

14. Stanisław Olędzki, *Fakturalne współczynniki w gatunkach i formach chopinowskich (1)*. „Zeszyt naukowy” Nr 3 Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina – Filii w Białymstoku, Białystok 2003, s. 47-70.

Stanisław Olędzki

Fakturalne współczynniki w formach i gatunkach chopinowskich (1)¹

1. Zarys problematyki w świetle literatury

Twórczość Fryderyka Chopina należy do najwszechstronniej przebadanych. Wymownym tego świadectwem jest zawartość dwóch bibliografii piśmiennictwa chopinologicznego opublikowanych w Polsce w odstępie piętnastoletnim². Wiele uwagi w dotychczasowych badaniach stylokrytycznych poświęcono zagadnieniu formy³ oraz problematyce fakturalnej⁴ utworów Chopina. Ważności faktury w twórczości Chopina nie trzeba specjalnie podkreślać. Jak słusznie zauważył Chomiński „charakterystyczną cechą twórczości Chopina jest to, że niemal wszystkie jego koncepcje kompozytorskie powstawały w oparciu o fakturę fortepianową, tzn. o możliwości, które dawał instrument⁵. Do dzisiaj nie doczekała się szerszego opracowania kwestia współzależności faktury i formy⁶, mimo że już w 1960 r. Chomiński podkreślał konieczność wiązania badań nad elementami formy z analizą fakturalną⁷. Faktura bowiem decydując o ostatecznej postaci dźwiękowej dzieła jest podstawowym czynnikiem formotwórczym.⁸ Oczywistość zasadności tego twierdzenia stanowi jeden z argumentów przemawiających za sensownością podjęcia

¹ Jest to pierwszy z kilku rozdziałów nieukończonyj mojej rozprawy doktorskiej przejrany i zaakceptowany przez prof. dr Zofię Lissa tuż przed jej śmiercią w 1980 roku. Temat ten podjąłem obecnie ponownie.

² B. E. Sydow: *Bibliografia F.F. Chopina*. Warszawa 1949. Suplement 1954; K. Michałowski: *Bibliografia Chopinowska 1849-1969*. Kraków 1970, PWM.

³ K. Michałowski: op. cit., poz.: 1647-1667, 1722, 1726, 1729, 1777-1779, 1784, 1789, 1799 1802, 1809, 1836, 1877, 1884, 1885, 1888, 1897, 1901, 1923, 1933, 1944, 1948, 1973, 1975, 1996, 2007, 2012-2014, 2018, 2023, 2026, 2049, 2055, 2060, 2066, 2069, 2096, 2110, 2118.

⁴ Ibid. poz.: 1669, 1673-1675, 1679, 1680, 1682, 1683, 1685, 1785a, 1780, 1829, 1832.

⁵ J.M. Chomiński: *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina*. „Rocznik Chopinowski” t. I 1956, s. 180. Także Hernádi kilkakrotnie podkreśla, że „świat przedstawięń dźwiękowych Chopina, zarówno pod względem swojej strony wyrazowej jak i szaty dźwiękowej, jest nierozzerwalnie związany ze zjawiskiem brzmienia fortepianowego i to w takim stopniu, jak u żadnego mistrza na całej przestrzeni historii muzyki”. Zob. L. Hernádi: *Styl fortepianowy Chopina w oświeceniu historycznym*. „Kwartalnik Muzyczny” 1949 nr 26/27, s. 361

⁶ Zagadnienie to podejmowano w odniesieniu do *Preludiów*; por.: J.M. Chomiński: *Problem formy w Preludiach Chopina*. „Kwartalnik Muzyczny” 1949 nr 28; B. Brzezińska-Frydrychowicz: *Faktura i forma w Preludiach Fryderyka Chopina*. 1963 - maszynopis, praca magisterska w Instytucie Muzykologii UW; Z. Chechlińska: *Das Problem der Form und die reale Klanggestalt in Chopin's Präludien*. W; *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of Friederick Chopin*, Warszawa 16th - 22nd February, 1960. Warszawa 1963, s. 425-429.

⁷ J.M. Chomiński: *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina*. W: *F.F. Chopin. Prace Instytutu Muzykologii UW*. Warszawa 1960, s. 150-151.

⁸ Ibid., s. 169.

naszego tematu i określa jego znaczenie w całokształcie chopinologicznej problematyki stylokrystalicznej.

Przyczyn niepodejmowania problemu aspektu fakturalnego formy chopinowskiej upatrywać należy w braku solidnych podstaw metodologicznych badań nad fakturą. O ile problematyka formy ma za sobą długą i bogatą tradycję (w odniesieniu do badań chopinologicznych - ponad 60 pozycji (zob. przyp. 3, s. 1), o tyle badacze faktury nie ustalili nawet dość precyzyjnej definicji samego terminu i jego zakresu; również literatura jest tu o wiele skromniejsza, pomimo obserwowanego w latach sześćdziesiątych pewnego ożywienia w tej dziedzinie (zob. przyp. 4, s. 1) Z konieczności zatem przed autorem stało zadanie uporządkowania pola badawczego, które tworzy zespół zagadnień fakturalnych oraz zdefiniowanie samego terminu. Rozpatrywanie zjawisk formalnych w ich aspekcie fakturalnym ma swój głębszy sens w odniesieniu do tych twórców, którzy wnieśli istotny wkład w rozwój formy i faktury muzycznej. Do takich kompozytorów należy właśnie Chopin. Poddanie romantycznego bogactwa ukształtowań formalnych klasycznej dyscyplinie formalnej, zwłaszcza w zakresie architektoniki, dało w rezultacie dzieła o rzadko spotykanym stopniu zintegrowania przebiegu, a w dojrzałym okresie twórczości Chopina zaowocowało koncepcją formy syntetycznej (hybrydoidalnej, mieszanej)⁹. Te ostatnie zazębiają się z problematyką gatunku - również nie podjętą dotychczas w odniesieniu do całokształtu twórczości Chopina. Ograniczając się głównie do jednego gatunku fakturalnego - muzyki fortepianowej, był Chopin najbardziej typowym przedstawicielem romantyzmu, jako że w epoce tej „fortepian stał się instrumentem par excellence romantycznym, środkiem zarówno odpowiednim do przekazywania najbardziej intymnych wzruszeń, jak i do wspaniałych popisów w domu i w sali koncertowej”¹⁰.

Chopin stworzył nowe gatunki formalne, a istniejące w okresach poprzednich przekształcił, silnie udratyzował. Pogłębienie gatunku miniatury tanecznej, całkowita modyfikacja sensu wyrazowego i charakteru scherza, zmiana funkcji etiudy, preludium i walca - wszystkie te procesy ewolucyjne w znacznym stopniu angażowały również środki fakturalne. Procesy owe, jako bardzo znamienne dla stylu chopinowskiego¹¹ powinny zatem stać się przedmiotem i naszych dociekań.

Zadaniem artykułu jest zbadanie wzajemnych zależności pomiędzy trzema grupami problemów: (1) fakturą, (2) formą i (3) gatunkiem - wynikających z całokształtu twórczości Chopina i do tego całokształtu odniesionych. Ponieważ zagadnienia tego nie podjęto jeszcze w stosunku do żadnego kompozytora, koniecznością stało się stworzenie podstaw metodologicznych tego typu badań, przynajmniej w najogólniejszych zarysach. Najbardziej szczegółowo rozpatrzyłem zagadnienie teorii faktury nie mające dotychczas swego opracowania. Nie zajmowałem się natomiast szczegółowo teorią formy, gdyż uważam istniejące już

⁹ Z. Lissa: *Zagadnienie krzyżowania form u Chopina*. [W:] Z. Lissa: *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków 1970, PWM, s. 166-175.

¹⁰ A. Einstein: *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, PWM, s. 213.

¹¹ Z. Lissa: *Problemy stylu narodowego w twórczości Chopina*. „Rocznik Chopinowski” t. I 1956, ss. 118, 149, 155.

prace na ten temat¹² a wystarczające dla realizacji celów założonych w temacie tej rozprawy. Więcej miejsca poświęcić jednak należało zagadnieniom związanym z teorią gatunku, a ściślej z pewnym jej aspektem wiążącym się bezpośrednio z fakturą i formą.

W części drugiej rozprawy podjąłem próbę wykazania wielorakich powiązań między zjawiskami fakturalnymi i formalnymi w ramach poszczególnych gatunków chopinowskich. Układ tej części pracy wypływa z klasyfikacji typów relacji między fakturą i formą a gatunkiem w obszarze całego dorobku kompozytorskiego Fryderyka Chopina. W badaniach oparłem się na publikacjach *Dzieł Wszystkich Chopina*¹³ oraz, w miarę ukazywania się w druku, na edycji Wydania Narodowego¹⁴.

Jak wspomniałem, zagadnienie powiązania problematyki fakturalnej z zagadnieniami formy i gatunku nie doczekało się szerszego opracowania. Podejmowano je trzykrotnie, zawsze w stosunku do tak szczególnego gatunku jak *Preludia* Chopina. Chomiński zajmując się zasadniczo problemami formy nie pomija faktury jako środka formotwórczego. Jego uwagi i konkluzje pogłębia nieco i szerzej argumentuje późniejsza praca B. Frydrychowicz-Brzezińskiej.¹⁵ Powiązania faktury z formą, z racji specyfiki gatunku, sprowadzają się w tych pracach do znacznie zawężonego w stosunku do całej twórczości Chopina kręgu zasad. Niemniej jednak różnorodność poszczególnych utworów cyklu op. 28 pozwala uchwycić wielorakość oddziaływania czynnika fakturalnego na formę, szczególnie jej mikrostrukturę.

Typową cechą warsztatu kompozytorskiego Chopina jest niewątpliwie konstrukcyjna rola aplikatury. Niektóre *Preludia op. 28*, np. *cis-moll* utwierdzają nas w przekonaniu, że przyjęty układ palców (mechanizacja tego układu) wyznacza kontinuum melodyczne, a także i współbrzmieniowe.¹⁶ Aplikatura determinuje nieraz lub współokreśla właściwości architektoniczne utworu, co szczególnie jasno dowodzi autor w stosunku do *Preludium b-moll*.¹⁷ Aplikatura łączy się także bezpośrednio z zagadnieniem figuracji, figur instrumentalnych, jest dla nich punktem wyjścia.¹⁸ Toteż związek ten obserwujemy w większości utworów, w których przejawia się formotwórcza rola figuracji, czy to w *Preludium fis-moll*, gdzie „aplikatura związana ściśle z rodzajem figuracji staje się (...) współczynnikiem przebiegu formalnego jako środek umożliwiający dogodną realizację figuracji”,¹⁹ czy to w *Preludium G-dur*, w którym figuracja staje się odskocznią dla czynnika melodycznego i odgrywa ważną

¹² A. Asafiew: *Muzykalnaja forma kak proces*, t. 1-2. Moskwa-Leningrad 1934-1937; A.K. Buckoj *Struktura muzykalnogo proizwiedienija*, Leningrad-Moskwa 1948; H. Erpf: *Form und Struktur in der Musik*. Moguncja; 1967; L. Mazel, W. Cukierman: *Analiz muzykalnych proizwiedienij*. Moskwa 1967; J.M. Chomiński *Formy muzyczne* t. 1-5, Kraków PWM 1974-1987; Szerszą bibliografię z tego zakresu zawiera: Z Lissa: *Wstęp do muzykologii*. Warszawa 1974, PWN, ss. 120-121.

¹³ F. Chopin *Dzieła Wszystkie pod redakcją I.J. Paderewskiego, L. Bronarskiego, J. Turczyńskiego*. Kraków 1949 – 1959, IFCh, PWM.

¹⁴ J. Ekier: *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina*. Kraków 1974, Towarzystwo im. F. Chopina – PWM.

¹⁵ zob. przyp. 6, s. 47.

¹⁶ J.M. Chomiński *Problem formy ...*, s. 292.

¹⁷ *Ibid.*, s. 332-333.

¹⁸ H. Besseler *Spielfiguren in der Instrumentalmusik*. „Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956”. Lipsk 1957.

¹⁹ J.M. Chomiński, op. cit., s. 290.

rolę tektoniczną.²⁰ Figuracja pełni ponadto w tak krótkich utworach jak Chopinowskie *Preludia* funkcję integrującą (por. *Preludia op. 28 D-dur, fis-moll, d-moll, Preludium cis-moll op. 45*). Wolumen brzmienia i jego zmiany współdecydują o rozczłonkowaniu niektórych *Preludiów*; odpowiednie traktowanie wolumenu przez Chopina pozwala zaliczyć ten współczynnik faktury do najistotniejszych, decydujących i zasadniczych składników struktury muzycznej. Zdwojenia oktawaowe, środek zdawałoby się tak banalny, odgrywa u Chopina również istotną rolę w dziedzinie kształtowania formalnego.²¹

Chomiński wykazuje na materiale *Preludiów* wpływ dyspozycji rejestrowej i kolorystyki na formę utworu, np. w *Preludium E-dur* niski rejestr implikuje zastosowanie odpowiedniego typu figuracji harmonicznego²², a w *Preludium F-dur* ustawiczna zmiana rejestrów i ich warstwowy układ podyktowały pięciofazową strukturę formy.²³ Autor zwraca także uwagę na fakt warunkowania przebiegu formy, jej spoistość i różnicowanie struktury samego ukształtowania (upostaciowania) fakturalnego²⁴; tego typu związki faktury i formy należy uznać za najgłębsze, gdyż zabezpieczają w ogóle wyrazowe oddziaływanie struktury muzycznej zaplanowane przez kompozytora. Równowaga brzmieniowa struktur wieloplanowych lub preferowanie planu ważniejszego z punktu widzenia rozwoju formy, odpowiednie wyeksponowanie czynnika harmonicznego (*Preludium c-moll*), melodycznego (*Preludia A-dur i h-moll*) lub brzmieniowego (*Preludium es-moll*) itp. wszystkie tego rodzaju sytuacje brzmieniowe realizowane są za pomocą najtrafniej i najoszczędniej dobranych środków fakturalnych. Za ważne dla naszych badań należy uznać spostrzeżenie Chomińskiego, iż zachodzą relacje między przekształcaniem postaci układu fakturalnego a przeobrażaniem jego wartości wyrazowej.²⁵ Niezupełnie natomiast można zgodzić się z jego poglądem, że w *Preludiach* Chopina pedalizacja nie jest interesująca z punktu widzenia formy.²⁶ Pedalizacja bowiem obok szerokich możliwości kształtowania dynamiki należy do podstawowych współczynników faktury fortepianowej współdecydując o odrębności brzmienia fortepianu wśród innych chordofonów klawiszowych, a w konsekwencji umożliwia tworzenie struktur dźwiękowych specyficznie fortepianowych, niemożliwych do uzyskania na klawikordzie czy klawesynie.

Omówiłem dokładniej pracę Chomińskiego z tego względu, iż po raz pierwszy w literaturze chopinologicznej stawia zagadnienie będące przedmiotem tej rozprawy, a co więcej tezy autora powinny zostać skonfrontowane z całą twórczością Chopina i odpowiednio rozwinięte bądź zmodyfikowane.

Poniżej zwrócę uwagę na te prace chopinologiczne, które w sposób bezpośredni formułują zależności między fakturą a formą bądź gatunkiem, aczkolwiek badanie tych relacji jest w nich traktowane zupełnie marginesowo.

²⁰ Ibid., s. 313.

²¹ Ibid., s. 275, 279, 282, 287, 333.

²² Ibid., s. 270.

²³ Ibid., s. 332.

²⁴ Ibid., s. 266, 271, 275, 297.

²⁵ Ibid., s. 345.

²⁶ Ibid., s. 298.

Zagadnieniem poruszonym przez wielu autorów jest integrująca funkcja faktury. Można mówić o dwupoziomowej strukturze integrowania. Na pierwszym poziomie jedność fakturalna jest konsekwencją jednorodności środków fakturalnych, rozumianą według definicji Zofii Lissy, jako określony i stały typ zróżnicowania środków wykonawczych.²⁷ Jedność fakturalna na drugim poziomie (drugiego stopnia) jest wynikiem konsekwentnego utrzymywania w danym utworze stałego układu fakturalnego. Tego typu jedność fakturalną stosuje kompozytor na ogół w krótkich formach; dłuższe – wykorzystują zróżnicowaną fakturę dla efektów kontrastowania.²⁸ W głębszym jednak sensie działania integracyjnego drugiego stopnia faktura może partycypować w scalaniu również i dłuższych przebiegów dźwiękowych; takie cechy faktury jak gęstość, rozpiętość i dyspozycja rejestrowa brzmienia mogą tworzyć charakterystykę substancji muzycznej (w pojęciu mersmannowskim) przenikającej również dłuższe kompozycje. Podobnie widzi to zagadnienie Lissa stwierdzając, iż substancja muzyczna na gruncie brzmieniowym może dotyczyć „operowania brzmieniem określonego typu lub nawet stałą zasadą stosowania jakości artykulacyjnych, dynamicznych lub kolorystycznych.”²⁹

Na integrującą rolę faktury zwraca też uwagę Antoni Prosnak badając ewolucjonizm formy w *Etiudach Chopina*.³⁰ Autor stwierdza, że faktura obok działania integrującego (konsolidującego) oddziałuje niejednokrotnie ewolucyjnie, zawsze jednak w połączeniu z melodyką, harmoniką i metrorrytmiką. Warto odnotować, że Prosnak również i w innych swych pracach wskazuje na formotwórczą (nazywa to konsolidacją bądź ewolucją) rolę faktury, a także na rozwój poprzez kontrast (mimo zawężonego rozumienia samego terminu). Podejmuje nawet próbę stworzenia teorii formy muzycznej w jej aspekcie fakturalnym.³¹ Wywodom Prosnaka należy przyznać pewną wartość systematyzującą, zwłaszcza w odniesieniu do tzw. centrów fakturalnych³², pomimo niewystarczalności samej definicji faktury i schematyczności metody, co uniemożliwia wydobycie historycznej zmienności i

²⁷ Z. Lissa *Jedność substancjalna jako podstawa integracji formy w Fantazji f-moll op. 49 F. Chopina*. [W:] *F.F. Chopin*. Warszawa 1960, Uniwersytet Warszawski, s. 7. [W:] Z. Lissa *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków 1975, PWM, s. 106-107.

²⁸ Z. Lissa, op. cit., s. 7.

²⁹ Z. Lissa, op. cit., s. 10.

³⁰ A. Prosnak *Forma ewolucyjna w Etiudach Chopina*. *Muzyka* 1958/4; *Z zagadnień tematyki Etiud Chopina*. „*Muzyka*” 1960 nr 1; *Niektóre zagadnienia wariacyjności Etiud Chopina*. [W:] *The Book of the Congress...* 1963, s. 219-223.

³¹ A. Prosnak *Zagadnienie faktury formy muzycznej*. „*Muzyka*” 1960 nr 3; *Metody pomiarów dynamiki formalnej*. „*Muzyka*” 1962 nr 2.

³² A. Prosnak *Zagadnienie faktury...*s. 77 i n. Według autora: „centrum fakturalne to przebieg fakturalny kształtujący fakturę całości lub fragmentów formy na zasadzie czynności powtórzenia, przetworzenia i odwrócenia. Centrum fakturalne łączy często stosunek odpowiedniości z centrum tektonicznym – tematem.” Autor wyróżnia następujące typy centrów fakturalnych: (1) **zasadnicze** (struktura kształtująca formę długotrwałe, co najmniej w połowie jej przebiegu); (2) **poboczne** (kształtujące formę mniej niż w połowie jej przebiegu); (3) **centrum właściwe** i (4) **centrum niewłaściwe**, przy czym kryterium stanowi w pierwszym wypadku przewaga struktur powtórzeniowych i przetworzeniowych, a w drugim – kontrastowych (odwróconych). Autor klasyfikuje typy przebiegu formalnego ze względu na sposób traktowania centrum fakturalnego wyodrębniając (1) monocentryczność prawidłową oddziałuje tylko jedno centrum, (2) monocentryczność rozszerzoną (współdziałanie centrum właściwego z co najmniej jednym niewłaściwym), (3) policentryczność emancypacyjną (działa szereg centrów fakturalnych właściwych lub niewłaściwych), (4) policentryczność nadrzędnościową (współdziałanie szeregu centrów właściwych z co najmniej jednym centrum niewłaściwym).

uchwycenie cech stylistycznej odrębności struktur dźwiękowych. Charakterystyka struktury muzycznej metodą Prosnaka może przynieść jednakowe rezultaty (a zatem bezwartościowe) w odniesieniu do materiału analitycznego z różnych okresów historycznych.

Pewne propozycje teoretyczne dotyczące metodologii badania współzależności faktury i formy zawierają prace Janusza Dobrowolskiego dotyczące organizacji pola dźwiękowego w utworach Chopina.³³ Podobnie jak niektóre myśli A. Prosnaka, metoda analityczna oparta na pojęciu pola dźwiękowego została częściowo wykorzystana w niniejszej pracy; pojęcie pola dźwiękowego jest jednym z elementów mojej definicji faktury. Tezy Dobrowolskiego dotyczące ewolucji pól dźwiękowych³⁴ uzupełniają od innej strony teorię centrów fakturalnych Prosnaka znalazły ogólny oddźwięk w analizie problemu faktury, a zwłaszcza w metodzie analizy ukształtowań fakturalnych i ich przekształceń.

W wielu pracach chopinologicznych przewija się zagadnienie funkcji różnych typów ukształtowań fakturalnych w poszczególnych formach i gatunkach. Najwięcej badaczy wskazuje na rolę struktur monofonicznych. Zainteresowanie owo usprawiedliwia po części fakt, iż Chopin jako bodajże jedyny romantyk napisał utwory w całości oparte na tej zasadzie fakturalnej (*Preludium es-moll*, *Final II Sonaty b-moll*). Chomiński wskazuje, iż w *Mazurkach*, tam gdzie zależało Chopinowi na specjalnym podkreśleniu niektórych modalizmów „ogranicza następstwa akordowe, albo w ogóle eliminuje czynnik harmoniczny”³⁵ (*Mazurek b-moll op. 24 nr 4*). Jak słusznie zauważa Zofia Chechlińska,³⁶ odcinki monofoniczne spotykamy zazwyczaj na początku utworu, a także w partiach łącznikowych, co według Bronarskiego³⁷ jest jedną z ważniejszych cech stylistycznych twórczości Chopina. Wiktor Cukkierman³⁸ pisząc o gatunkach wyrazowych i rozpatrując rolę recytatywu (obecność jego stwierdza we wstępach i wewnątrz utworów przed reprzyzami lub innymi ważnymi cezurami) widzi w nim środek formalny o charakterze przygotowującym, co wiąże się z jego „niepełnowartościowością” fakturalną. Również Jan Prosnak uważa zwroty monodyczno-ostinatowe występujące w pieśni *Narzęczony* za typowe dla stylu chopinowskiego.³⁹

³³ J. Dobrowolski *Organizacja pola dźwiękowego w twórczości Chopina*. Praca magisterska w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego 1960; *Organizacja pola dźwiękowego u Chopina*. [W:] *The Book of the Congress...* 1963, s. 127-131.

³⁴ Autor rozróżnia dwa typy ewolucji: (1) ewolucja z wykorzystaniem właściwości konstrukcyjnych jednego typu ukształtowania pola dźwiękowego (niuansowanie rozpiętości rejestrowej, wolumenu, kierunku ruchu, stosunku współczynników: harmoniki, melodyki, rytmiki i dynamiki); (2) ewolucja poprzez zmienność i kontrastowanie różnych form organizacji z wykorzystaniem ich różnorodnych właściwości. Zob.: *Organizacja pola dźwiękowego u Chopina...*s. 129.

³⁵ J.M. Chomiński *Z zagadnień ewolucji stylu Chopina*. „Muzyka” 1960 nr 3, s. 23.

³⁶ Z. Chechlińska *Faktura fortepianowa Chopina*. Praca doktorska w Instytucie Sztuki PAN 1960, s. 181.

³⁷ L. Bronarski *Harmonika Chopina*. Warszawa 1935, s. 376.

³⁸ W. Cukkierman *Zamietki o muzycznym języku Szopena*. [W:] *Friderik Szopen*. Moskwa 1960, s. 54.

³⁹ J. Prosnak *Elementy berżeretki francuskiej, „sztajerka” i folkloru ukraińskiego w twórczości Chopina*. [W:] *The Book of the Congress...*1963, s. 381.

Z zacytowanych wyżej prac płyną pewne wskazówki metodologiczne: konieczność zwrócenia uwagi na rolę różnych typów ukształtowań fakturalnych oraz na ich korelację z harmoniką i przebiegiem formy.⁴⁰

Przebiegi monofoniczne są najprostszymi strukturami fakturalnymi, ale oczywiście nie najpowszechniejszymi nie decydującymi o charakterze stylu fakturalnego Chopina. Wszyscy badacze zabierający głos na temat faktury chopinowskiej, zgodnie akcentują rolę struktur figuracyjnych.⁴¹ Figurację uważa się za „najbardziej twórczy rys jego techniki kompozytorskiej, związany najściślej z instrumentem, otwierający szerokie możliwości dla dalszego rozwoju muzyki fortepianowej w przyszłości.” U Chopina figuracja „staje się podstawowym czynnikiem rzemiosła kompozytorskiego, sięgającym w sam rdzeń kształtowania tworzywa muzycznego.”⁴² Wynika stąd konieczność przebadania roli figuracji w procesach formalnych. Punktem wyjścia tych dociekań winna stać się klasyfikacja typów figuracji chopinowskiej przeprowadzona już przez Chomińskiego⁴³ i Chechlińską.⁴⁴ Pewne typy relacji figuracji do formy, a zwłaszcza jej przebiegu harmonicznego zasygnalizowała Dalila Teresa Turło podkreślając, że Chopin często wykorzystuje fakturę figuracyjną w procesach modulacyjnych.⁴⁵

Stosunek różnorodnych ukształtowań fakturalnych do przebiegu harmonicznego formy to osobny i bardzo istotny dla stylu chopinowskiego problem. Wartość wyrazowa środków harmoniczych zawsze uwarunkowana jest określonymi środkami fakturalnymi. Jak trafnie zauważa Chomiński, Chopin reguluje niezwykle precyzyjnie siłę wyrazowego działania harmoniki przy pomocy faktury fortepianowej.⁴⁶ Również Bohdan Pocij przyznaje, iż sama harmonika *in abstracto* wyznacza tylko schemat działania sił funkcyjnych w rozwoju formy, a działanie jej przejawia się zawsze poprzez inne elementy w tym fakturę.⁴⁷ Wyodrębnia on trzy typy modyfikującego działania faktury na harmonikę: (1) wariacyjne, polegające na wprojektowaniu tych samych „treściowo” układów harmoniczych w różne ukształtowania fakturalne; (2) przetworzeniowe, zasadzające się na podkreślanu lub zacieraniu zmian harmoniczych; (3) polifonizację materiału tematycznego (*Ballada f-moll*).⁴⁸

⁴⁰ Zadania tego dotyka J. Dobrowolski przeprowadzając klasyfikacje typów pola dźwiękowego oraz poruszając kwestię ewolucji pól. Zob.: J. Dobrowolski *Organizacja pola dźwiękowego u Chopina...* s. 127-131.

⁴¹ Szerokie stosowanie figuracji H. Bessler uważa za jedną z głównych cech muzyki romantycznej. Zob.: H. Bessler *Spielfiguren...* s. 34.

⁴² S. Łobaczewska *Wkład Chopina do romantyzmu europejskiego*. „Rocznik Chopinowski” 1956, s. 83; L. Hernádi *Einige Charakteristische Züge in dem Chopinschen Klaviersatz*. [W:] *The Book of the Congress* s. 175. Por. także: J.M. Chomiński *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina...*s. 182; Z. Chechlińska *Chopin a impresjonizm*. [W:] *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.* t. 2. Warszawa 1973, PWN, s. 31.

⁴³ J.M. Chomiński *Mistrzostwo...*s. 182-187; *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina...*s. 155-169.

⁴⁴ Z. Chechlińska *Faktura fortepianowa Chopina...*s. 142 i n.

⁴⁵ Figuracja poprzez wzbogacenie brzmienia (zwiększony wolumen, nasycenie wewnętrzne, aktywizacja dźwięków obcych) potęguje napięcie przed rozwiązaniem na nową tonikę; zob.: D.T. Turło *Funkcja harmoniczna figuracji u Chopina*. [W:] *The Book of the Congress...* s. 257.

⁴⁶ J.M. Chomiński *Z zagadnień ewolucji stylu Chopina*. „Muzyka” 1960 nr 3, s. 28.

⁴⁷ B. Pocij *Rola harmoniki w technice przetworzeniowej Chopina*. [W:] *The Book of the Congress...*s. 217.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 217.

Na inny aspekt oddziaływania faktury na harmoniczny przebieg formy zwraca uwagę Zofia Lissa.⁴⁹ Główne źródło pozafunkcyjnych interpolacji w utworach fortepianowych Chopina upatruje autorka w efektach pianistycznych, wirtuozowskich zrodzonych z impulsów motoryki palcowej. Jednorodna faktura jest także czynnikiem integrującym owe interpolacje, kompensującym zanik wiążących sił funkcyjnych. Dla naszej problematyki bardzo ważne jest spostrzeżenie autorki, iż odcinki o niefunkcyjnej harmonice są u Chopina niekonstruktywne dla całości formy lub są wprowadzane „dla osiągnięcia zupełnie wyjątkowych rezultatów wyrazowych.” Natomiast „ważkie dla rozwoju formy ustępy tematyczne, przetworzeniowe i in. Chopin buduje w oparciu o myślenie funkcyjne.”⁵⁰ D.T. Turło wysuwa nawet tezę, że u Chopina zachodzi tak ściśle współdziałanie harmoniki i faktury, iż nie można ich rozpatrywać już dalej jako samoistnych współczynników stylu.⁵¹

Największy ładunek myśli na temat skoordynowania faktury z harmonicznym przebiegiem formy zawierają dwie prace J.M. Chomińskiego opublikowane u progu jego „okresu sonorystycznego”⁵² Autor przyznaje, iż w niektórych jego poprzednich analizach szczegółowe rozpatrywanie struktury harmonicznej często prowadziło do zatarcia równowagi pomiędzy istotnym działaniem elementu harmonicznego a innymi elementami.⁵³ Zwraca teraz baczną uwagę na same środki wykonawczo-techniczne umożliwiające odpowiednie kształtowanie harmoniki wspólnie z innymi elementami, jak agogika, rytmika, dynamika i melodyka wpływającymi także na realną postać środków harmonicznych.⁵⁴ Szczegółowy dialog z autorem nawiąże w rozdziale drugim. W tym miejscu jedynie uogólnię jego konkluzje na temat współdziałania faktury z harmonicznym kształtowaniem formy. Faktura w swej najprostszej postaci (piony akordowe) umożliwia ekspozycję „czystej substancji harmonicznej”, co jest niekiedy niezbędne dla uwydatnienia roli czynnika harmonicznego w toku utworu. Zmiany ukształtowania fakturalnego przyczyniają się nieraz do podkreślenia kontrastu między odcinkami diatonicznymi a chromatycznymi (*Mazurek fis-moll op. 6 nr 1*).⁵⁵ W utworach Chopina spotykamy się z kształtowaniem poprzez narastanie substancji harmonicznej osiąganę przez sukcesywne wprowadzanie dźwięków akordowych, od struktur monofonicznych aż do zdwojeń poszczególnych składników.⁵⁶ Bardzo istotne wydaje się spostrzeżenie Chomińskiego dotyczące ekwiwalencji harmoniki i faktury w przebiegu formy. Zjawisko to polega na: (1) zastąpieniu funkcji formalnej harmoniki równoważną funkcją formalną faktury w danym momencie formy; (2) na kontynuowaniu danej funkcji formalnej harmoniki analogiczną lub wynikającą z tamtej funkcją faktury. Oczywiście ta ogólna klasyfikacja obejmuje tylko przypadki opisane przez

⁴⁹ Z. Lissa *Harmonika Chopina z perspektywy techniki dźwiękowej XX w.* „Annales Chopin” 4 1959, s. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 36.

⁵¹ D.T. Turło *Chopin i muzyka europejska.* „Muzyka” 1966 nr 2, s. 149.

⁵² J.M. Chomiński *Harmonika a faktura fortepianowa Chopina.* „Muzyka” 1951 nr 4, s. 3-25; *Sonaty Chopina.* Kraków 1960, PWM.

⁵³ J.M. Chomiński *Harmonika a faktura...*, s. 3.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 4.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 6.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 13.

Chomińskiego i prawdopodobnie znacznie się rozszerzy po przeanalizowaniu pełnej twórczości Chopina. Dla zilustrowania kolejno tych dwóch odmian zjawiska przytoczę kilka przykładów.

1a. Chopin rezygnuje niekiedy z kontrastu tonalno-harmonicznego kształtując formę poprzez kontrast fakturalny z zachowaniem tonacji głównej (np. *Nokturn Fis-dur op. 15*, *Nokturn cis-moll op. 27*).

1b. W Chopinowskich formach sonatowych kontrasty tonalno-harmoniczne oscylują wokół norm klasycznych. W stosunku do rozbudowanego procesu modulacyjnego (por. *Sonata h-moll* i *Sonata wiolonczelowa g-moll*) pojawienie się tematu przeciwstawnego w tonacji paralelnej należy interpretować jako uproszczenie i stabilizację, a więc brak właściwego elementu przeciwstawienia (kontrastu). Dlatego też najważniejszym czynnikiem staje się zmiana faktury, wprowadzenie kontrastowego ukształtowania fakturalnego materiału tematycznego.⁵⁷

1c. Zróznicowana faktura (operowanie przeciwstawnymi rejestrami, różnicowanie wolumenu brzmienia) staje się ekwiwalentem jednostajności harmoniki w ekspozycji pierwszej części *Sonaty c-moll*.⁵⁸

1d. Źródłem siły wyrazowej drugiego tematu pierwszej części *Sonaty h-moll* jest melodyka uwypuklona odpowiednią strukturą fakturalną (ustosunkowanie partii prawej i lewej ręki); w zakresie harmoniki operuje kompozytor środkami najprostszymi.

I jeszcze dwa przykłady ilustrujące drugą odmianę zjawiska ekwiwalencji:

2a. Proces dynamizacji przebiegu muzycznego zapoczątkowany przez komplikację odniesień górnodominantowych, kontynuowany jest nie przez czynnik harmoniczny (połączenia zostają uproszczone) lecz przez fakturę, dzięki ożywieniu figuracyjnemu i zwiększeniu wolumenu (*Sonata g-moll*, cz. I – przetworzenie).⁵⁹

2b. Faktura może również zmienić kierunek działania czynnika harmonicznego. W *Scherzo Sonaty g-moll* (t. 69-88) silne napięcie, uzyskane dzięki wprowadzeniu struktur parafunkcyjnych rozładowuje się za pośrednictwem akordów septymowych zmniejszonych, które dzięki odpowiedniemu ukształtowaniu fakturalnemu oddziałują kolorystycznie, a tym samym niwelują powstałe uprzednio napięcie.⁶⁰

Warta podkreślenia jest ogólna uwaga Chomińskiego sformułowana w odniesieniu do sonat, ale którą już teraz można rozciągnąć na całą twórczość Chopina. Otóż autor stwierdza, że rozbudowa środków harmoniczných skoordynowana jest ściśle z możliwościami tkwiącymi w fakturze fortepianowej. Stąd też każdy z użytych przez kompozytora środków oddziałuje zgodnie z intencjami twórczymi, tym bardziej że stosuje je w tych miejscach formy, gdzie ma to swoje uzasadnienie architektoniczne i wyrazowe.⁶¹

W omawianych pracach Chomińskiego zawarte są również sformułowania na temat koordynacji faktury i formy, niezależnej od procesów harmoniczných. Część z

⁵⁷ Ibid., s. 23.

⁵⁸ J.M. Chomiński *Sonaty...*, s. 31.

⁵⁹ Ibid., s. 299.

⁶⁰ Ibid., s. 311-312.

⁶¹ Ibid., s. 142.

nich została już wzmiankowana, gdy omawiałem jego pracę o *Preludiach* (zob. s. 3-5). Niezwykle istotnym dla podjętego tu tematu jest stwierdzenie Chomińskiego na marginesie dyskusji z poglądami Vincenta d'Indy dotyczącymi sonat Chopina. Chomiński zauważył: „forma u Chopina rodzi się z możliwości wykonawczo-technicznych tkwiących w fakturze fortepianowej i (...) ten szczegół, typowy dla muzyki romantycznej, występuje u Chopina szczególnie wyraźnie.”⁶² Chomiński wskazuje wiele przykładów z *Sonat* potwierdzających tę tezę.⁶³ Nie muszę dodawać, iż zamiar przebadania tego zagadnienia w stosunku do całej twórczości Chopina, był głównym powodem podjęcia tematu niniejszego artykułu. Potęgowanie napięcia za pomocą pionów akordowych i zdwojeń oktawowych i rozładowanie go przy pomocy typowo pianistycznej figuracji w *Finale Sonaty c-moll*, wyrazowe przekształcenie drugich tematów w tymże *Finale* i pierwszej części *Sonaty g-moll* – to tylko kilka przykładów współdziałania faktury w tworzeniu formy chopinowskiej.⁶⁴

W pracach Chomińskiego znajdujemy jeszcze jedno sformułowanie ważne dla naszych badań. Uważa on, iż „forma utworu realizowana jest w toku wykonywania dzieła i w związku z tym środki wykonawczo-techniczne decydują o jego właściwościach formalnych.”⁶⁵ Przy takim ujęciu relacji forma s faktura, forma dzieła przestaje być zjawiskiem stałym, niezmiennym, danym raz na zawsze; szczegółami różni się w kolejnych interpretacjach nawet przez jednego wykonawcę.⁶⁶ Udziałem pierwiastka interpretacyjnego w modyfikowaniu zależności fakturalno-formalnych zajmę się w następnym rozdziale.

Zagadnieniu powiązania faktury i formy poświęca jeden z rozdziałów swej pracy doktorskiej Zofia Chechlińska.⁶⁷ Wszakże mimo obiecujących zapowiedzi na początku rozdziału,⁶⁸ ogólnikowe sformułowania autorki, skądinąd bardzo drobiazgowo analizującej samą fakturę, nie dostarczają żadnych wskazówek co do metod badania współdziałania faktury i formy.⁶⁹

⁶² Ibid., s. 193.

⁶³ Ibid., s. 74, 77, 79 i in.; V. d'Indy upatruje w dziełach Chopina zapoczątkowanie stylu „pianistique”, którego skutki „były i są nadal oplakane z wielu punktów widzenia, m.in. dlatego, iż tonacje dobierane są z korzyścią dla palcowania, a pasaża napisane dla celów wirtuozowskich nie odgrywają „żadnej użytecznej roli w równowadze kompozycji.” Cyt. za: H. Opieński *Sonaty Chopina i ich wartość konstrukcyjna*. „Kwartalnik Muzyczny” 1928 nr 1, s. 65.

⁶⁴ Ibid., s. 65, 93, 287.

⁶⁵ J.M. Chomiński *Struktura motywiczna Etiud Chopina jako problem wykonawczy*. „Muzyka” 1958 nr 4, s. 27.

⁶⁶ Ibid., s. 27. Autor pisze: „Zmienia się zatem hierarchia problemów. Zamiast na sztywne schematy, zwróciliśmy uwagę na czynniki które kształtują dzieło i dają jego realny obraz dźwiękowy, tzn. taki obraz, jaki otrzymujemy podczas jego percepcji. W ogólnym zarysie ten rezultat dźwiękowy musi być zgodny z intencją kompozytora. Ale to nie znaczy, że żywa forma dzieła jest zjawiskiem stałym. Przeciwnie, nie tylko u różnych wykonawców, ale często u tego samego artysty, dźwiękowa postać dzieła otrzymuje w swoich szczegółach każdorazowo odmienny kształt. Nie jest to niedomaganie sztuki wykonawczej, ale właśnie jej wielka zaleta.” Teoretyczne podstawy takiego stanowiska znajdujemy w filozofii fenomenologicznej. Zob.: Roman Ingarden *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973, PWM, s. 12-28 (Utwór muzyczny a jego wykonania); s. 41-48 (Utwór muzyczny a partytura).

⁶⁷ Z. Chechlińska, op. cit., s. 247-272.

⁶⁸ „...problem sprowadza się do pytania, jak faktura współdziała z formą dzieła muzycznego”. Zob. Z. Chechlińska, op. cit., s. 247.

⁶⁹ Z. Chechlińska wymienia typy układów fakturalnych występujące w poszczególnych gatunkach (formach) wskazując jedynie niekiedy na ich funkcję w przebiegu formy, np. jako środek kontrastu. Niewiele także mówią takie spostrzeżenia autorki, jak „kontrasty fakturalne uwypuklają architektonikę”. Czy też „wewnątrz ustępów faktura jest stosunkowo jednolita (s. 269), ani też wniosek, że im bardziej utwór jest rozbudowany pod względem rozmiarowym, tym większe zróżnicowanie wykazuje faktura (s. 271).

Po tym przeglądzie publikacji poruszających nieco szerzej kwestię koordynacji faktury i formy, zwróćmy się ku autorom zajmującym się co prawda inną problematyką nie mniej jednak w swych pracach dotyczących interesujących nas zagadnień.

Referując wyżej poglądy J.M. Chomińskiego wspomniałem o roli aplikatury, którą rozumiem tu szerzej jako zespół powiązań między „fizycznością”, materialnością instrumentu i człowieka – kompozytora ze całą specyfiką aparatu gry. Interesującą uwagę dorzuca Jan Ekier pisząc, iż „myślenie pianistyczne polegające na kojarzeniu wyobrażeń dźwiękowych z kategoriami czuciowymi ręki (Chopin słyszał i równocześnie czuł w ręce swej dzieło muzyczne) było zapewne podniecią do stosowania innych układów dźwiękowych, kiedy przy okazji powtórzeń danych ustępów w innych tonacjach następowały zmiany w układzie białych i czarnych klawiszów.”⁷⁰ Wychodząc od tej konkluzji należałoby przebadać, w jakim stopniu różne tonacje w analogicznych odcinkach formy, warunkują modyfikacje faktury.

Warto przywołać inną uwagę Ekiera, w której odkrywa charakterystyczną dla Chopina zasadę „stopniowania ilości elementów danych układów na odcinkach o jednorodnej fakturze fortepianowej (np. ilości dźwięków w akordach, ostrości dysonansów, ilości nut w figuracjach itp.), co w rezultacie daje płynność przebiegu muzycznego danego odcinka.”⁷¹

Wielu autorów podkreśla wpływ specyfiki instrumentu na typ ukształtowań fakturalnych. Chechlińska mówiąc o przebiegach figuracyjnych akcentuje rolę samej klawiatury, jej struktury dostosowanej do anatomii ludzkiej ręki.⁷² Wielorakość typów figur instrumentalnych będąca wynikiem tego dostosowania i rozwojem techniki palcowania (też typowo chopinowskiej) została wprowadzona i uogólniona w *Etiudach op. 10* i *op. 25*. Kriemliew zauważa, iż Chopin z czasem wyeliminował szereg tych figur, tak że nawet już w *Koncertach* zaniechane zostają niektóre wirtuozowskie chwytty z *Wariacji op. 2*.⁷³ Nasuwa się więc metodologiczny wniosek, iż należałoby zbadać funkcjonowanie różnych ukształtowań fakturalnych w przebiegu formy w kolejnych okresach twórczości Chopina.

Zagadnienie aplikatury najczęściej powraca w pracach zajmujących się *Etiudami* Chopina. W *Etiudzie a-moll op. 10 nr 2* rola aplikatury najjaskrawiej zaznacza się jako czynnik kształtujący formę utworu poprzez melodykę. Chomiński jest zdania, iż właśnie owa pierwszorzędność zasady palcowania usprawiedliwia nawet odstępstwa od pierwotnego pochodzenia gamowego.⁷⁴ Również Kriemliew widzi w tej *Etiudzie* „tryumf nowej chopinowskiej aplikatury.”⁷⁵ Także w *Etiudzie gis-moll op. 25 nr 6* zasada palcowa zrealizowana w postaci podwójnych chwytów wyznacza kierunek

⁷⁰ J. Ekier *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina. Część I. Zagadnienia edytorskie*. Kraków 1974, TiFC – PWM, s. 101-104.

⁷¹ *Ibid.*, s. 102-103.

⁷² Z. Chechlińska, *op. cit.*, s. 141.

⁷³ J. A. Kriemliew *Frederik Szopen. Oczerki życia i twórczości*. Leningrad 1949, s. 248.

⁷⁴ J.M. Chomiński *Formy muzyczne*, t.1. Kraków 1954, PWM, s. 278. W drugim wydaniu *Form muzycznych*, Kraków 1983, PWM, s. 369 autor dodaje, że zachowanie konsekwencji „w przestrzeganiu pierwotnej zasady gamowej pozostaje w związku z pedagogicznym celem etudy, którym jest określony problem wykonawczo-techniczny, np. gama chromatyczna.”

⁷⁵ J.A. Kriemliew, *op. cit.*, s. 258.

rozwoju formy. Każdorazowe wystąpienie podwójnotercjowego trylu staje się impulsem do rozpoczęcia nowej fazy formy utworu.⁷⁶ Podwójne chwytły wpływają również na jednorodność, organiczność formy.⁷⁷ Jest to jednak już zagadnienie ogólniejsze dotyczące integrującej funkcji figur instrumentalnych w formach typu ewolucyjnego.

Rolę faktury w wiązaniu kolejnych odcinków formy i w przekształcaniu substancji pierwotnej, wyjściowej na zasadzie „reakcji łańcuchowej” („każde dalsze ogniwo wynika z poprzednich, ale zarazem kojarzy się z ogniwem czołowym”) odkrywa w *Fantazji f-moll op. 49 Z. Lissa*.⁷⁸ Architektoniczne funkcje faktury dostrzega wielu autorów. Tadeusz Zieliński analizując formę okresową *Mazurków* dostrzega w fakturze jeden z czynników modyfikujących strukturę okresów.⁷⁹ D.T. Turło zwraca uwagę na pewien typ przeciwstawień dynamicznych będących źródłem różnych efektów dźwiękowych (np. pianissimo w wysokim rejestrze) wykorzystywanych w celach architektonicznych.⁸⁰ Z. Chechlińska analizując stosunki między obszarami dźwiękowymi poszczególnych fraz stwierdza, iż „najczęściej obszary dźwiękowe pokrywają się, rzadziej przylegają do siebie (...) Oddalenie obszarów dźwiękowych, w których porusza się linia melodyczna występuje na ogół między większymi ustępami formy.⁸¹ Niekiedy faktura może koordynować rozwój formy i to bynajmniej nie w oparciu o figurę instrumentalną, na dłuższym odcinku czasowym. Taką „mistrzowską gradację faktury” (od początkowej polifonii pozornej, przez rozszerzenie rejestrowe do przejrzystej, rozrzedzonej faktury wertykalnej) spostrzega Kriemliew w *Barkaroli Fis-dur*.⁸² Oparty na podobnej zasadzie przekształceń układów fakturalnych rozwój formy stwierdza Władimir Protopopow w *Balladzie f-moll*.⁸³ Nośnikiem trzyetapowego rozwoju tematu głównego tej *Ballady* są kolejno zmienne układy oparte na fakturze homofonicznej, kontrastowo-polifonicznej i imitacyjno-polifonicznej.

Kształtowanie formy przy użyciu środków wariacyjnych jest jedną z zasadniczych cech stylistycznych twórczości Chopina. Według Protopopowa wariacyjność ma zastosowanie we wszystkich częściach formy muzycznej (ekspozycjach, przetworzeniach, łącznikach, reprzykach, kodach).⁸⁴ Co ważniejsze, autor stwierdza wariacyjność nie tylko na gruncie melodyki czy harmoniki, ale również na gruncie faktury i ogólniej – brzmieniowości pisząc, że taka wariacyjność „stała się dla stylu Chopina jednym z najważniejszych środków artystycznego wzbogacenia obrazu muzycznego.”⁸⁵

⁷⁶ J.M. Chomiński, op. cit., s. 279.

⁷⁷ Ibid., s. 283.

⁷⁸ Z. Lissa *Jedność substancjalna jako podstawa integracji formy...*, s. 30-37.

⁷⁹ T. Zieliński *Forma okresowa w mazurkach Chopina i mazurkach Szymanowskiego*. [W:] *The Book of the Congress...*, s. 417.

⁸⁰ D.T. Turło *Formotwórcza rola dynamiki...*, s.21.

⁸¹ Z. Chechlińska, op. cit., s. 164-165.

⁸² J.A. Kriemliew, op. cit., s. 347.

⁸³ Wł. Protopopow *Polifonia w Balladzie f-moll Chopina*. „Rocznik Chopinowski” 1965-1968 t. 7. Kraków 1969, s. 39-41.

⁸⁴ Wł. Protopopow *Wariacyjność' kak principi razwitija w muzyke Szopena*. [W:] *The Book of the Congress...*, s. 228; *Wariacyjnyj metod razwitija tiematizma w muzykie Szopena*. [W:] *Friderik Szopen*. Moskwa 1960, s. 233.

⁸⁵ Wł. Protopopow *Nowa interpretacja klasycznych form muzycznych w utworach Chopina*. „Rocznik Chopinowski” 19, Warszawa 1987, TIFCh, s. 31.

Markus utrzymuje, że dzięki włączeniu faktury w procesy wariacyjne, Chopin uzyskuje swoistą postać dynamicznego poziomu utworu.⁸⁶ Również Lissa zwraca uwagę na fakturalny aspekt techniki wariacyjnej (wzmaganie ruchu, odpowiednie dysponowanie płaszczyznami obu rąk, rozszerzanie lub gwałtowne wycienianie pola dźwiękowego) *Balladzie f-moll*.⁸⁷

Technika wariacyjna, którą można uznać za rodzaj przetworzeniowej (permutacyjnej) nieraz nakłada się na tę ostatnią (w węższym jej rozumieniu – jako praca tematyczna), np. w środkowej części *Ballady As-dur*. Najdonioślejszą rolę wyznaczył Chopin pracy tematycznej w trzecim okresie swojej twórczości.⁸⁸ Łobaczewska trafnie zauważa, że rola tej techniki jest u Chopina większa niż u jakiegokolwiek innego kompozytora wśród romantyków,⁸⁹ a nadto że specyfikę warsztatu kompozytorskiego Chopina można określić jako „maksymalne wykorzystanie techniki przetworzeniowej we wszystkich możliwych jej odmianach w ramach homofonii.”⁹⁰

Rzecz dziwna, że do wyjątków w literaturze chopinologicznej należą konkluzje dotyczące roli faktury w pracy tematycznej. Poza omówioną już pracą Chomińskiego o *Sonatach*, na zagadnienie to zwraca uwagę jeszcze Antoni Prosnak.⁹¹ W niektórych *Etiudach* stwierdza różne nasilenie działania czynnika fakturalnego, co wyraża się zastępowaniem podstawowego ukształtowania strukturami pochodnymi. Można to również interpretować jako spotęgowanie czynności przetworzeniowych, które doprowadziło do wyewoluowania nowych układów dźwiękowych (*Etiuda F-dur op. 25 nr 3*, t. 17-18 i 57-58).

W pracy tej zajmę się również fakturalnym aspektem gatunków muzycznych uprawianych przez Chopina. Wydaje się interesującą hipotezą zależność między gatunkami chopinowskimi a stosowanymi w nich typami faktury.

Pojęcie gatunku stosowane jest w muzykologii w kilku znaczeniach, Najszerzą analizę tej kategorii estetycznej dała Łobaczewska wyodrębniając trzy kryteria klasyfikacji gatunków: (1) funkcję społeczną dzieła muzycznego, (2) stosunek do dźwięku i środków ekspresji pozamuzycznej, (3) czynniki materiałowe i fakturalne.⁹² Klasyfikacji tej nie można jednak uznać za wyczerpującą, ponieważ w ramach owych trzech grup poszczególne klasy gatunkowe krzyżują się.⁹³ Interesującą nas w tym miejscu najżywiej trzecią grupę gatunków, gdzie kryterium są cechy materiałowe i fakturalne, także trzeba poddać zasadniczej krytyce. Cechy materiałowe w ujęciu Łobaczewskiej to po prostu różny typ środków wykonawczych. Stąd też utwory Chopina znalazłyby się w klasie drugiej (muzyka instrumentalna) i trzeciej (muzyka

⁸⁶ S.A. Markus *Istorija muzykalnoj estetiki*, t.2. Moskwa 1968, s. 164.

⁸⁷ Z. Lissa *Zagadnienie krzyżowania form u Chopina*. [W:] *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków 1970, PWM, s. 172.

⁸⁸ J.M. Chomiński *Z zagadnień ewolucji...*, s. 24; S. Łobaczewska *Wkład Chopina...*, s. 68.

⁸⁹ S. Łobaczewska, op. cit. s. 79.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ A. Prosnak *Niektóre zagadnienia wariacyjności Etiud Chopina...*, s. 221.

⁹² S. Łobaczewska *Style muzyczne* t.1/1. Kraków 1960, PWM, s. 16-27.

⁹³ Np. w grupie (1): muzyka profesjonalna i muzyka świecka; w grupie (2): muzyka filmowa i muzyka instrumentalna; w grupie (3): muzyka wokalna i muzyka jednogłosowa lub polifoniczna; zob. S. Łobaczewska, op. cit., s. 17-22.

wokalno-instrumentalna). Cechy fakturalne rozumie Łobaczewska bardzo schematycznie wyróżniając cztery klasy, zresztą również zachodzące na siebie: (1) muzyka jednogłosowa, (2) muzyka wielogłosowa, (3) muzyka polifoniczna, (4) muzyka homofoniczna.⁹⁴ Wynika to zapewne z przyjęcia przez autorkę zbyt wąskiej definicji faktury, ujmującej w sposób tradycyjny i schematyczny zjawiska fakturalne, wiążące się zawsze przecież z konkretnymi środkami techniczno-wykonawczymi. Konsekwencją tego schematyzmu był dalszy podział homofonii na trzy jej typy,⁹⁵ wśród których spora część chopinowskich układów fakturalnych nie znalazłaby swego miejsca.⁹⁶ Klasyfikacja Łobaczewskiej nie jest więc ani precyzyjna, ani wyczerpująca. Szereg autorów wprowadza jeszcze inne kryteria podstawowe, np. kryterium formy wyodrębniające gatunki formalne.⁹⁷ Z. Lissa konstatuje: „podstawą większych gatunków muzycznych musi być materiał tematyczny nadający się do poczynających ewolucyjnych, różnych w zależności od gatunku muzycznego”. I dalej: „Architektonika utworu może być bardzo zróżnicowana i ona to właśnie wraz z innymi współczynnikami kształtowania dźwiękowego stanowi podstawę wydzielenia różnych gatunków muzycznych.”⁹⁸ Można więc mówić o gatunku sonatowym, koncertowym, stylizowanych gatunkach tanecznych i chyba można też mówić o gatunku scherza, ballady, etiudy, nokturnu itp. Na ile słuszny byłby taki podział gatunkowy i w jakiej mierze opierałby się na wyznacznikach fakturalnych (w naszym rozumieniu terminu „faktura”), a w jakiej na innych kryteriach pozafakturalnych – rozstrzygnięcie tej kwestii jest jednym z celów tej pracy.

By uzupełnić różne spojrzenia na kategorię gatunku, wymienię jeszcze klasę gatunków wyrazowych, wprowadzonych przez rosyjskiego muzykologa Wiktora Cukiermana.⁹⁹ Wyodrębnia on w tej klasie następujące gatunki: marszowy, liryczny, taneczny, recytacyjny i chorałowy wykazując ich wzajemne na siebie oddziaływanie. Podobną kategorię wydziela też Łobaczewska określając ją mianem psychologiczno-estetycznej.¹⁰⁰ Są to kategorie nadzwyczaj istotne dla naszych badań, gdyż – jak wynika z przeglądu literatury – rzutują one na problem klasyfikacji gatunków z punktu widzenia faktury oraz ich przekształceń za pomocą środków fakturalnych.

⁹⁴ Ibid., s. 22.

⁹⁵ (1) monodia wokalna z towarzyszeniem instrumentów, (2) monodia instrumentalna z akompaniamentem harmonicznym, (3) faktura akordowa bez głosu prowadzącego melodię; *ibid.*, s. 22.

⁹⁶ Np. *Etiudy w podwójnych dźwiękach (gis-moll, Des-dur z opusu 25)*, figuracyjne (*c-moll op. 25 nr 12*), typy pośrednie (*e-moll op. 25 nr 5, F-dur op. 25 nr 3, As-dur op. 10 nr 10*)

⁹⁷ B. Schäffer stwierdza, iż w aktualnym stanie nauki [muzykologii] „forma wciąż jeszcze jest identyfikowana z gatunkiem.” Zob. *Forma w muzyce*. [W:] „Forum musicum” nr 14. Kraków 1973, PWM, s. 44. Problem ten wyjaśnia w sposób całkiem oczywisty Z. Lissa pisząc: „‘Forma muzyczna’ oznacza w estetyce, teorii poznania i psychologii kształt dźwiękowy czasowo rozciągnięty, który jest nosicielem jakiejś zawartości, zaś w praktycznych naukach o muzyce ten sam termin służy na oznaczenie gatunku muzycznego o określonych właściwościach konstrukcyjnych, środkach wykonawczych itp. (np. forma fugi, forma operowa, forma symfonii itp.) Wszystkie te ‘formy’ są podrzędne w stosunku do ‘formy’ w jej pierwszym znaczeniu. Zob. Z. Lissa *Teoriopoznawcza analiza struktury czasowej gatunków muzycznych*. [W:] Z. Lissa *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, PWM, s. 210.

⁹⁸ Z. Lissa *Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina*. „Rocznik Chopinowski” t. 1 1956, s. 126.

⁹⁹ W. Cukierman *Zamietki o muzycznym języku Szopena*. [W:] *Friderik Szopen*. Moskwa 1960, s. 50.

¹⁰⁰ S. Łobaczewska, *op. cit.*, s. 27-29. Autorka wymienia następujące kategorie psychologiczno-estetyczne: (1) liryka muzyczna, (2) epika muzyczna, (3) dramatyzm, (4) patetyzm, (5) monumentalizm, (6) komizm, parodia, groteska, (7) sentymentalizm, (8) miniatura muzyczna.

Zresztą Łobaczewska również stwierdza zależność tej kategorii gatunkowej od środków technicznych.¹⁰¹

U podstaw całej twórczości Chopina leżą dwa gatunki miniatur: nokturn i etiuda. Ta myśl Bohdana Pocięja¹⁰² dobrze nas wprowadza w meritum problemu: faktura a forma i gatunek. Nokturn bowiem reprezentuje w twórczości Chopina od strony faktury elementy kantylenowe, a formalnie – stabilną, zamkniętą formę okresową, aczkolwiek nie we wszystkich przypadkach; natomiast etiuda reprezentuje układy fakturalne figuracyjne, wirtuozowskie i dynamiczną formę ewolucyjną.¹⁰³ Właśnie etiudy są dowodem tego, jak dalece współczynnik pianistyczny decydował o cechach fakturalnych stylu Chopina. Stanowiąc jak gdyby encyklopedyczne zestawienie nowych właściwości i możliwości fortepianu, dostarczają najbardziej bezpośrednich argumentów o współzależności kryterium gatunku i faktury.¹⁰⁴ Co prawda Chechlińska twierdzi, iż „trudno byłoby wskazać typowe, odrębne właściwości faktury poszczególnych gatunków, takich jak ballady, scherza i fantazje”, zaraz jednak dodaje, że w scherzach „stosunkowo najczęściej wykorzystywane są wszelkiego rodzaju struktury monofoniczne.”¹⁰⁵ Wysuwa też ogólny wniosek, że „im bardziej utwór jest rozbudowany pod względem rozmiarowym, tym większe zróżnicowanie wykazuje faktura.”¹⁰⁶ Autorka ta próbuje jednak uchwycić również bardziej konkretne zależności; badając rozpiętość rejestrową różnych typów utworów Chopina dochodzi do wniosku, że zakres wykorzystywanego przez Chopina materiału dźwiękowego związany jest z gatunkiem utworu, a nie – jak u Beethovena – z okresem twórczości kompozytora.¹⁰⁷ Również Janusz Dobrowolski konkluduje, iż w różnych gatunkach muzycznych organizacja pola dźwiękowego przebiega w odmienny sposób i że częstotliwość zmian układów zależy od gatunku muzycznego, a nawet od jego poszczególnych odcinków.¹⁰⁸

Omówię dalej literaturę zajmującą się determinowaniem przez fakturę formy w poszczególnych gatunkach. Na specyficzne traktowanie środków pianistycznych tj. daleko posuniętą ich selekcję w *Mazurkach* zwraca uwagę Chomiński podkreślając, że owa selekcja nie oznacza rezygnacji lecz uintensywnienie oddziaływania szczególnie do takiego stopnia, iż „najdrobniejsze nawet elementy otrzymują znaczenie niemal architektoniczne.”¹⁰⁹ Jednocześnie nie wydaje się, by działanie pewnych rygorów wpływających z natury tego tańca i tradycji (sugerującej pewne konwencjonalne formy akompaniamentu i jego stosunek do linii melodycznej) miały większe znaczenie.¹¹⁰ Natomiast Cukierman utrzymuje, że wyjątkowe znaczenie

¹⁰¹ Ibid., s. 28: „...nie może zaistnieć przejaw odnośnej kategorii psychologiczno-estetycznej (...) bez odpowiedniego wyprofilowania formy i czynników warsztatowych...”

¹⁰² B. Pocięj *Rola harmoniki...*, s. 215.

¹⁰³ Trafnie dostrzega Pocięj w tej dyferencjacji odzwierciedlenie dwu zasadniczych cech osobowości romantycznej: moment pasywny, kontemplacyjny i agresywny, dynamiczny. Koreluje to również z inną antytezą typową dla romantyzmu – potrzebą intymności i upodobaniem do teatralności; zob. A. Einstein *Muzyka w epoce romantyzmu*. Warszawa 1965, PWN, s. 15.

¹⁰⁴ G. Abraham *Chopins musical style*. Londyn 1939, s. 37.

¹⁰⁵ Z. Chechlińska, op. cit., s. 270.

¹⁰⁶ Ibid., s. 271.

¹⁰⁷ Z. Chechlińska *Zakres materiału dźwiękowego i jego dyspozycja w utworach Chopina*. „Muzyka 1969 nr 1, s. 60.

¹⁰⁸ J. Dobrowolski *Organizacja pola dźwiękowego ...*, s. 129-130.

¹⁰⁹ J.M. Chomiński *Z zagadnień ewolucji stylu Chopina...*, s. 21.

¹¹⁰ Ibid., s. 21.

Mazurków w twórczości Chopina może nie tyle związane jest z ich bliskością do prawzoru ludowego lecz z rolą tanecznego rytmu narzucającego rygor dyscypliny, ścisłości tanecznej faktury.¹¹¹

Interesującym zagadnieniem dla tematyki tej rozprawy jest kwestia ewolucji gatunków chopinowskich i stwierdzenie w niej roli, jaka przypadła fakturze. Pewne wnioski nasuwa już prześledzenie ewolucji mazurka. Gatunek ten otrzymał swój najbardziej dojrzały kształt artystyczny w drugim okresie twórczości kompozytora. W miarę rozwoju faktura mazurka stawała się coraz bardziej różnorodna, w rezultacie czego nastąpiło stopniowe rozluźnienie rytmu tanecznego. W tym właśnie kierunku działają nieregularne grupy zdobnicze, figuracja, głosy kontrapunktujące a nawet imitacja i kanon.¹¹² Jednak mimo monumentalizacji formy, wprowadzenia elementów pracy tematycznej, rozbudowywania odcinków kodalnych, faktura mazurków pozostaje przejrzysta. D.T. Turło zwraca uwagę na szczególne znaczenie fragmentów jednogłosowych, m.in. w związku z eksponowaniem bardziej interesującego materiału skalowego.¹¹³

Sprawa rozwijania gatunków i ich twórczego przekształcania, dramatyzacji jest nader istotna i to z kilku powodów. Po pierwsze, sztuka Chopina osiągnęła dzięki tym procesom najwyższej miary jakość i stała się na długi czas tradycją dla wielu kompozytorów, w pierwszym rzędzie obcych, uprawiających muzykę fortepianową.¹¹⁴ Po drugie, przeistoczenie wyrazowe gatunków nadało im nowe znaczenie w literaturze muzycznej, zmieniło ich społeczną funkcję.¹¹⁵ Po trzecie, w procesie ewolucji gatunków chopinowskich nastąpiło przeszczepienie współczynników stylu narodowego z form bezpośrednio gatunkowo związanych z polską tradycją ludową, na takie gatunki jak sonata, scherzo, etiuda, koncert, dzięki czemu wszystkie utwory Chopina odznaczają się silną jednorodnością stylistyczną.¹¹⁶ Trzeba pamiętać, że procesy te odbywają się na gruncie muzyki fortepianowej, a sprawcą ich był kompozytor, którego „styl instrumentalny był najbardziej fortepianowym sposobem pisania wszystkich czasów.”¹¹⁷ Dlatego też udział faktury w tych metamorfozach gatunkowych już z założenia powinien być znaczny.

Z. Lissa uważa, iż zmiana funkcji gatunku dokonuje się najwidoczniej w polonezach Chopina. Głęboka dramatyzacja poloneza i jego monumentalizacja jest według autorki cechą łączącą postawę estetyczną kompozytora z typowo postawą polskiego romantyzmu.¹¹⁸ J. Kriemliew dokonując ogólnej analizy ewolucji tego gatunku, zauważa że począwszy od *Poloneza es-moll op. 26* Chopin wypracowuje odrębną fakturę masywnej techniki akordowej „nieporównanie mniej typową dla innych jego utworów.”¹¹⁹ D.T. Turło nieco wnikliwiej traktując ten problem stwierdza, iż monumentalizacja brzmienia (wzmaganie dynamiki, wolumenu

¹¹¹ W. Cukierman, op. cit., s. 50.

¹¹² Z. Chechlińska *Faktura...*, s. 260.

¹¹³ D.T. Turło *Chopin i muzyka europejska...*, s. 146.

¹¹⁴ J.M. Chomiński *Mistrzostwo...*, s. 223.

¹¹⁵ Z. Lissa *Problemy polskiego stylu narodowego...*, s. 118 i passim.

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 138.

¹¹⁷ L. Hernádi *Einige charakteristische Züge...*, s. 168.

¹¹⁸ Z. Lissa, op. cit., s. 155.

¹¹⁹ J. Kriemliew, op. cit. s. 278.

brzmienia, umiarkowane stosowanie techniki akordowej i oktawowej, biegników gamowych, tryli) pociągnęło za sobą monumentalizację formy, czego przejawy dostrzega w rozbudowywaniu wstępów i przeistoczeniu części środkowej (dawne trio) w samodzielny epizod.¹²⁰ Na ten kierunek rozwoju zwróciła uwagę już znacznie wcześniej Z. Lissa podkreślając tendencję Chopina do symfonizacji tej formy, tzn. do stosowania metod pracy kompozytorskiej najbardziej swoistych dla form symfonicznych.¹²¹

Za ogólny wyznacznik fakturalny gatunków tanecznych uważa Chomiński stosowanie struktur opierających się na kumulacji linii melodycznej z towarzyszeniem pionów akordowych dodając, iż Chopin wzbogacił stereotypowy akompaniament i opracowanie harmoniczne nowymi pomysłami fakturalnymi, tworzącymi podstawę do artystycznej stylizacji tańca.¹²² Przełamywanie rytmu tanecznego poprzez stosowanie zróżnicowanej faktury występujące wśród tańców najwyraźniej właśnie w *Polonezach*.¹²³ Poczynania stylizacyjne doprowadziły Chopina w *Polonezie-Fantazji op. 61* aż do roztopienia tego gatunku w swobodnie improwizowanej formie, jak to określa Lissa.¹²⁴ Warto zwrócić uwagę na wykorzystywanie właśnie w tym utworze elementów techniki polifonicznej, co dobitnie zaświadcza o roli czynniki fakturalnego w ewolucji gatunków chopinowskich.

Trzeci chopinowski gatunek taneczny, walc, najbardziej związany jest ze swoim użytkowym pierwowzorem. Wpływa na to zapewne fakt, iż formuła akompaniamentu stosowana jest tu, jak stwierdza Z. Chechlińska, w sposób najbardziej konsekwentny spośród wszystkich tańców Chopina i na przestrzeni całej jego twórczości.¹²⁵ Niemniej jednak i tutaj kompozytor wierny swej zasadniczej postawie estetycznej zmienia charakter gatunku odrywając go od taneczności użytkowej i przesuwając na teren koncertowości. Styl wirtuozowski *Walców* osiągnięty przez Chopina właśnie środkami fakturalnymi, wyraża się według Lissy w licznych rozległych pasażach, przebiegających niekiedy przez całą niemal klawiaturę, w kontrastach pasaży i łańcuchów akordowych, przerzutach oktawowych, w efektach polimelodycznych przechodzących nieraz w polimetryczne zacierając charakterystyczną dla walca strukturę rytmiczną.¹²⁶ Wybitne znaczenie pierwiastka walcowego w twórczości Chopina upoważnia nas do wydzielenia go jako odrębnego gatunku wyrazowego i rozszerzenia w ten sposób zakresu tej kategorii wprowadzonej przez Cukkiermanną (zob. s. 16). Jak stwierdza Koszewski „muzyczna idea walca (...) w ciągu przeszło dwudziestoletniej aktywności twórczej kompozytora wykazała wielką ekspansywność i zdolność asymilacyjną w krzyżowaniu się i organicznym łączeniu z

¹²⁰ D.T. Turło, op. cit., s. 146.

¹²¹ Z. Lissa, op. cit., s. 119. Autorka dodaje, iż nie jest przypadkiem, że polonezy Chopina wielokrotnie były i są nadal opracowywane na orkiestrę symfoniczną, gdyż widocznie „zawierają w sobie zarodki symfonizmu w obu tego pojęciach znaczeniach.”

¹²² J.M. Chomiński *Mistrzostwo...*, s. 192.

¹²³ Z. Chechlińska, op. cit., s. 262.

¹²⁴ Z. Lissa, op. cit., s. 143.

¹²⁵ Z. Chechlińska, op. cit., s. 255.

¹²⁶ Z. Lissa, op. cit., s. 150.

innymi formami.”¹²⁷ Wśród tych form cytowany wyżej autor wymienia pieśni, mazurki, scherza, ballady, sonaty i wariacje. Istotne dla naszych badań jest podjęcie przez Koszewskiego próby uchwycenia wyróżników walcowości, w tej liczbie również wyróżników fakturalnych, jak krąg tonacji As-dur i melodyka figuracyjna.¹²⁸ Zwłaszcza ten pierwszy związany jest ściśle z fakturą fortepianową, ponieważ ów krąg tonacyjny wiąże się nie tyle z „barwą tonacji” tzw. czarnoklawiszowych¹²⁹, co z wynikającymi z tego wyboru określonego ustruktutowania wycinka klawiatury determinującego typ figuracji. Chopin bowiem, jak stwierdza Jan Ekier, nie myślał abstrakcyjną wyobraźnią, ale kojarzył ją zawsze z kategoriami czuciowymi ręki jako aparatu gry.¹³⁰ Stoi przed nami zadanie przeanalizowania wprojektowania elementów walcowości w inne gatunki i formy oraz określenie w nich roli faktury.

Na temat fakturalnych komponentów gatunku balladowego znajdujemy zaledwie wzmianki i sugestie i to tylko w nielicznych pracach. Z. Lissa wskazując na spokrewnienie z gatunkiem ballady poetyckiej akcentuje takie cechy *Ballad* jak obszerne wstępy, kontrastowanie tematyczne poszczególnych fragmentów, szerokie łuki napięć energetycznych¹³¹ sugerując pośrednio współdział faktury w wydobywaniu tych cech przez kompozytora. Również Chomiński pisząc o zasadzie ewolucyjnej jako głównym czynnikiem kształtowania *Ballad*, która doprowadziła do wyrazowego przekształcania materiału motywicznego i tematycznego,¹³² zakłada silne oddziaływanie faktury jako czynnika umożliwiającego te wyrazowe transformacje. Wreszcie D.T. Turło stwierdza w *Balladach* wykorzystywanie zaawansowanych środków pianistycznych, w wyniku których na pierwszy plan wysuwają się walory brzmieniowe odpowiadające różnym typom emocji. Konsekwencje formalne takiego stanu rzeczy dostrzega autorka w tym, że organizacja przebiegu *Ballad* tylko przypomina dawne ekspozycje, przetworzenia i reprzyty.¹³³ Jeszcze dalej poszła Krystyna Wilkowska-Chomińska widząc w *Balladach* Chopina zapoczątkowanie tego rozwoju samodzielnej formy instrumentalnej, który doprowadził do powstania poematu symfonicznego.¹³⁴

Więcej uwag na temat fakturalnych wyznaczników gatunku odnajdziemy w literaturze poświęconej *Scherzom*. Z. Lissa słusznie wyprowadzając z tradycji beethovenowskiej tendencję do dramatyzacji formy scherza chopinowskiego stwierdza, że dla Chopina w znacznie silniejszym stopniu niż dla Beethovena gatunek ten staje się terenem eksperymentów w zakresie techniki pianistycznej. Faktura jest według autorki również głównym środkiem kontrastu części skrajnych i

¹²⁷ A Koszewski *Pierwiastek walcowy w twórczości Chopina*. [W:] *The Book of the Congress...*, s. 201.

¹²⁸ *Ibid.*, s. 201.

¹²⁹ Jan Wierszyłowski w oparciu o badania eksperymentalne psychologów amerykańskich utrzymuje, że nie ma podstaw do twierdzenia, iż w stroju równomiernie temperowanym różne tonacje mają odmienny wyraz. Chodzi tu raczej o nawyki kojarzenia tonacji z aplikaturą instrumentów muzycznych lub po prostu z konkretnymi utworami muzycznymi w danych tonacjach. Zob. J. Wierszyłowski *Zarys psychologii muzyki*. Warszawa 1966, PWN, s. 28.

¹³⁰ „Chopin słyszał i równocześnie czuł w ręce swojej dzieło muzyczne”; zob. J. Ekier *wstęp do Wydania Narodowego...*, s. 104.

¹³¹ Z. Lissa, *op. cit.*, s. 144-145.

¹³² J.M. Chomiński, *op. cit.*, 148-149

¹³³ D.T. Turło, *op. cit.*, s. 148-149.

¹³⁴ K. Wilkowska-Chomińska *Środki wyrazu emocjonalnego w Balladach Chopina*. „Kwartalnik Muzyczny” 1949 nr 28, s. 239.

środkowej.¹³⁵ Wydaje się, iż generalnie kontrast ukształtowań fakturalnych można uznać za zasadę fakturalną determinującą gatunek Chopinowskiego scherza. Z. Chechlińska zauważa, że właśnie tutaj, częściej niż w innych gatunkach, zdarzają się krótkie, kontrastujące ze sobą odcinki, niekiedy nawet motywy i że faktura tematów jest wewnątrznie zróżnicowana.¹³⁶ J.M. Chomiński jest zdania, że usamodzielnione scherzo stało się dla Chopina „podstawą do wyciągnięcia daleko idących konsekwencji z doświadczeń kompozytorsko-technicznych w zakresie różnych gatunków muzycznych a zwłaszcza formy sonatowej, utworów figuracyjnych i lirycznych ...”¹³⁷ Natomiast Łobaczewska uważa, iż Chopin przenosi szereg eksperymentów rozwiązanych na terenie scherz na inne formy.¹³⁸ Wydaje się, iż oboje mają rację, ponieważ różne gatunki oddziaływały na siebie wzajemnie i wielokierunkowo. Zagadnienie to należy jeszcze przebadać właśnie w aspekcie faktury.

Gatunek nokturnu jako najbardziej jednorodny pod względem stosowanych w nim jakości ekspresyjnych, wydawałby się całkiem łatwy do określenia w nim roli faktury. Jak stwierdza Chechlińska, właśnie faktura jest tu głównym środkiem wyrazu, a charakterystyczny jej typ – to kumulacja kantylenowej linii melodycznej z towarzyszeniem podkreślającym jej płynność. Jednolitość towarzyszenia uważa ona za ważny czynnik integracji, nie noszący jednak charakteru schematycznego.¹³⁹ Kwestia ta nie jest jednak tak prosta, ponieważ i ten gatunek nie tylko uległ u Chopina dramatyzacji i z „czysto lirycznego ‘śpiewu przy księżycu’ stał się terenem bardzo osobistej, niekiedy tragicznej w wyrazie wypowiedzi,”¹⁴⁰ ale również ewoluuje na przestrzeni twórczości kompozytora. Rozwój ten, jak utrzymuje Turło, polegał właśnie na doskonaleniu faktury, a zwłaszcza na różnicowaniu typów stosowanego akompaniamentu.¹⁴¹

Ogólny kierunek fakturalnej interpretacji gatunków kameralistyki chopinowskiej i gatunku koncertu (włącznie z innymi utworami na fortepian i orkiestrę) wytyczyli Chomiński i Lissa. Chomiński zwracając uwagę na celowość rozszerzenia aparatu wykonawczego o wiolonczelę, udowodnił, że wybór ten był głęboko uzasadniony względami nie tylko wyrazowymi nie tylko wyrazowymi ale i technicznymi (zainteresowanie kompozytora w tym okresie polifonią, nowy typ ewolucjonizmu wywodzący się z sukcesywnych zmian aktywności melodycznej obu instrumentów) i generalnie większym zaangażowaniem elementu melodycznego w procesy rozwojowe formy.¹⁴² Jest to jeden z kierunków, w jakim powinna pójść analiza

¹³⁵ Z. Lissa *Elementy stylu Beethovena w twórczości Fryderyka Chopina*. [W] Zofia Lissa *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków 1970, PWM, s. 189.

¹³⁶ Z. Chechlińska *Faktura...*, s. 271.

¹³⁷ J.M. Chomiński *Mistrzostwo...*, s. 217-218.

¹³⁸ „...właśnie na terenie scherza chopinowskiego śledzić możemy proces krystalizowania się motywu o wyjątkowej prężności rozwojowej, plastyce akcentów siły i dramatyzmu, które zdają się otwierać nowe możliwości wyrazu w zakresie większych form.” Zob. S. Łobaczewska *Wkład Chopina...*, s. 73.

¹³⁹ Z. Chechlińska *Faktura...*, s. 264.

¹⁴⁰ Z. Lissa *Problemy polskiego stylu...*, s. 147.

¹⁴¹ Ewolucja ta nie była prosta, gdyż można zaobserwować w nokturnach „zarówno ograniczenie efektów czysto pianistycznych jak i rozszerzenie skali stosowanych ujęć fakturalnych w kierunku wzmagania dynamiki.” Zob. D.T. Turło *Chopin i muzyka...*, s. 148.

¹⁴² J.M. Chomiński *Sonaty Chopina...*, s. 287-293.

faktury i w *Sonacie wiolonczelowej* i w *Trio*. Natomiast w *Koncertach* należy zwrócić uwagę na stosunek kantylenowych partii tematycznych do figuracyjnych, brawurowych odcinków ewolucyjnych.¹⁴³ Powolne ustępy *Koncertów*, które można uważać za przeniesienie doświadczeń kompozytorskich z zakresu nokturnu,¹⁴⁴ należałoby skonfrontować od strony środków fakturalnych z nokturnem jako gatunkiem samodzielnym, a finały, gdzie „brawurowość pianistycznego wyżycia się” nakłada się na tworzywo o charakterze ludowego tańca¹⁴⁵ trzeba ponadto – co powiedziane zostało już o ustępach czołowych – porównać z samodzielnymi rondami i z gatunkiem stylizacji tanecznej. Stosunek partii fortepianowej do orkiestrowej, którego wzorem był styl brillant¹⁴⁶, jest również jednym z wyróżników fakturalnych tego gatunku.

Pieśni Chopina były do niedawna najmniej przebadanym gatunkiem z całokształtu twórczości kompozytora. W latach ostatnich ożywiło się zainteresowanie badaczy tym gatunkiem, ale na rolę faktury większą uwagę zwraca jedynie Krystyna Tarnawska-Kaczorowska.¹⁴⁷ W przeciwieństwie do większości autorów Paul Egert utrzymuje, że w twórczości wokalne Chopin jest równie oryginalny jak w fortepianowej.¹⁴⁸ Może to lekka przesada, niemniej jednak koncepcja pieśniarska Chopina jako maksymalnie oszczędna zgodna jest z postulowaną przez romantyków wielką prostotą faktury.¹⁴⁹ Byłby to zatem pierwszy, najogólniejszy wyznacznik fakturalny tego gatunku. Według Tomaszewskiego Chopin w większości swoich pieśni zrywa z konwencjonalizmem melodyki, harmoniki i faktury panującym w romansie i polskiej pieśni wczesnoromantycznej, z wpływami operowości, z obciążeniem zdobniczym faktury. Istotne dla podjętej tu problematyki jest zwrócenie przez Tomaszewskiego uwagi na koherentność warstwy muzycznej (struktura formalna, tok melodyczny, faktura) i warstwy słownej (właściwości stylistyczne, syntaktyczne i wersyfikacyjne wiersza).¹⁵⁰ Analiza fakturalna tego gatunku powinna uwzględniać nie tylko (1) fakturę partii wokalne, (2) fakturę partii fortepianowej, (3) stosunek partii wokalne do fortepianowej, ale również (4) relację tekstu do trzech poprzednich komponentów fakturalnych.

W świetle omówionej literatury wyłania się następująca siatka problemów dotyczących relacji między fakturą a formą:

I. Architektonika:

- 1) determinacja fakturalna mikrostruktury formalnej,
- 2) modyfikacja środkami fakturalnymi budowy okresowej,

¹⁴³ Ibid., s. 81-82; *Mistrzostwo...*, s. 221-222.

¹⁴⁴ J.M. Chomiński *Mistrzostwo...*, s. 222.

¹⁴⁵ Z. Lissa, op. cit., s.128.

¹⁴⁶ I. Poniatowska *Muzyka fortepianowa i pianistyka w XX wieku*. Warszawa 1991, s.154-163 (*Styl brillant*).

¹⁴⁷ K. Tarnawska-Kaczorowska *Pieśni Fryderyka Chopina*. „Rocznik Chopinowski” 19 (1990), s. 278-280.

¹⁴⁸ P. Egert *Friederik Chopin*. Poczdam 1936, s. 76.

¹⁴⁹ M. Tomaszewski *Filiacje twórczości pieśniarskiej Chopina z polską pieśnią ludową, popularną i artystyczną*. „Muzyka” 1961 nr 2, s. 89.

¹⁵⁰ Ibid., s. 89.

- 3) funkcja typów ukształtowań fakturalnych i ich następstw w wyznaczaniu dłuższych odcinków formy:
 - a) cezurowanie
 - b) integrowanie
 - c) płynne mutacje ukształtowań.

II. Harmoniczny przebieg formy:

- 1) uwypuklanie czystej treści harmoniczej,
- 2) zacieranie klarowności continuum harmonicznego,
- 3) dwa typy ekwiwalencji harmonicjno-fakturalnej:
 - a) zamiennika
 - b) kontynuacji
- 4) stosunek środków fakturalnych do kategorii czysto strukturalnych:
 - a) homofonii
 - b) polifonii
 - c) homofonizowania
 - d) polifonizowania

III. Integrująca rola faktury jako konsekwencja:

- 1) jednorodności środków wykonawczo-technicznych,
- 2) stabilności ukształtowań fakturalnych,
- 3) stałości cech kwantytatywnych kategorii strukturalno-brzmieniowych (zagęszczenia, rozpiętości, dyspozycji rejestrowej).

IV. Wariacyjna rola faktury:

- 1) faktura jako czynnik formotwórczy w cyklach wariacyjnych,
- 2) faktura środkiem wariacjonowania w ramach innych gatunków formalnych,
- 3) wyrazowa transformacja tematów.

V. Środki fakturalne w technice przetworzeniowej.

VI. Kwestia udziału pierwiastka wykonawczego w modyfikowaniu koordynacji faktury i formy.

Celem powyżej naszkicowanych kierunków badawczych jest określenie powiązań formy chopinowskiej z fakturą fortepianową, jak forma ta uzależniona jest od środków wykonawczo-technicznych.

W zakresie badań nad fakturalnymi współczynnikami gatunków chopinowskich zarysowały się następujące zagadnienia:

1. Fakturalne determinanty gatunków formalnych
 - a) relacja determinant fakturalnych do pozafakturalnych
2. Fakturalne determinanty gatunków wyrazowych
 - a) relacja determinant fakturalnych do pozafakturalnych

3. Rola faktury w transformacji gatunków:
 - a) przekształcanie wyrazowe
 - b) zmiana funkcji gatunku

4. Współdziałanie faktury w procesie krzyżowania gatunków.