardziej rzucającą się w oczy serią są Preludia:

Fis-dur nr 13
es-moll nr 14
Des-dur nr 15
b-moll nr 16
As-dur nr 17.

Dzięki temu wyodrębnieniu z łatwością można już wydzielić inne serie, a więc serię końcową, nacechowaną znacznym dynamizmem, obejmującą Preludia:

f-moll nr 18
Es-dur nr 19
c-moll nr 20
B-dur nr 21
g-moll nr 22
F-dur nr 23
d-moll nr 24

oraz dwie serie początkowe, które łączy pośredniczące Preludium A-dur nr 7, a więc:

C-dur nr 1
a-moll nr 2
G-dur nr 3
e-moll nr 4
D-dur nr 5
h-moll nr 6
fis-moll nr 8

E-dur nr 9
cis-moll nr 10
H-dur nr 11
gis-moll nr 12.

Cykl 24 Preludiów obejmuje przeto cztery serie, które niewątpliwie pozostają względem siebie w określonym stosunku energetycznym. Z uwagi na sposób rozprzestrzenienia się formy seryjnej można tam dopatrywać się nawet pewnej styczności z najogólniejszymi podstawami właściwej formy cyklicznej. Przejawia się to w takim uszeregowaniu preludiów, że pierwsze dwie serie spełniają jakby rolę ustępu pierwszego normalnej formy cyklicznej. W przeciwstawieniu do nich zjawia się seria, w której wybitną rolę odgrywają preludia nokturnowe, dzięki czemu seria ta, jak już wspomniałem, może być uważana za namiastkę ustępu powolnego. W końcu czwarta seria jest szeroko rozbudowanym finałem cyklu.

Żeby we właściwy sposób zrozumieć istotę formy seryjnej, jej daleko posuniętą elastyczność, trzeba przede wszystkim wyzbyć się wszelkiej schematyczności, z jaką zwykliśmy odnosić się do form cyklicznych. Nasze podejście do zagadnienia formy cyklicznej pozostaje jeszcze ciągle pod ciśnieniem formy sonatowej, które jest szczególnie silne właśnie przy teoretycznym podejściu do formy cyklicznej, jako najszerzej rozbudowanej formy i najwspanialszego wytworu formalnego, wyrosłego na założeniach harmoniki funkcyjnej. Po prostu trudno nam nawet zrozumieć, że duża forma cykliczna mogłaby się obejść bez formy sonatowej, skoro dzieło jest oparte na tym systemie. Ale właśnie ta rezygnacja z formy sonatowej świadczy o rzetelnym opanowaniu przez Chopina formy cyklicznej i wrośnięciu jego w swoją epokę, gdzie już przeczuwał upadek tej formy. Jesteśmy głęboko przekonani, że Chopin początkowo nie miał zamiaru stworzenia z 24 Preludiów formy cyklicznej. Wystarczało mu ogólne założenie architektoniczne cyklu, opierające się na zestawieniu ze sobą preludiów uszeregowanych według koła kwintowego. Dopiero w toku pracy powziął on zamiar stworzenia takiej wewnętrznej struktury poszczególnych ustępów, żeby mogły one stanowić całość. Potwierdza to właśnie seria preludiów nokturnowych, będąca jakby centralnym ustępem całości, oraz seria ostatnia, w której wiele preludiów posiada charakter finałowy. Ostatecznie wewnętrzną budowę niektórych preludiów

można było uzgodnić z założeniami formy sonatowej. I niewątpliwie byłby to Chopin uczynił, gdyby uważał za wskazane takie rozwiązanie problemu. Poznawszy jednak dokładnie istotę formy preludium, przede wszystkim u Bacha, nie chciał robić żadnych koncesji na rzecz utartych schematów cyklicznych, ale wybrał taką budowę, która nie przeczyłaby ogólnym założeniom formy, a z całości dzieła tworzyłaby rzecz nową. Wielkie możliwości pod tym względem posiada właśnie układ seryjny, który pozwala na odpowiednie rozplanowanie procesu energetycznego w całości przebiegu cyklu. Określenie „proces energetyczny" należy rozumieć w znaczeniu dosłownym uwzględniając możliwości stworzone przez układ seryjny, tzn., że w toku następstwa poszczególnych preludiów dokonuje się przebieg energetyczny uwarunkowany wzajemną zależnością ustępów.

Seria pierwsza, obejmująca w zasadzie 6 preludiów, jest miejscem n a r a s t a n i a energetyki formy. Narastanie to odbywa się w sposób wahadłowy, przy czym każde wychylenie wahadła i jego powrót obejmuje po dwa preludia. A więc C-dur — a-moll, G-dur — e-moll, D-dur — h-moll. Struktura każdego wychylenia wahadłowego nie jest przypadkowa. Biorą tam udział niemal wszystkie elementy. Na gruncie elementu harmonicznego przejawia się to w zestawieniu tonacji odpowiednich, a więc przez wykorzystanie tej zależności harmonicznej, która gwarantuje wewnętrzną spoistość członów dwuustępowych. Drugim czynnikiem bardzo charakterystycznym i wykorzystanym przez Chopina niewątpliwie świadomie jest element agogiczny. Każda para preludiów składa się bowiem z preludium w tempie szybkim i powolnym:

Agitato — Lento
Vivace — Largo
Molto allegro — Lento assai.

Dalsza zależność widoczna jest w elemencie melodycznym, mianowicie w przeciwstawieniu preludiów figuracyjnych preludiom opartym na melodyce kantylenowej. Jak wiadomo, Preludia C-dur, G-dur, D-dur należą do typu preludiów figuracyjnych, podczas gdy w Preludiach a-moll, e-moll i h-moll czynnikiem tektonicznym staje się melodyka kantylenowa, aczkolwiek w różny sposób traktowana.

Powyższe uwagi nasze, aczkolwiek wskazują na niewątpliwą regularność w budowie serii, nie są jeszcze wystarczające. Dotychczas

problem formy potraktowaliśmy zupełnie ogólnie nie wchodząc w założenia wewnętrznej struktury poszczególnych ustępów. W ten sposób nasze teoretyczne ujęcie, dotyczące spoistości, równowagi, energetycznego nasycenia i pojemności formy seryjnej, nie zostało jeszcze w dostateczny sposób wyświetlone. Jeśli chodzi o zagadnienie spoistości, to sprawa ta wymaga rozpatrzenia zarówno dwuustępowych członów serii jak i jej całości. Musimy tu zatem uwzględnić pewną dwutorowość, bowiem czynniki, przyczyniające się do spoistości przebiegu serii pierwszej, uwarunkowane są jej całością i zarazem przebiegiem cząstkowym. Pierwsze dwa Preludia, tworzące wychylenie wahadłowe, opierają się na przeciwstawieniu. Zachodzi więc pytanie czy przeciwstawienie to wynika z wewnętrznej konieczności członu dwuustępowego, tzn. czy Preludium pierwsze zostało już do tego stopnia energetycznie nasycone, że wymagało kompletnego odwrócenia się od ujęcia pierwotnego. Nie ulega wątpliwości, że w Preludium C-dur dokonał się pewien kompletny proces energetyczny, co zostało podkreślone w trzeciej jego fazie, gdzie początkowy motyw dwutonowy został uproszczony, względnie zniwelowany do jednego dźwięku, w rezultacie czego forma ta w końcowych swych taktach rozpływała się już w stałym podkreślaniu toniki z wychyleniem dolnodominantowym. Ale szczegół ten nie byłby jeszcze przekonywającym dowodem wyczerpania się naładowanych poprzednio energii. Przecież równie dobrze mógł Chopin podjąć jeszcze czynności rozwojowe formy ewolucyjnej, a nawet wykorzystać je w preludium następnym. Dla Chopina jednak praca kompozytorska nie sprowadzała się wyłącznie tylko do zagadnienia formy. Forma była u niego przede wszystkim środkiem wyrazu, a to miało decydujący wpływ na budowę dzieła i zastosowanie odpowiednich środków. Wprawdzie założenia cyklu 24 Preludiów były czysto muzyczne, ale Chopin starał się wykorzystać możliwości wyrazowe tkwiące w tych założeniach. Stąd przeciwstawienie dwóch trybów, pozostających do siebie w stosunku paralelnym, nasunęło mu dwie treści wyrazowe, dwie różne wartości emocjonalne. I stąd po energicznym, żywym, pełnym życia figuracyjnym preludium nastąpiło preludium o charakterze odmiennym, będące wyrazem jakiejś wewnętrznej zadumy, a nawet, jak zaznaczaliśmy w analizie, wewnętrznego załamania się, psychicznego rozdarcia. Te dwa różne stany emocjonalne musiały przecież znaleźć odpowiedni oddźwięk w szacie dźwiękowej, w strukturze formalnej, w doborze środków. Musiał tu

kompozytor wykopać przepaść pomiędzy tymi dwoma ustępami podstawowego członu serii pierwszej. Taką przepaścią jest właśnie początek Preludium drugiego. Tonacja e-moll może być interpretowana w dwojaki sposób: albo jako wychylenie w stronę paraleli dominanty górnej, albo jako podkreślenie trójdźwięku prowadzącego toniki poprzedniej. Symboliczne oznaczenie ma dla nas w tym wypadku niemal wagę drugorzędną. Zarówno pierwszy jak i drugi środek funkcyjny reprezentuje na gruncie harmoniki funkcyjnej już odległe odniesienie w stosunku do prostych relacji. Jest ono przede wszystkim wyrazem osłabienia siły funkcyjnej, co przełożone na język energetyczny oznacza spadek napięć, a wyrazowo staje się świadectwem jakiegoś beznadziejnego zagubienia się. To wkraczanie w zagadnienia wyrazu nie ma nic wspólnego z kretschmerowską hermeneutyką, ale jest drogą do zrozumienia tych poczynań konstrukcyjnych, o których już była mowa w toku analizy. W Preludium a-moll szuka Chopin nowej drogi, drogi do samego siebie, która pozwoliłaby mu wyjść z kręgu depresji psychicznej. Dlatego też forma ta s t a j e s i ę w dosłownym znaczeniu tego słowa. Od pierwotnej dominanty dolnej poprzez nawarstwienia i komplikacje harmoniczne w postaci skojarzeń parafunkcyjnych szuka Chopin tonacji a-moll jako ostatecznego celu. Ta chwiejność tonacyjna jest wyrazem przeciwstawienia do jedności tonacyjnej Preludium C-dur. Znajdujemy tam wytłumaczenie, że system funkcyjny — to nie tylko porządek oparty na wyznacznikach tonacyjnych, ale szeroko rozgałęziona budowa, wykazująca wielkie możliwości wyrazowe. Bezpośrednie przejście z akordu $c+e+g$, kończącego Preludium a-moll, na akord $e+g+h$, rozpoczynający Preludium a-moll, zaważyło na pewnych szczegółach harmonicznych tego utworu, których w toku analiz nie mogliśmy wyjaśnić. Chodzi tu o sposób nawarstwienia, czyli o przejście z warstwy pierwszej, kończącej się akordem $g+h+d$, na początek warstwy drugiej z jej akordem $h+d+fis$. W toku Preludium a-moll trudno nam było wyjaśnić, dlaczego Chopin zastosował właśnie taki a nie inny stosunek pomiędzy warstwami. Obecnie, kiedy badamy już relacje harmoniczne pomiędzy poszczególnymi preludiami, stosunek ten staje się jasny. Jest on przecież tylko przeniesieniem odniesienia harmonicznego, jakie powstaje pomiędzy zakończeniem Preludium C-dur a początkiem Preludium a-moll. I tu znowu widzimy jeszcze jeden charakterystyczny szczegół, świadczący o wzajemnej łączności pomiędzy tymi Preludia-

mi, która nie ogranicza się do cech zewnętrznych, ale wkracza w głąb właściwości energetycznych ustępów cyklu. Tak więc poprzez wyraz, który podyktował Chopinowi dobór odpowiednich środków, wkraczamy w szczegóły ich wewnętrznej budowy, uwarunkowanej już założeniami cyklicznego kształtowania. Dobór środków w obydwóch pierwszych Preludiach nie jest taki, żeby mógł świadczyć o równowadze formy. Przeciwstawienie, jakie tam ma miejsce, jest zbyt duże, aby nie mogło wywołać pewnego zaburzenia formalnego. Przeciwieństwa, jakie się tam zarysowały, nie mogą znaleźć uzasadnienia w samym Preludium a-moll, ale nie trzeba zapominać, że przeciwieństwa są właśnie siłą napędową rozwoju. Konflikt tam powstały czeka obecnie na zażegnanie.

Przeciwstawieniem przejawiającym się w pierwszym ogniwie serii zadokumentował Chopin, że na Preludium a-moll nie może skończyć się praca nad dziełem, lecz że tworzy ono dopiero początek stawania się formy, jest jej zalążkiem zarówno w stosunku do serii pierwszej jak i do całości cyklu. I tu znowu mamy jeszcze jeden dowód na dobrze przemyślane założenia formalne całości. Rozprężenie przebiegu widoczne w Preludium a-moll, jego ponury wyraz, jego koncepcja narastania formy w toku szukania punktu tonikalnego, wszystko to wymaga dalszej ciągłości, dopowiedzenia rzeczy do końca. Toteż następna para Preludiów G-dur i e-moll jest jakby odpowiedzią na pytanie postawione w pierwszych dwóch Preludiach. W Preludium G-dur znów jesteśmy świadkami siły koordynacyjnej. Przeciwstawia się ono Preludium a-moll. Posiada jasny i pogodny wyraz, stając się wykładnikiem odprężenia. Nie ma tam problematyki harmonicznej, a koncepcja formy, mimo potrącania o efekty impresjonistyczne, nie nastręcza dla słuchacza zbytnich trudności. Preludium to jest rzeczywiście wytchnieniem. Ulatuje ono szybko w przestrzeń, by przygotować drugi człon dwuustępowej konstrukcji, tj. Preludium e-moll. Działa tu już siła tektoniczna i wyrazowa pierwszego wahadłowego wychylenia struktury dwuustępowej. Dlatego z powrotem zaczyna się komplikacja i przeciwstawienie wyrazu. Wprawdzie nie ma tam wewnętrznego rozdarcia, ani żmudnego poszukiwania formy, ale za to jest poszukiwanie inne. Oto proste wychylenie sekundowe, powtarzające się kilkakrotnie i przenoszone następnie na różne kondygnacje wysokości, staje się przykładem, jak można z tych prostych elementów stworzyć przebieg formalny o określonym obliczu wyrazowym,

jak można te najprostsze struktury motywiczne nasycać ciągle nową treścią harmoniczną, która okazuje się wykładnikiem rozwoju formy. Również w tym wypadku forma narasta, ale już w inny sposób niż w Preludium a-moll. Jest ona już bardziej okrzepła, ciągła, bez jakiegokolwiek zahamowania. Poznajemy więc, że przebieg formalny serii, aczkolwiek opiera się na tych samych założeniach, co pierwsze jej dwuczłonowe ogniwo, mimo to biorą tam górę elementy koordynacyjne, forma staje się już jakby tworem o wyższej organizacji, co naturalnie nie musi oznaczać i nie oznacza, jakoby Preludium e-moll było pod względem muzycznym i estetycznym tworem bardziej doskonałym niż Preludium a-moll. W tym wypadku ważne jest wzbieranie sił, które wychodzi tym bardziej na jaw, gdy sobie przypomnimy, że jeszcze w Preludium a-moll można było zauważyć przejawy dekompozycji. Tu natomiast siły nie rozpylają się, lecz dążą w jednym kierunku, zaczynają już wszechogarniać przebieg. Wystarczy chociażby wspomnieć, że w końcowej fazie Preludium e-moll następuje jakby zgęszczenie przebiegu, co znajduje swój wyraz w zakończeniu właściwego stawania się formy na akordzie o właściwościach czysto brzmieniowych, gdzie nasycenie brzmieniowe sekundy wielkiej otrzymuje znaczenie odprężeniowe i jest ujściem nagromadzonych energii. W drugim ogniwie serii pierwszej wykorzystuje więc Chopin dalsze możliwości dwuczłonowego kształtowania.

I trzecie ogniwo jest potwierdzeniem tego zapatrywania. Przede wszystkim Preludium D-dur rozwija dalej formę figuracyjno-ewolucyjną, opartą na dwutonowym motywie. Tym razem jednak stwierdziliśmy już różnorodność motywiczną w ramach krótkiego utworu figuracyjnego, która nie prowadzi do rozpylenia formy, ale jest wyrazem daleko posuniętej jedności przebiegu. W tym miejscu nie potrzebujemy już powtarzać naszych poprzednich dociekań w tym względzie. Dlatego wystarczy zwrócić uwagę na inny szczegół, związany bezpośrednio ze strukturą serii. Nie można chyba uważać za prosty przypadek szczegółu, że właśnie pierwsze Preludium ostatniego ogniwa serii pierwszej wykazuje koordynację różnego materiału motywicznego. Koordynacja ta, gdy weźmie się pod uwagę dwuczłonowość pierwszego ogniwa i w ogóle założenie kształtowania formalnego i wyrazowego, opartego na przeciwstawieniu, jest jakby odbiciem syntetycznym podstawowych założeń, odbiciem w formie figuracyjno-

ewolucyjnej jako w pierwotnej strukturze preludium w ogóle. Jest tu właśnie najgłębszy sens pierwszej serii cyklu. Jest to najdalsze wniknięcie w założenia formalne cyklu swobodnego, a mimo to ujętego w taki sposób, że poszczególne ustępy jego związane są żelazną logiką.

Na podstawie omówienia dwóch początkowych ogniw serii można by już odgadnąć, jakie jest ogniwo trzecie, tzn. jaki jest wzajemny stosunek poszczególnych jego członków. Czyż melodyka kantylenowa Preludium h-moll, rozwijająca coraz to szersze łuki melodyczne przy współdziałaniu czynnika ewolucyjnego, nie jest tylko dalszą konsekwencją początkowych założeń? Czyż występujący w drugiej części Preludium kontrast melodyczny nie jest tylko odbiciem kontrastu występującego w ogniwie pierwszym? Ale szczegóły te nie wyjaśniają jeszcze wszystkich ważnych zjawisk. W trzecim ogniwie omawianej serii, w jej ogólnych założeniach, znajdujemy dopiero odpowiedź, dlaczego w taki, a nie inny sposób nastąpiła modyfikacja formy okresowej. Modyfikacja ta była tu koniecznością. Prosta forma okresowa nie spełniłaby w tym wypadku swego zadania. Nie mogłaby być realnym przejawem potęgujących się sił konstrukcyjnych. Potrzebne tu było rozplanowanie na szerszych płaszczyznach przeciwieństw energetycznych występujących w formie okresowej. Ale jeszcze jeden szczegół można wytłumaczyć dopiero na podstawie budowy seryjnej. Ostinato w Preludium h-moll, chociaż dość nieregularne, znajduje właśnie uzasadnienie w końcowym ogniwie serii jako jej zaokrąglenie, przypieczętowanie, jako najwłaściwsze nasycenie formy tą specyficzną energią, która potrzebna jest dla końcowych przebiegów. Naturalnie przebieg ten nie jest końcowym dla całości dzieła, ale kończy tylko jedną jego serię. I to właśnie tłumaczy nieregularność, swobodę ostinata. Ostinato prawdziwe, normalne, nie byłoby tu na miejscu, ponieważ utwór jeszcze się nie kończy. Wzbiera on dopiero na sile, zaczyna wzrastać. Wzrasta powoli, ale konsekwentnie.

Pierwsza seria cyklu 24 Preludiów nie jest niczym innym jak tylko narastaniem formy, które odbywa się w sposób odmienny niż we właściwej formie cyklicznej. Ten początkowy przebieg seryjnego cyklu przygotowuje dopiero bardziej rozbudowane i zbliżone do znanych układów cyklicznych serie. Mimo to już ruch wahadłowy następstw poszczególnych ogniw serii pierwszej stworzył dostateczną ilość napięć i powikłań formalnych, żeby okazała się potrzeba wprowadzenia pewnego odprężenia, wytchnienia. Rolę tę spełnia krótkie

i bodajże najprostsze preludium cyklu, mianowicie Preludium A-dur. Nie jest to zjawisko nowe. W znanych formach cyklicznych, jak w suicie, a zwłaszcza w sonacie, częstym zjawiskiem są postępy ujęte nieco lżej, których zadaniem jest m. in. stworzenie możliwości wytchnienia. W suicie barokowej ustępami takimi są np. menuety, gawoty lub inne ustępy, w sonacie zaś menuet lub scherzo. Preludium A-dur reprezentuje więc identyczną czynność przebiegu formy seryjnej, jak wspomniane lżej ujęte ustępy w suicie czy sonacie. W związku z tym należy podkreślić, że właściwości wyrazowe i energetyczne, jakie przynosi ze sobą Preludium A-dur, wystąpiły właśnie w miejscu najbardziej właściwym, tzn. pomiędzy seriami. A było to konieczne z tego powodu, że druga seria, obejmująca Preludia fis-moll, E-dur, cis-moll, H-dur i gis-moll, wykazuje już o wiele wyższy stopień nasycenia energetycznego, rozbudowy płaszczyzn i napięć. W serii tej zmienia się początkowe następstwo poszczególnych preludiów. Podczas gdy w serii pierwszej ruch wahadłowy przebiegu opierał się na dwuczłonowych ogniwach, z których pierwszy człon, utrzymany w tonacji durowej, wykazywał strukturę figuracyjną i tempo szybkie, drugi zaś w odpowiedniej tonacji mollowej posiadał tempo powolne i był tworem niefiguracyjnym, to obecnie sytuacja ulega zmianie. Wszystkie mollowe preludia drugiej serii posiadają tempo szybkie i są formami figuracyjnymi. Z preludiów durowych zaś Preludium E-dur wykazuje zastosowanie tempa wolnego i melodyki w zasadzie kantylenowej, aczkolwiek nie pokrywającej się z prostą strukturą okresową. Gdy zestawimy tempa poszczególnych preludiów serii drugiej

Molto agitato 8
Largo 9 10 11
Molto allegro — Vivace
Presto 12

nie trudno nam będzie zauważyć, że seria ta jest odbiciem układu sonatowego. Preludium pierwsze spełnia tam rolę ustępu pierwszego sonaty w tempie szybkim. Drugie jest namiastką ustępu w tempie wolnym. Dwa króciutkie Preludia cis-moll i H-dur występują w zamian scherza czy menueta. W końcu ostatnie Preludium jest rodzajem finału.

W odróżnieniu od serii pierwszej, w serii drugiej występują już preludia szerzej rozbudowane. Odnosi się to do skrajnych preludiów

serii, a więc do Preludiów fis-moll i gis-moll. Szczegół ten dowodzi, że seria druga rzeczywiście jest odbiciem cyklu sonatowego. Obecnie chodziło by jeszcze o sprawdzenie strony energetycznej poszczególnych preludiów. Preludium pierwsze rzeczywiście posiada wyraz narastania napięć, na co wskazuje jego budowa, oparta na licznych progresjach i nawarstwieniach. Wprawdzie ostatnia faza Preludium fis-moll wykazuje wybitne cechy odprężeniowe, ale właściwości te należy uważać za przejawy lokalne formy samego preludium, nie mające wpływu na architektonikę serii w takim kierunku, żeby Preludium to mogło być wyrazem ostatecznego zażegnania konfliktu. Chcąc jednak dokładnie uchwycić przejawy energetyczne serii, ich integracyjne działanie, wystarczy porównać ze sobą Preludia skrajne, tzn. fis-moll i gis-moll. W końcowych fazach Preludium gis-moll widoczne jest o wiele silniejsze rozluźnianie napięć niż w Preludium fis-moll. Rozwój tych faz dokonuje się w odwrotnym kierunku niż faz początkowych. Tam figuracja schodzi już do rzędu formułki i skojarzeń melodyczno-harmonicznych o wybitnym działaniu zakończeniowym, powtarzając niejednokrotnie proste następstwo harmoniczne $D^{+}{}_{0}T$. Ten, zdawało by się, drobny szczegół w zakończeniu Preludium świadczy wymownie, że seria znajduje się w stadium końcowym swego przebiegu. Na szczególną uwagę zasługują ponadto preludia środkowe serii. Preludium E-dur spełnia rolę przeciwstawienia. Nasycenie energetyczne Preludium fis-moll wymagało przewekslowania drogi przebiegu w innym kierunku. Rzecz jasna — zmiana ta nie odbywa się zupełnie swobodnie, niezależnie od serii pierwszej. Jak wiadomo, zjawisko przeciwstawiania było podstawą struktury ogniw serii początkowej. Obecnie zasada ta została utrzymana tylko w najogólniejszym zarysie. W szczegółach nastąpiły dość znaczne zmiany, pomijając nawet wspomnianą różnicę w ustosunkowaniu się strukturalnym preludiów różniących się trybem. Podczas gdy w serii pierwszej preludium w tempie wolnym wykazywało większą dozę napięć niż preludium szybkie, to obecnie obydwa preludia nacechowane są wzrastaniem napięć w jednakowej mierze, tzn., że obydwa współczynniki serii wykazują znaczne nasycenie energetyczne. Ze względu jednak na różnice agogiczne, rytmiczne i melodyczne, nasycenie preludium powolnego posiada cechy odmienne. A więc tworzy się w tym wypadku również dwutorowość przebiegów energetycznych. Po prostu forma serii drugiej została energetycznie nasycona z dwóch różnych źródeł, reprezentowanych przez dwa kolejno po sobie następujące preludia. Rzecz znamienna, że w końcowej fazie Preludium E-dur nie ma architektonicznego odprężenia. Liczne odniesienia wyższego rzędu kończące się zupełnie nagle prostym zwrotem kadencyjnym sprawiają, że zwrot ten jest energetycznie za słaby, aby mógł sprowadzić rzeczywiście odprężenie. Szczegółu tego nie należy uważać za przypadek. Tkwi on głęboko w architektonice serii drugiej, warunkując spoistość przebiegu i uzasadniając zarazem następstwo dalszych dwóch Preludiów cis-moll i H-dur. Spiętrzone w Preludium fis-moll siły znajdują ujście dopiero w tych Preludiach, ujętych strukturalnie o wiele prościej niż Preludia poprzednie. Poza tym podwójne źródło nasycenia energetycznego dwóch pierwszych Preludiów stało się przyczyną dwupłaszczyznowego odprężenia, reprezentowanego przez dwa Preludia: cis-moll i H-dur. Ta zadziwiająca konsekwencja znowu świadczy, że struktura i wyraz serii drugiej nie są zjawiskiem przypadkowym, ale zostały dobrze przemyślane przez kompozytora. Nawet w wypadku, gdybyśmy szczegół ten przypisali jedynie tylko intuicji artystycznej Chopina, to i wówczas musimy tym bardziej podkreślić nadzwyczajną logikę budowy.

O serii trzeciej była już częściowo mowa. Tworzyła ona punkt wyjściowy dla naszych rozpatrywań analitycznych nad cyklem 24 Preludiów Chopina. Szczegół ten wprowadza nas od razu w sedno zagadnienia, tzn., że w tym wypadku nie wystarczy tylko zwrócić uwagę na strukturę samej serii, ale że przede wszystkim należy określić stanowisko serii trzeciej z punktu widzenia całości cyklu. Jest to usprawiedliwione centralnym miejscem tej serii, jej stosunkiem do serii poprzednich i do serii następnej, końcowej. Poszczególne serie cyklu nie są tworami autonomicznymi, lecz współczynnikami większej całości. Dlatego też seria trzecia zjawia się jako przeciwstawienie do serii początkowych, zwłaszcza do serii drugiej, gdzie przeważały przede wszystkim szybkie preludia figuracyjne. Jak już zaznaczyliśmy, seria pierwsza, o ruchu wahadłowym swych ogniw, była tworem wstępnym jako początkowy proces stawania się formy. Prowadziła ona do pierwszego wzniesienia się przejawów energetycznych, reprezentowanych przez serię drugą. To wielkie nasycenie energetyczne musiało spowodować reakcję, w rezultacie czego powstaje przeciwstawienie, będące wyrazem uspokojenia, które reprezentują preludia o charakterze nokturnowym. Gdyby chodziło o wewnętrzną strukturę serii trzeciej

z interpolacjami preludiów szybkich, to w tym wypadku nie można dopatrywać się zjawisk nienormalnych. Wiemy przecież, że niektóre nokturny Chopina posiadają część środkową o charakterze burzliwym, wykazującym spotęgowanie ruchu i przyspieszenie tempa. Takie ustosunkowanie się współczynników budowy nokturnu znajduje swe odbicie przede wszystkim w trzech pierwszych Preludiach serii trzeciej:

Fis-dur — Lento
es-moll — Allegro
Des-dur — Sostenuto.

Dwa dalsze Preludia:

b-moll — Presto con fuoco
As-dur — Allegretto

reprezentują dalsze ogniwo serii, które z jednej strony łączy się bezpośrednio z ogniwem pierwszym dzięki stosunkowi paralelnemu tonacji, z drugiej zaś zamyka całość serii szerzej rozbudowanym ustępem o wybitnych właściwościach zakończeniowych. W związku z tym przypomnimy końcową część Preludium As-dur, opartą w całości na nucie stałej, będącej prymą toniki, oraz na takich następstwach harmonicznych, które zjawiają się przede wszystkim w zakończeniach utworów. Nawet dynamika posiada tam zakończeniowy charakter. Część ta, jak stwierdziliśmy w analizie, jest oparta na pp (sotto voce). Poza tym występuje tam rozluźnienie materiału motywicznego, względnie uproszczenie go do ostatecznych granic. Wszystkie te zjawiska są już nam znane. Dlatego nie potrzebujemy ich jeszcze raz wyszczególniać. Niemniej jednak i tym razem dopiero na podstawie analizy cyklu, a zwłaszcza serii trzeciej, możemy wyjaśnić, dlaczego właśnie w Preludium As-dur, a nie w innym utworze tego rodzaju, wystąpił tak szeroko zarysowany przebieg zakończeniowy. W ogóle struktura ostatniej części Preludium As-dur otrzymuje należyte uzasadnienie dopiero po wgłębieniu się w założenia architektoniki całości cyklu i w związku z tym serii trzeciej.

Rola poszczególnych preludiów nie sprowadza się wyłącznie do prostego wzajemnego uzupełniania się. Spełniają one również ważne zadanie jako czynnik przygotowujący dalsze przejawy energetyczne. W toku analiz przekonaliśmy się, że w Preludium b-moll znaczenie

tektoniczne zyskuje stopniowo element dynamiczny. Jest to szczegół godny uwagi, bowiem ostatnia seria stoi pod znakiem wzmożonej dynamiki. Żeby się o tym przekonać, wystarczy wymienić Preludia f-moll, g-moll i d-moll, które w rozczłonkowaniu serii posiadają znaczenie zasadnicze:

f-moll — Molto allegro
Es-dur — Vivace
c-moll — Largo
B-dur — Cantabile
g-moll — Agitato
F-dur — Moderato
d-moll — Allegro appassionato.

Jak wynika z powyższego zestawienia, preludia nacechowane wzmożoną dynamiką reprezentują ramowy układ serii. W ogólnej jej dyspozycji da się wydzielić trzy ogniwa, z których pierwsze tworzą Preludia: f-moll i Es-dur, drugie: c-moll i B-dur, trzecie: g-moll, F-dur i d-moll. Pozornie mogło by się wydawać, że układ ten zrywa już z pierwotnym ujęciem architektonicznym serii. Niewątpliwie jest to układ odmienny. Jednakże nie jest on tworem od nich niezależnym. By ułatwić zrozumienie tego zjawiska muszę jeszcze raz przypomnieć, że nowa seria wynika zawsze z możliwości stworzonych przez serie poprzednie. Ujęcie całości serii w postaci trzech ogniw posiada niewątpliwą łączność z serią drugą, która wzięła swój początek od cyklu sonatowego. I w tym wypadku stwierdzamy preludia, będące namiastką początkowego allegra, ustępu powolnego oraz finału. Ogniwo pierwsze, składające się z dwóch preludiów, jest obecnie przebiegiem dwufazowym, gdzie preludium drugie zjawia się jako przeciwstawienie do pierwszego. Przeciwstawienie to, aczkolwiek może być interpretowane jako przeniesienie pierwotnej koncepcji struktury ogniw pierwszej serii na teren dwóch szybkich preludiów, wymaga głębszego podejścia ze stanowiska architektoniki cyklu. Żeby od razu wejść w sedno zagadnienia, należy postawić zasadnicze pytanie: dlaczego ostatnia seria cyklu wykazuje charakter dynamiczny, dlaczego jeszcze raz występuje tam wzniesienie energtyczne przejawiające się w jego wzmożonym nasyceniu? Powtórne spotęgowanie dynamiczne należy uważać za ponowną mobilizację sił architektonicznych, mobilizację bezwzględnie

konieczną z uwagi na serię trzecią. Seria ta, na charakterze której zaważyły preludia nokturnowe, była wyrazem odprężenia, niekiedy nawet bardzo znacznego, gdzie urywał się w niektórych preludiach początkowy wątek architektoniczny i gdzie zużywały się do tego stopnia siły nagromadzone w seriach pierwszej i drugiej, że już na terenie serii trzeciej musiał Chopin uciec się do czynnika d y n a m i c z n e g o (Preludium b-moll), aby podtrzymać siły życiowe jej przebiegu. Powyższe spostrzeżenie tłumaczy chyba jasno, dlaczego w serii czwartej rozpoczyna się wspomniana mobilizacja sił. Chopin chciał zamknąć cykl w sposób stanowczy, a ponadto zależało mu na ujęciu go w silne ramy. Stąd wypływa architektoniczne współdziałanie pomiędzy serią drugą i ostatnią. Nie ma w tym żadnej sprzeczności. Seria trzecia tworzy element centralny cyklu, zaś seria druga nie występuje jako twór niezależny, lecz została przygotowana przez wahadłowy przebieg serii pierwszej.

I powyższe szczegóły nie wyczerpują jeszcze dostatecznie właściwości strukturalnych, energetycznych i wyrazowych serii końcowej. Do rozpatrzenia pozostało nowe ujęcie poszczególnych ogniw cyklu w związku ze znaczeniem elementu dynamicznego. Otóż przeciwstawienia występującego w ogniwie pierwszym nie można wytłumaczyć wyłącznie na podstawie analogii z przejawami przeciwstawienia pierwotnego, ponieważ do przeciwstawienia takiego, jakie zachodzi obecnie, przyczyniło się przede wszystkim spotęgowanie dynamiki w Preludium f-moll. Przecież w toku analiz stwierdziliśmy, że dynamika staje się tam elementem tektonicznym, czynnikiem formotwórczym, a szczegół ten nie mógł pozostać bez wpływu na kształtowanie się pierwszego ogniwa serii. Co więcej — stał się on przyczyną powstania tego ogniwa. Spotęgowana do najwyższych granic dynamika (fff) musiała w końcu przełamać tamę, jaką tworzyło ujęcie formalne Preludium f-moll. I siły te musiały znaleźć wreszcie ujście. Uchodzą więc lekko i szybko w Preludium Es-dur. Jego figuracja opanowująca partie obydwóch rąk niweluje pierwotną dynamikę zmieniając ją w perlisty i lekki pochód dźwięków, który unicestwia początkowe nastawienie kompozytora. Dlatego też przebieg energetyczny występujący w pierwszym ogniwie serii czwartej tworzy jednolitą całość. Preludium f-moll — to wyraz spotęgowanego napięcia, Preludium Es-dur jest natomiast procesem odprężenia. Nie trzeba jednak upraszczać procesów energetycznych występujących na tak szerokich płaszczyznach, jakimi operuje seryjna budowa cykliczna. W zakresie architektoniki nie tyle ważna jest konkretna baza odniesieniowa, ile sam efekt przejawów energetycznych, reprezentowanych przez poszczególne składniki cyklu. Innymi słowy, nie przeszkadza tu fakt, że obydwa Preludia pierwszego ogniwa reprezentują dwie odmienne tonacje. W kształtowaniu cyklicznym czynnikiem decydującym jest to, co z energetycznego punktu widzenia obydwa Preludia reprezentują.

Również i w drugim ogniwie serii końcowej niemałą rolę odgrywa dynamika. Przekonać się o tym można już w krótkim Preludium c-moll, gdzie przebieg przechodzi od ff do pp. Z uwagi na prostą budowę tego Preludium odnajdujemy tam nawet momenty wytchnienia. Ale zjawiskiem o wiele ważniejszym jest tam nieco odmienne rozplanowanie działania czynnika dynamicznego, bowiem już na gruncie Preludium c-moll następuje niemal całkowite przezwyciężenie dynamiczne. Szczegół ten zadecydował właśnie o dwuczłonowości ogniwa, powodując takie ujęcie formalne i wyrazowe Preludium B-dur, że zwolna zaczyna się tam narastanie dynamiki, początkowo wewnętrznej, przy pomocy odpowiedniego doboru środków harmonicznych, zwłaszcza wtórnych zjawisk harmonicznych, których emancypacja w trzeciej części formy doprowadza wreszcie do spotęgowania efektywnej siły brzmienia. Końcowe osłabienie elementu dynamicznego w Preludium B-dur ma za zadanie zaokrąglenie przebiegu ogniwa drugiego i stworzenie pomostu do ogniwa trzeciego. W tym ostatnim ogniwie element dynamiczny dochodzi do szczytu. Natężenie jego jest tak duże, że Chopin uważał za stosowne wprowadzić rodzaj intermezza, będącego zjawiskiem diametralnie różnym od skrajnych członów ogniwa. Rola Preludium F-dur, wykazującego właściwości impresjonistyczne, jest podobna do roli Preludium es-moll lub b-moll w serii trzeciej, aczkolwiek przeciwstawienie posiada tym razem inny wyraz niż poprzednio. Szczegółem ważnym ze stanowiska architektoniki jest przede wszystkim sam fakt przeciwstawienia, a nie jego jakość, która wynikła z ogólnego założenia architektonicznego serii, gdzie podstawowym czynnikiem formotwórczym jest przede wszystkim element dynamiczny. Dlatego też efekt przeciwstawienia musiał być wywołany przez chwilowe odwrócenie się od dynamizmu, co reprezentują przede wszystkim Preludia Es-dur i F-dur.

W naszej analizie cyklu 24 Preludiów Chopina wyszliśmy od wykazania wspólności substancjalnej celem uzasadnienia podejrzeń co do

jego organiczności. Wspólność substancjalna nie była dla nas środkiem służącym do udowodnienia spoistości struktury. Natomiast dowód egzystencji seryjnej formy cyklicznej oparliśmy wyłącznie na przejawach energetycznych dzieła i w tym wypadku doszliśmy, zdaje się, do zadowalających wyników. Dowody nasze uzupełniają dość szczegółowe analizy poszczególnych preludiów. Spostrzeżenia nasze rzucają nowe światło na problem formy u Chopina. Ogólnie przyjął się pogląd w literaturze chopinologicznej, zwłaszcza obcej, i to nawet pokutujący do dnia dzisiejszego, że Chopin nie wdawał się w zagadnienia formy, że one go nie interesowały, słowem, że nie szukał nowych rozwiązań w tym zakresie. Zarówno analizy poszczególnych preludiów, a przede wszystkim analiza cyklu 24 Preludiów, wykazały całkowitą bezpodstawność powyższego poglądu. W naszym świetle Chopin ukazuje się jako wielki mistrz formy, przerastający potęgą swej inwencji nawet najwybitniejszych kompozytorów romantycznych. Przypisywanie Chopinowi nie dość głębokiego wnikania w zagadnienia formy wynikało przede wszystkim z prymitywności teoretycznego podejścia do samego problemu formy. Analitycy zapatrzeni w martwe formuły schematów nie mogli dostrzec, co kryje się poza tymi schematami. Toteż własną niemoc chcieli przypisać Chopinowi. Dopiero nasze zerwanie z wszelkim schematyzmem pozwoliło przedstawić Chopina w nowym świetle jako wielkiego poszukiwacza właśnie w zakresie formy. Poszukiwania jego nie miały oczywiście nic wspólnego z formalizmem. Koncepcje formalne Chopina rodziły się w toku realizacji zamierzonego wyrazu emocjonalnego dzieła i dlatego nie były celem samym w sobie, ale tylko środkiem prowadzącym do celu. Jesteśmy głęboko przekonani, że opisana forma seryjna nie była początkowo zamierzona przez Chopina. Wyłoniła się ona jako rezultat pracy nad kształtowaniem specyficznego wyrazu cyklu 24 Preludiów. Być może, że nawet już po napisaniu dzieła sam Chopin nie zdawał sobie sprawy z tego, co stworzył. Niewątpliwie nie wiedział on nic o seryjnej formie cyklicznej, bo nie mógł wiedzieć z tego prostego powodu, że określenie to wprowadzamy dopiero po raz pierwszy do literatury muzykologicznej, aczkolwiek seryjne formy cykliczne istniały już od dawnych czasów. Ale dla nauki jest mniej ważne czy kompozytor posiada pełną świadomość tego, co stworzył. Nauka idzie dalej, bada już do samego dna dorobek twórczy kompozytora i nie może kierować się jego świadomością. Nas przede wszystkim obchodzi rezultat

pracy kompozytora, a nie to, co on o swoim dziele sądził. Tym bardziej należy podziwiać cykl 24 Preludiów Chopina, że udowodniona organiczność jego formy nie była prawdopodobnie przez twórcę zamierzona.

PRELUDIUM cis-moll op. 45

(napisane i wydane w r. 1841)

Ilość taktów: 91.
Rodzaj taktu: ¢.
Tempo: Sostenuto.
Ruch rytmiczny: ósemkowy.

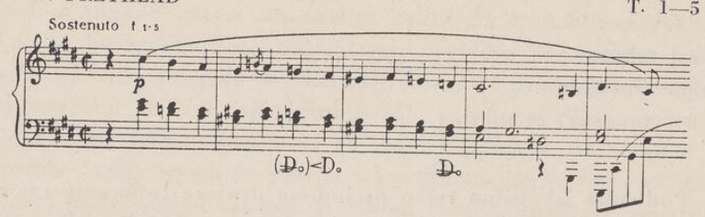
Podobnie jak jedno tylko preludium otwiera twórczość Chopina w dziedzinie tej formy, tak samo i stojące oddzielnie Preludium cis-moll op. 45 zamyka ją. Obydwa te krańcowe dzieła dzieli jednak doświadczenie zdobyte w toku komponowania cyklu 24 Preludiów op. 28. Pierwsze Preludium było nieudanym eksperymentem [90]) — napisane niewątpliwie bez przekonania wewnętrznego i rzeczywistej potrzeby wypowiedzenia się w zakresie tej formy. Toteż Chopin nawet nie starał się go opublikować. Ostatnie natomiast Preludium wydał niezwłocznie po jego napisaniu i mimo stosunkowo niedużych rozmiarów oznaczył osobnym opusem. Widocznie uważał to dzieło za poważne osiągnięcie twórcze. W rzeczy samej zebrał tam Chopin kwintesencję swoich doświadczeń tworząc dzieło wykorzystujące te dwa współczynniki formy preludium, które przejawiły się najwyraźniej w jego cyklu 24 Preludiów, mianowicie figurację i elementy kantylenowe melodyki. W Preludium cis-moll op. 45 są one już nierozerwalnie związane. Figuracja przechodzi bezpośrednio w kantylenę, uzupełnia ją do tego stopnia, że w niektórych miejscach nie można nawet ściśle przeprowadzić rozgraniczenia, gdzie kończy się element figuracyjny, a gdzie zaczyna się czysta kantylena. Dalszym

[90]) Zwłaszcza gdy się je porówna z wcześniejszymi od niego etiudami.

czynnikiem, który zadecydował o obliczu ostatniego Preludium, jest harmonika, będąca głównym nosicielem jego przejawów ewolucyjnych i tym samym wykładnikiem stawania się formy. Wreszcie nie bez znaczenia jest również pierwiastek pianistyczny, oddziaływający nie tylko przy współdziałaniu figuracji z kantyleną, ale także wyodrębniający się w pewnym miejscu utworu pod postacią cadenzy.

Czynnik figuracyjny nie działa zaraz od samego początku utworu. Właściwy przebieg Preludium, które jest tworem figuracyjno-kantylenowym, poprzedza krótki czterotaktowy wstęp w postaci rozbudowanej kadencji:

117 PRZYKŁAD T. 1—5



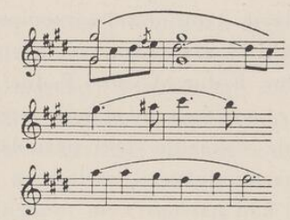
Na szczególną uwagę zasługują tam trójdźwięki prowadzące dominanty dolnej, zarówno w postaci odniesień bezpośrednich jak i drugiego rzędu do dominanty dolnej. Wobec konsekwentnego ruchu akordów sekstowych nie wyodrębnia się zbytnio ich szata harmoniczna, w dalszym jednak przebiegu utworu przekonamy się, że akordy te będą odgrywały wielką rolę, że wywrą specjalne piętno na harmonice jego całości, że staną się motorem pobudzającym do stosowania w sposób konsekwentny specjalnego rodzaju środków harmonicznych.

Ogólna dyspozycja formy Preludium cis-moll nie jest łatwa do stwierdzenia. Najjaśniej wyodrębnia się tam końcowa faza przebiegu formy (od t. 68), gdzie kompozytor nawiązuje do początku. Natomiast przestrzeń od t. 5 do 67 nie wykazuje jasnej partykulacji. Właściwość tę można zapisać tylko na dobro struktury dzieła, która świadczy, że Chopin poznał najgłębsze tajniki preludium ewolucyjnego, tkwiące w nierozerwalnej ciągłości przebiegu jego formy. Wprawdzie Leichtentritt [91]) podaje dyspozycję: 4+31+32+32, ale ujęcie to nie tylko nie wyjaśnia rozczłonkowania utworu, lecz może nawet skłonić kogoś do mylnych wniosków. Chcąc wejść w zagadnienie rozczłonkowania

[91]) Op. cit. str. 178

przebiegu ostatniego Preludium Chopina trzeba przede wszystkim zastanowić się, jakie należało by wykorzystać elementy dzieła. W rachubę może tu wchodzić melodyka i harmonika, ponieważ rytmika nie może nam w tym względzie pomóc z uwagi na przeniknięcie utworu ruchem ósemkowym. Otóż jeśli chodzi o element melodyczny, to również i on niewiele pomoże. Należy pamiętać, że Preludium cis-moll jest formą ewolucyjną, w ślad za czym ten sam materiał melodyczny zostaje wykorzystany na całej przestrzeni rozwoju jego formy. W dodatku materiał ten nie jest zbyt bogaty ograniczając się zaledwie do trzech różnych zwrotów melodycznych.

118 PRZYKŁAD



Skoro melodyka nie może być podstawą rozczłonkowania, to siłą rzeczy jako podstawowy element pozostaje czynnik harmoniczny. I rzeczywiście tylko na podstawie harmoniki możemy podjąć się przeprowadzenia dyspozycji, zwłaszcza w części rozprzestrzeniającej się aż do nawiązania do początku utworu. O rozczłonkowaniu będzie zatem decydował taki dobór środków harmonicznych, który w początkowej fazie przebiegu formy da się sprowadzić do relacji stosunkowo prostych, zwłaszcza typowych dla utworów utrzymanych w tonacjach mollowych. Takim najprostszym zasobem środków jest odniesienie toniki do jej paraleli przy wykorzystaniu jeszcze innych odniesień, głównie bezpośrednich. U Chopina oczywiście nie można się spodziewać tych odniesień bezpośrednich wobec typowo romantycznych cech jego harmoniki. Niemniej jednak przestrzeń od t. 5 do 22 możemy uznać za pierwszą fazę rozprzestrzenienia się formy właśnie dlatego, że jest ona obramowana wyznacznikiem toniki i jej paraleli. Wewnątrz tego przebiegu znajdujemy następstwa:

$$(D_1^+)<D^{\varnothing+}\,(D_{\nearrow\circ}\,D_1^+)<D_{\varnothing+}\,(D_1^+)<D_\circ\;\not{D}_\circ>(D_+)<\not{D}_\circ\;D_\circ$$

A więc zamiast prostych odniesień bezpośrednich, wystąpiły tam odniesienia drugiego rzędu do paraleli dominanty górnej i dolnej, do podstawowego wyznacznika dominanty dolnej oraz do jej trójdźwięku prowadzącego. Wobec wychylenia w stronę ostatniego wyznacznika funkcyjnego spostrzegamy, że czterotaktowy wstęp Preludium nie jest tylko zwykłym wprowadzeniem, ale zawiera środki stosowane już w pierwszej fazie utworu. Szczegół ten wskazuje na integralną łączność wstępu z całością dzieła, a pod względem harmonicznym stawia go w rzędzie elementu zarodkowego.

Druga faza ostatniego Preludium Chopina jest najbardziej rozbudowana pod względem harmonicznym. Ponieważ poszczególne nowe punkty odniesieniowe operują dość znacznymi przestrzeniami, przeto można przyjąć modulację typu przetworzeniowego. Po wystąpieniu paraleli toniki Bronarski [92]) stwierdza tam następstwo tonacji B-dur, Ges-dur, Es-dur, As-dur, F-dur, A-dur i F-dur. To schematyczne wyliczenie oczywiście nie wyjaśnia mechaniki struktury harmonicznej, a przede wszystkim nie wskazuje, jaki posiada ona związek z całokształtem przebiegu harmonicznego, zwłaszcza z fazą pierwszą. Gdy zastanowimy się bliżej nad następstwem tonacji od paraleli toniki do B-dur i Ges-dur, to przekonamy się, że w tym wypadku działa odniesienie oparte na stosowaniu związków uzyskanych przy pomocy akordów prowadzących. Skoro zważy się, że po mollowej formie paraleli toniki, a więc po akordzie $e+g+h$, występuje akord $a+cis+e+g$, to akord ten jako wyznacznik górnodominantowy powinienby prowadzić z powrotem do trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej, czyli do akordu $d+fis+a$. Ale środkowa faza Preludium operuje zazwyczaj odniesieniami wyższego rzędu. Dlatego też Chopin wprowadza je i tym razem. Jednocześnie jednak wysnuwa wnioski zarówno ze wstępu Preludium jak i jego pierwszej fazy, gdzie, jak już zaznaczyliśmy, przejawiły się akordy prowadzące. Stąd nasunęło mu się użycie wyznaczników tego rodzaju z tą tylko różnicą, że wyznaczniki te należą już do kategorii odniesień wyższego rzędu. Połączenie zwodnicze $(a+cis+e+g) < (b+d+f)$ nie jest niczym innym jak relacją, uzyskaną przy pomocy trójdźwięku prowadzącego. To samo występuje przy połączeniu $(f+a+c+es) < (ges+b+des)$. Gdybyśmy odniesienia te chcieli sprowadzić do punktu tonikalnego, to wówczas do pro-

[92]) Op. cit. str. 320

stego akordu prowadzącego dominanty dolnej otrzymalibyśmy dwa dalsze wyznaczniki tego rodzaju:

$$\text{D}_{\circ} > (\circ\text{T}) > (\circ\text{T})$$

Dalszy rozwój w tym samym kierunku stał się już niemożliwy, ponieważ ostatni wyznacznik jest tworem pozostającym w bezpośrednim stosunku funkcyjnym z tonika. W ten sposób zamknęło się koło i dlatego rozwój przebiegu harmonicznego musiał już pójść inną drogą, niemniej jednak konsekwentną, podobnie jak poprzednio. Żebyśmy mogli zdać sobie sprawę, na czym ta konsekwencja polega, wystarczy przypomnieć sobie, że w pierwszej fazie utworu rozwój dokonywał się przede wszystkim przy pomocy odniesień drugiego rzędu do wyznaczników paralelnych. Gdy obecnie zestawimy główne punkty odniesieniowe procesu modulacyjnego, przekonamy się, że i tym razem rozwój dokonuje się po linii odniesień paralelnych, występujących jednak w postaci wyznaczników bardziej skomplikowanych:

$$\begin{array}{ccccccccc} (ges+b+des) & < & (es+g+b) & < & (as+c+es) & < & (f+a+c) & < & (a+cis+e) < (f+a+c) \\ {}_{+}\text{T} & > & ({}_{+\sigma}\text{T}) & > & (\text{D}_{+}) & > & ({}_{+\sigma}\text{T}) & > & (\text{D}^{\sharp+}) > (\text{D}_{\sigma+}) \\ & & & & (\text{D}^{+}) \nearrow & & & & \end{array}$$

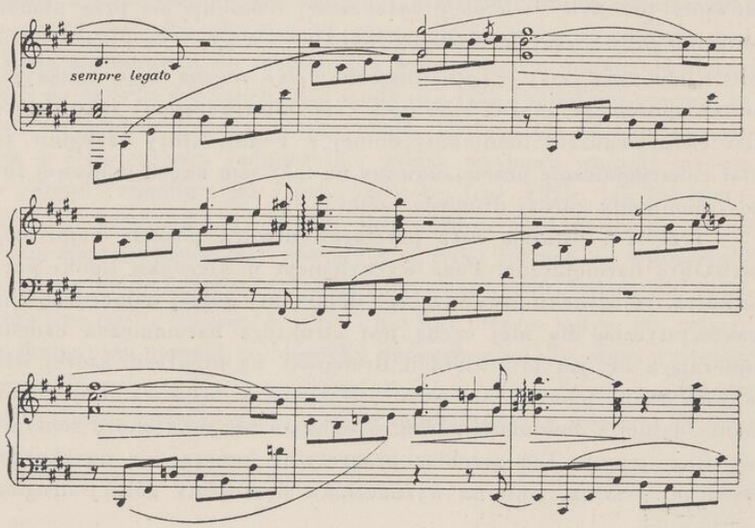
Również przejście do tonacji zasadniczej dokonuje się przy pomocy akordów prowadzących. Następstwo $(f+a+c) < (e+fis+ais+cis) < (dis+fisis+ais+cis) < (gis+his+dis+fis)$ można ująć funkcyjnie w ten sposób, że akord $e+fis+ais+cis$ interpretujemy jako czterodźwięk prowadzący dominanty dolnej w F-dur, który następnie został enharmonicznie przemianowany na taki sam akord mollowej formy dominanty górnej drugiego rzędu.

Trzecia i ostatnia faza przebiegu utworu posiada najprostszą strukturę harmoniczną. Poza wychyleniem w kierunku toniki paraleli oraz trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej najbardziej charakterystyczną dla niej cechą jest struktura harmoniczna cadenzy opierająca się, jak to stwierdził Bronarski, na progresji, której wzór wykorzystuje początkowo proste zestawienie wyznaczników dominanty dolnej z dominantą górną, w dalszym zaś toku akord septymowy zmniejszony. Ten przebieg progresyjny kończąc się na akordzie $fisis+ais+cis+e$, jako na wyznaczniku dominanty górnej drugiego

rzędu, prowadzi do zasadniczej dominanty górnej, ujętej w postaci akordu kwart-sekstowego, który dopiero poprzez linię figuracyjną przybiera postać zasadniczą. Jest to efekt przypominający skojarzenia harmoniczne w praktyce koncertowej z tą tylko różnicą, że taki akord zjawia się przeważnie na początku cadenzy, a nie po jej zakończeniu.

W analizie niniejszej wysunęliśmy na pierwszy plan czynnik harmoniczny. Było to konieczne dlatego, że bez uwzględnienia czynnika harmonicznego nie można było by poznać właściwego rozczłonkowania Preludium. I choć rozczłonkowanie to wychodzi dobrze na jaw w harmonice, wszelako nie można pominąć faktu, że figuracja i sposób jej koordynacji z czynnikiem kantylenowym zaciera w znaczny sposób przejście pomiędzy poszczególnymi fazami. Dlatego też nie można wskazanego rozczłonkowania rozumieć w znaczeniu prostym, zwłaszcza takim, jakie przyjmuje się w formach okresowych. Preludium cis-moll op. 45 zerwało zupełnie z okresowością. Jest ono typową formą ewolucyjną, toteż należy raczej przyjąć większe wcięcie w t. 67/68. Chcąc jednak bliżej poznać sposób koordynacji elementu figuracyjnego z elementem kantylenowym wystarczy zacytować jeden z pierwszych odcinków utworu.

119 PRZYKŁAD T. 5—13



Jak wynika z powyższego przykładu, czynnik kantylenowy nie występuje w Preludium cis-moll jako ciągła linia melodyczna, ale operuje oddzielnymi frazami melodycznymi, które dopiero zespala figuracja. Dla takiej czynności musiała figuracja przyjąć specjalny kształt, tzn. już na jej podłożu musiały wystąpić elementy melodyczne ze wzmożoną siłą. W związku z tym obok rozłożonych akordów stosuje ona liczne nuty przejściowe i boczne, przyczyniające się do aktywizacji czynnika melodycznego. Z uwagi na ewolucyjny charakter utworu nie mamy potrzeby cytowania innych jego odcinków, ponieważ zasada konstrukcyjna, przedstawiona w przykładzie 119, stosowana jest konsekwentnie niemal w całym utworze. Jedynie tylko w zakończeniu fazy drugiej czynnik figuracyjny opanowuje sytuację na przestrzeni kilku taktów, tak że w miejscach tych kantylena znika zupełnie. Szczegół ten staje się obok harmoniki ważnym czynnikiem dystynkcyjnym pomiędzy fazą drugą a trzecią Preludium, względnie pomiędzy głównym przebiegiem ewolucyjnym formy a jej nawiązaniem do początku ostatniej fazy.

Już przy okazji analizy Preludium d-moll zauważyliśmy, że modulacja staje się niekiedy w preludiach Chopina ważnym środkiem dla czynności ewolucyjnej. W Preludium tym zauważyliśmy ponadto pewne punkty styczne z formą monotematycznej sonaty. Tym razem jeszcze bardziej uwydatnia się wpływ formy sonatowej. Druga faza Preludium cis-moll wykorzystuje jeden z najbardziej istotnych elementów formy sonatowej, mianowicie technikę przetworzeniową. Nie bez znaczenia jest również wprowadzenie cadenzy, która wyznacza linię styczną z inną jeszcze formą, mianowicie z koncertem. Szczegóły te wskazują, że w formie preludium nie ograniczał się Chopin wyłącznie do wzorów dawniejszego preludium barokowego i do form okresowych, ale wykorzystał również zdobycze z innych terenów i form już dość szeroko rozbudowanych. Oczywiście wykorzystanie pewnych elementów z form wielkich musiało być uzgodnione z możliwościami preludium, z jego ograniczoną chłonnością, żeby nie przekroczyć właściwej zdolności architektonicznej tej formy.

OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA PRELUDIÓW CHOPINA

Chopin stworzył nowy styl preludium, aczkolwiek nie zerwał zupełnie z pierwowzorem tej formy wykształconej w epoce barokowej. Zwracając uwagę na preludium barokowe, jako na najbardziej typowy przejaw tej formy, mam przede wszystkim na myśli strukturę figuracyjno-ewolucyjną. W toku analiz przekonaliśmy się, że zarówno figuracja jak i czynnik ewolucyjny odgrywa u Chopina wybitną rolę. Czynnik ten przejawia się również w drugim typie preludiów Chopina, mianowicie w preludiach opartych na melodyce kantylenowej. Idzie on nawet tak daleko, że przyczynia się do modyfikacji, względnie do rozbudowania formy okresowej, której najlepiej odpowiada właśnie kantylenowy typ melodyki. Na usługach ewolucjonizmu stoją u Chopina niemal wszystkie elementy muzyczne. W melodyce przejawia się to najwyraźniej w preludiach figuracyjnych, choć i melodyka preludiów kantylenowych wykazuje poważne ślady ewolucjonizmu, czego dowodem jest posługiwanie się pewnymi stałymi zwrotami melodycznymi poddawanymi w toku przebiegu zabiegom ewolucyjnym. Rytmika spełnia wówczas rolę koordynacyjną jako czynnik przyczyniający się do jednolitości przebiegu. Najczęściej jednak wykorzystuje Chopin zdolność ewolucyjną środków harmonicznych. Toteż wiele preludiów jego wykazuje szeroko rozbudowaną sieć funkcyjną, a nawet właściwości harmoniki absolutnej. Niejednokrotnie harmonika urasta w preludiach Chopina do znaczenia czynnika formotwórczego. Niemałą rolę spełniają u niego wtórne elementy muzyczne. Na szczególną uwagę zasługuje wysunięcie dynamiki na czoło czynników formotwórczych, jak to np. zauważyliśmy w Preludium f-moll. Agogika pozostaje w ścisłym związku z rodzajem formy preludium. Preludia w tempach szybkich są z zasady preludiami figuracyjnymi. Wyjątek stanowi jedynie Preludium F-dur, posiadające tempo umiarkowane. Na gruncie preludiów niefiguracyjnych takie wyjątkowe stanowisko zajmuje Preludium As-dur op. 28 nr 17, wykazujące melodykę kantylenową przy równoczesnym wykorzystaniu tempa szybszego. Działanie kolorystyczne wypływa u Chopina przeważnie ze specyficznej faktury fortepianowej, aczkolwiek element ten wiąże się ściśle z elementem harmonicznym. W ogóle wyodrębnianie poszczególnych elementów jako czynników głównych nie zawsze jest na miejscu, ponieważ wszystkie elementy współdziałają ze sobą w utworze muzycznym wzajemnie się uzupełniają, stając się w ten sposób podstawą kształtowania się formy, a poprzez nią wykładnikiem wyrazu dzieła. Nawet w tych wypadkach, gdzie dany element spełnia rolę elementu formotwórczego, zawsze musi on występować w towarzystwie innych elementów, żeby mógł się w ogóle przejawić. Odnosi się to zwłaszcza do takich elementów, jak harmonika, dynamika, agogika i kolorystyka. Dzięki wzajemnemu współdziałaniu elementów, niektóre elementy nawet przy ograniczonych środkach konstrukcyjnych wykazują wielką siłę wyrazu. Wystarczy tu wspomnieć chociażby Preludium e-moll, w którym interwałowo uboga melodyka zyskuje na sile swego emocjonalnego działania dzięki urozmaiconej harmonice. W preludiach figuracyjnych zaś, operujących z zasady ograniczonym materiałem motywicznym, element harmoniczny zabezpiecza przed monotonią przebiegu, stając się w wielu wypadkach wykładnikiem stawania się formy. A jednak siła tektoniczna elementu harmonicznego nie miałaby możności do przejawienia się, gdyby element ten nie współdziałał z mlodyką. Odnosi się to w tym samym stopniu i do elementu dynamicznego, który musi się opierać na środkach elementów zasadniczych. Niejednokrotnie dynamika współdziała z agogiką, zwłaszcza ze zmianami agogicznymi, tak że zwiększeniu dynamiki towarzyszy często przyspieszenie tempa, co zauważyć można zwłaszcza w środkowych fazach przebiegu formy preludium i odwrotnie, zwolnienie tempa występuje często jednocześnie ze zmniejszeniem efektywnej siły brzmienia.

Dwa rodzaje preludiów Chopina, mianowicie figuracyjne i kantylenowe, skłoniły badaczy jego twórczości do odpowiedniego scharakteryzowania tych utworów. Podstawą dla charakterystyki były pewne formy, względnie typy utworów przez Chopina kultywowane, jak etiudy i nokturny. W związku z tym w obrębie preludiów Chopina wydziela Z. Jachimecki[93]) preludia etiudowe i nokturnowe. Do

[93]) Op. cit. str. 247—8

pierwszego rodzaju zalicza przede wszystkim Preludia: fis-moll, gis-moll, b-moll, Es-dur i F-dur. Ostatni Prelud uważa za dłuższy szkic etiudy. Krótszymi szkicami natomiast są według Jachimeckiego Preludia D-dur, cis-moll op. 28 nr 10, H-dur i es-moll. Nie można zaprzeczyć, że wyszczególnione Preludia posiadają właściwości etiud. Odnosi się to głównie do takich Preludiów, jak C-dur, D-dur, fis-moll, gis-moll, b-moll i Es-dur. Ponadto włączyłbym tu także Preludium G-dur i d-moll z uwagi na ich pianistyczne właściwości. Obydwa te utwory stanowią pewien dość trudny problem techniczny dla lewej ręki. Dopatrywanie się właściwości etiudowych w wyszczególnionych przez Jachimeckiego preludiach i wspomnianych jeszcze dodatkowo jest nie tylko słuszne ze względu na cechy faktury fortepianowej, ale również z uwagi na charakter samej formy. Etiudy bowiem, podobnie jak wymienione Preludia, są formami figuracyjno-ewolucyjnymi.

W świetle naszych dociekań analitycznych twierdzenie Jachimeckiego, jakoby niektóre preludia były szkicami etiud, jest niesłuszne. W toku analiz udowodniliśmy, że poszczególne preludia wykazują zupełnie skończoną budowę, wobec czego nie mogą być uważane za jakieś szkice. Zresztą pogląd Jachimeckiego nie jest odosobniony. Pokutuje on już od dawna w literaturze chopinologicznej przedstawiając w niewłaściwym świetle intencje samego kompozytora.

Do preludiów nokturnowych zalicza Jachimecki Preludia Fis-dur, Des-dur, As-dur op. 28 nr 17 i B-dur. Już w toku analiz, a zwłaszcza podczas analizy cyklu 24 Preludiów, wykorzystaliśmy to słuszne spostrzeżenie. Ułatwiło nam ono bliższe określenie stylu tych utworów, a nawet i przeprowadzenie dość trudnej analizy cyklu. Jedynie tylko co do Preludium B-dur można by wysunąć pewne zastrzeżenie, a to dlatego, że przejawiająca się tam nowa forma preludium nie znajduje właściwie odpowiednika na gruncie nokturnów Chopina. Zastrzeżenie to jednakże jest mniejszej wagi. Ponieważ wewnętrzna budowa wielu nokturnów wykazuje wielką rozmaitość, przeto nie wiadomo, czy w zakresie tej formy Chopin nie doszedłby również do takiej samej koncepcji, gdyby był napisał więcej nokturnów.

Poza preludiami etiudowymi i wykazującymi charakter nokturnów znalazły się jeszcze inne preludia, wśród których na szczególną uwagę zasługuje Preludium a-moll, e-moll i E-dur. Jest rzeczą charakterystyczną, że mimo melodyki kantylenowej nie zaliczyliśmy ich

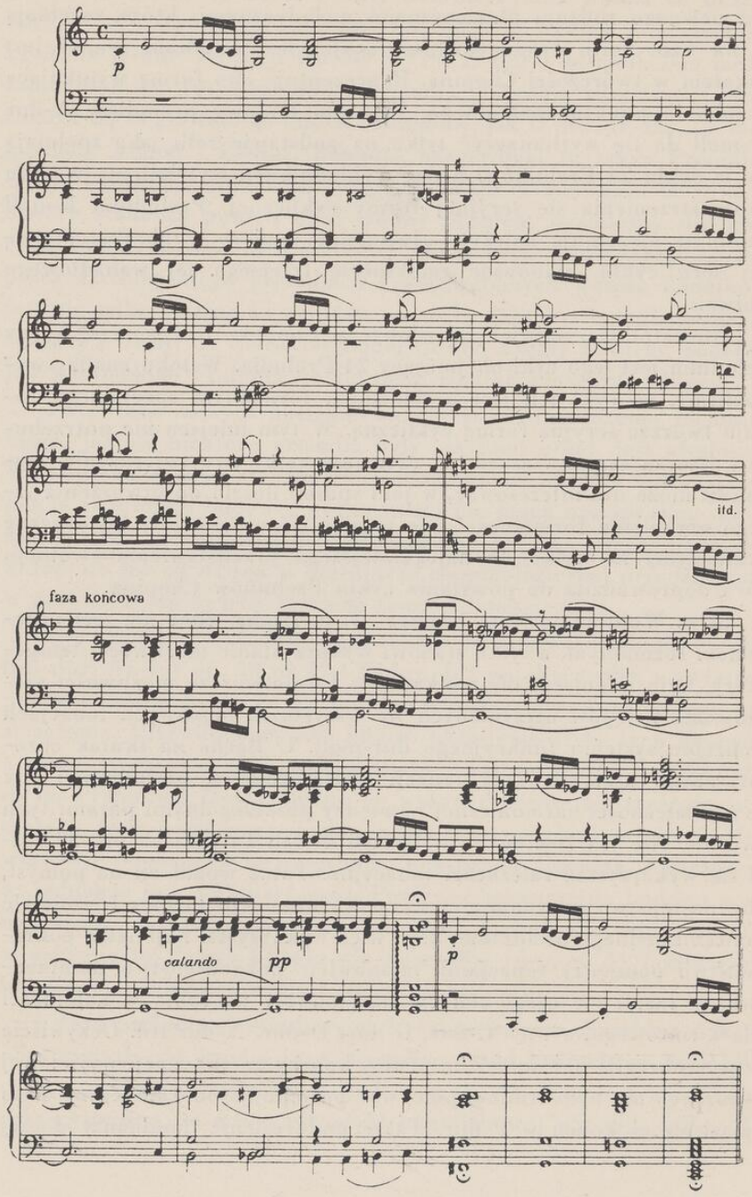
do form okresowych. Dwa pierwsze wykazują specjalny rodzaj melodyki, mianowicie melodykę płaszczyznową, trzecie zaś operuje również pewnego rodzaju płaszczyznami melodycznymi, które zazębiają się na wzór form ewolucyjno-figuracyjnych. Preludium a-moll jest unikatem w twórczości Chopina. Reprezentuje ono formę wynikającą z szukania punktu tonikalnego. Prostota budowy preludiów A-dur i c-moll da się wytłumaczyć tylko na podstawie roli, jaką spełniają one w cyklu 24 Preludiów, będąc wykładnikiem wytchnienia w toku rozprzestrzenienia się seryjnej formy cyklicznej. Preludium h-moll natomiast otrzymuje należyte oświetlenie dopiero w obrębie pierwszej serii cyklu, stanowiąc zamknięcie trzeciego jej wahadłowego ogniwa.

Niewątpliwie największą zdobyczą Chopina na gruncie formy preludium jest jego cykl obejmujący 24 Preludia. W toku analizy wykazaliśmy, że cykl ten jest organizmem formalnym specjalnego rodzaju tworząc seryjną formę cykliczną. W tym miejscu nie potrzebujemy jeszcze raz powtarzać, na czym opieramy swe twierdzenie. Natomiast może nas interesować, w jaki sposób doszło do utworzenia takiego organizmu formalnego. Nie wdając się w szczegóły historyczne ograniczymy się tylko do najogólniejszego przedstawienia ewolucji, która doprowadziła do powstania cyklu Preludiów Chopina.

„Das Wohltemperierte Klavier" J. S. Bacha, choć nie jest organizmem formalnym, a tylko stanowi wykorzystanie możliwości temperatury, było impulsem dla wnikania w formotwórcze możliwości szeregowania ustępów utrzymanych we wszystkich możliwych tonacjach w obrębie systemu funkcyjnego dur-moll. U Bacha na skutek chromatycznego uszeregowania tonacji poszczególnych preludiów i fug nie ma zależności harmonicznej pomiędzy poszczególnymi parami tych utworów. Ale już Beethoven w swoich dwóch Preludiach op. 39 starał się wykorzystać zależności tonacyjne. Toteż wpadł on na pomysł, żeby następstwo przynajmniej wszystkich tonacji durowych zmieścić w obrębie jednego preludium. Stąd więc wykorzystał najbliższe pokrewieństwo pomiędzy tonacjami, mianowicie pokrewieństwo dominantowe, w rezultacie czego tonacje następowały po sobie w kolejności koła kwintowego, a więc C-dur, G-dur, D-dur, A-dur itd. Oczywiście chcąc zaokrąglić harmonicznie utwór, kończy go w tonacji wyjściowej (C-dur), co nie było trudne, ponieważ postępując po kole kwintowym znalazł się w końcu w F-dur. Takie podkreślenie dominanty dolnej

120 PRZYKŁAD T. 1—20

Beethoven: Preludium op. 39 nr 1



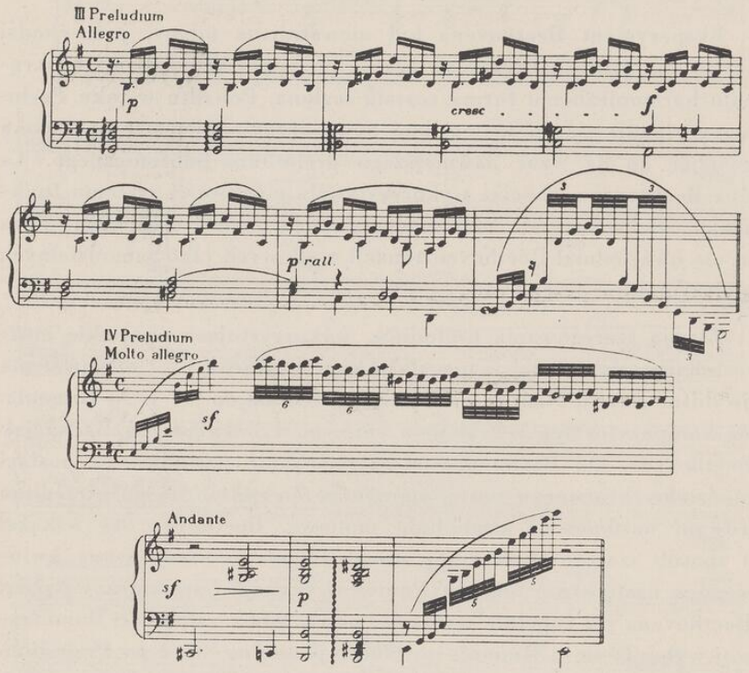
w zakończeniu formy odpowiadało zresztą ówczesnym założeniom tektonicznym. Dla ilustracji metody Beethovena cytujemy dwa odcinki z jego pierwszego Preludium op. 39 (prz. 120).

Eksperyment Beethovena był niewątpliwie udany, jeśli chodzi o integrację formy. Dzięki nawiązaniu do początku utworu i zaokrągleniu harmonicznemu forma została scalona. Ponadto w toku Preludium posługuje się on materiałem motywicznym pierwszego odcinka rozwijając go na wzór dawniejszego preludium polifonicznego. Ta próba Beethovena, chociaż wykorzystywała możliwości systemu funkcyjnego, nie rozwiązała jednak zagadnienia formy cyklicznej. Poza tym nie uwzględniał Beethoven tonacji mollowych jako samodzielnych współczynników przebiegu.

Zasada szeregowania preludiów, wykorzystująca wszystkie możliwe tonacje, tlała nadal w umysłach kompozytorów — i to nawet nie najwybitniejszych. Mam tu na myśli 24 Preludia op. 67 J. N. Hummla. Otóż kompozytor ten zebrał plon zarówno z doświadczeń Bacha jak i Beethovena. Od Bacha przejął szeregowanie preludiów w postaci samodzielnych utworów postępujących w ten sposób, że po preludium durowym następowało preludium mollowe. Beethoven zaś wskazał mu sposób szeregowania przez uwzględnienie pokrewieństwa kwintowego w następstwie tonacyj. Ponieważ czynnik harmoniczny działał u Beethovena już zupełnie wyraźnie, przeto obok zależności dominantowej wyłoniła się u Hummla zależność paralelna. Stąd po Preludium C-dur występuje a-moll, po G-dur — e-moll itd. Poszczególne jednak preludia Hummla są utworami bardzo krótkimi, prawdziwymi „przygrywkami", niejednokrotnie ograniczającymi się tylko do kilku taktów, a w dodatku — jeśli chodzi o inwencję twórczą kompozytora — bardzo słabe. Mimo to 24 Preludia Hummla posiadają wielką wartość historyczną jako ogniwo łączące rozwój preludium od Bacha poprzez Beethovena aż do Chopina. Hummel wpłynął nie tylko na Chopina, ale również i na innych kompozytorów. Zaktualizował formę preludium, która nie budziła po Bachu zbytniego zainteresowania wśród kompozytorów. W ślad za Hummlem poszedł Moscheles komponując 50 Preludiów (op. 53), Hiller (op. 66), Herz (op. 21), Kalkbrenner. U tego ostatniego kompozytora szeregowanie według 24 tonacji nie tylko przeszło na grunt preludiów (op. 88), ale nawet i do etiud (op. 20).

121 PRZYKŁAD

J. N. Hummel: Préludes dans tous les 24 tons majeurs et mineurs op. 67



Tak więc Chopin przystępując do pracy nad cyklem 24 Preludiów op. 28 miał już grunt przygotowany. Ale żadnemu z jego poprzedników nie udało się stworzyć z cyklu jednolitej formy — wprawdzie swoistej i wyjątkowej, a nawet swobodnej, niemniej jednak wykraczającej daleko poza rezultaty pracy twórczej poprzedników Chopina. Seryjna budowa cyklu u Chopina jest tym bardziej godna uwagi, że zmieścił on tam w sposób skoordynowany najrozmaitsze typy preludiów, typy, których sam był twórcą, gdzie krzyżowały się różne podejścia strukturalne, gdzie forma preludium, nie zrywając w zasadzie z pierwotnie ewolucyjnym jej charakterem, wykorzystywała całe dziedzictwo dotychczasowych doświadczeń kompozytorskich. Stąd obok czynników figuracyjnych i okresowości znajdujemy oddźwięk sonaty

monotematycznej i techniki przetworzeniowej. Bogactwo środków technicznych i wyrazowych cechujące preludia Chopina sprawiło, że stanowią one niejako skrót jego najważniejszych zdobyczy kompozytorskich, że w skondesowanej formie występuje tam cały arsenał jego środków pierwszoplanowych i najważniejszych, zwłaszcza takich, które wskazują przyszłość.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. Ch.

SPIS TREŚCI

strona

Wstęp 9
Objaśnienia symboli i skrótów 17

Analizy Preludiów

Preludium As-dur (1834) 21
24 Preludia op. 28 (wykończone w r. 1838/9, I wyd. w r. 1839) 43
1. Preludium C-dur 44
2. Preludium a-moll 54
3. Preludium G-dur 77
4. Preludium e-moll 85
5. Preludium D-dur 101
6. Preludium h-moll 116
7. Preludium A-dur 124
8. Preludium fis-moll 129
9. Preludium E-dur 149
10. Preludium cis-moll 158
11. Preludium H-dur 163
12. Preludium gis-moll 168
13. Preludium Fis-dur 180
14. Preludium es-moll 193
15. Preludium Des-dur 206
16. Preludium b-moll 217
17. Preludium As-dur 226
18. Preludium f-moll 239
19. Preludium Es-dur 250
20. Preludium c-moll 260
21. Preludium B-dur 265
22. Preludium g-moll 278
23. Preludium F-dur 285
24. Preludium d-moll 290
Analiza cyklu 24 Preludiów op. 28 300
Preludium cis-moll op. 45 (napisane i wydane w r. 1841) . 333

Ogólna charakterystyka Preludiów Chopina 340

FRYDERYK CHOPIN
DZIEŁA WSZYSTKIE

POD REDAKCJĄ
I. J. PADEREWSKIEGO, L. BRONARSKIEGO I J. TURCZYŃSKIEGO

I PRELUDIA • *VI SONATY*

II ETIUDY • *VII NOKTURNY*

III BALLADY • *VIII POLONEZY*

IV IMPROMPTUS • *IX WALCE*

V SCHERZA • *X MAZURKI*

XI FANTAZJA, BARKAROLA, BERCEUSE

XII 3 RONDA i RONDO NA 2 FORTEPIANY

XIII ALLEGRO DE CONCERT, WARIACJE, BOLERO,

TARANTELLA, ECOSSAISES, MARCHE FUNEBRE

XIV KONCERTY OP. 11 i 21

XV UTWORY NA FORTEPIAN Z ORKIESTRĄ OP. 2, 13, 14, 22

XVI UTWORY KAMERALNE • XVII PIEŚNI

XVIII RÓŻNE DROBNE UTWORY

XIX — XX PARTYTURY ORKIESTROWE

XXI — XXVI GŁOSY ORKIESTROWE

WYDANIA Z TEKSTAMI

POLSKIM, FRANCUSKIM

ANGIELSKIM, ROSYJSKIM

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

466
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

ANALIZY I OBJAŚNIENIA
DZIEŁ WSZYSTKICH
FRYDERYKA CHOPINA

IX

JÓZEF M. CHOMIŃSKI

PRELUDIA CHOPINA

POLSKIE WYDAWNICTW

FRYDERYK CHOPIN 1949
Zbiory Stowarzyszenia