

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego

ARTUR SZKLENER

*„Barkarola Fis-dur” op. 60 Chopina.
Pieśń sentymentalna czy romantyczny poemat?*

Chopin's *Barcarole in F sharp major* Op. 60.
A Sentimental Song or a Romantic Poem?

Barkarola Fis-dur op. 60 Fryderyka Chopina należy do kompozycji odznaczających się szczególnie bogatą recepcją. Utwór był wielokrotnie opisywany w kategoriach programowych, które można nazwać „zewnętrznymi” impresjami, lecz równocześnie owe impresje charakteryzowało pewne oderwanie od rzeczywistych zjawisk muzycznych, które mogłyby determinować takie czy inne interpretacje programowe.

Maria Piotrowska, reprezentująca nurt tzw. „nowej hermeneutyki”, w artykule zatytułowanym *Późny Chopin. Uwagi o dziełach ostatnich* wskazała przykłady istotnego nurtu recepcji utworu, polegającego na próbach poszukiwania „ukrytego przesłania” pod „powierzchnią” muzyki¹. Na szczególną uwagę zasługują tu dwie w dużej mierze uzupełniające się interpretacje hermeneutyczne: Jarosława Iwaszkiewicza² i Karola Stromengera³. Iwaszkiewicz stworzył rodzaj poetyckiego, dynamicznego pejzażu inspirowanego muzyką, uwypuklając takie sensualne

¹ M. Piotrowska, *Późny Chopin. Uwagi o dziełach ostatnich*, [w:] *Przemiany stylu Chopina*, red. M. Gołąb, Kraków 1993, s. 166-175.

² J. Iwaszkiewicz, *Barkarola Chopina*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 5.

³ K. Stromenger, *Mesjanistyczna „Barkarola” Chopina*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 9.

wrażenia jak szmery, obrazy, a nawet zapachy nocy, wzmocnione odczuciami wysoce emocjonalnymi, w rodzaju „metafizycznego lęku” czy nieokreślonej „tęsknoty”. Ponad owymi nastrojami – zdaniem poety – unosi się atmosfera tajemnicy, swoistego niewytłumaczalnego stanu ducha wskazującego na „coś niewiadomego” i niepokojącego słuchacza, jednak równocześnie niezwykle silnego i sugestywnego. Owo zderzenie konkretnych wrażeń i nieokreślonych odczuć skłania autora do stwierdzenia, iż za *Barkarolą* „tają się jakieś znaczenia”.

Owa iście Kretschmarowska interpretacja doczekała się dopełnienia w tekście Karola Stromengera, który rok później zaprezentował typ hermeneutyki wzorowanej na pracach Arnolda Scheringa, starając się znaleźć odpowiednik kompozycji muzycznej w dziele literackim. Stromenger wskazał na *Przedświt* Zygmunta Krasieńskiego, poemat wydany w roku 1843, czyli dwa lata przed powstaniem *Barkaroli* Chopina. Zmiana metody umożliwiła mu wskazywanie o wiele dalszych możliwych asocjacji muzyki Chopina, łącznie z mesjanistyczną wizją Polski czy ukrytym holdem dla Delfiny Potockiej (ukochanej Krasieńskiego i muzy Chopina).

Celem niniejszego artykułu nie jest negacja skojarzeń przywołanych przez któregokolwiek z komentatorów. Wskazane skojarzenia nie mogą zostać ani udowodnione, ani jednoznacznie odrzucone bez dodatkowych informacji czy przynajmniej przesłanek wskazujących na rzeczywiste okoliczności powstania dzieła i intencje kompozytora. Przy obecnym stanie wiedzy biograficznej nie sposób dyskutować na temat ich trafności – należą one do recepcji dzieła poza głównym pozytywistycznym nurtem teorii muzyki. Ważniejsze od dowodzenia takiej czy innej propozycji hermeneutycznej wydaje się jednak zasadnicze pytanie o samą przyczynę pojawiania się owych interpretacji.

W przypadku *Barkaroli* pytanie to wydaje się szczególnie ważne w kontekście innego nurtu recepcji dzieła – znacznie bardziej zawężonego i bliższego samej muzyce, choć niezupełnie pozbawionego związku z hermeneutyką. Nurt ten związany jest z rodzajem słowa-klucza, które konsekwentnie powraca w opisach dzieła, a które musi zostać wzięte pod uwagę w poszukiwaniu łączy między recepcją i samym dziełem, gdyż pojawia się w interpretacjach teoretyków muzyki: Maurice’a Ravela⁴, Johna Rinka⁵ czy Jima Samsona⁶.

Owo słowo-klucz to „apoteoza”. Dla Rinka i Samsona słowo to oznacza mniej więcej „muzyczną kulminację”: Samson wskazuje na drugą wersję drugiego te-

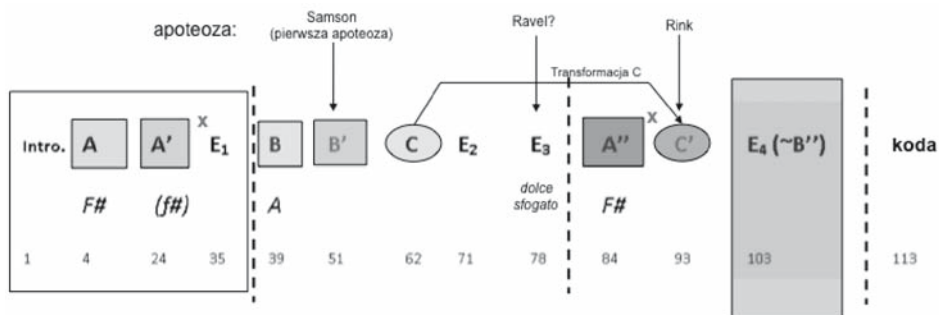
⁴ M. Ravel, *Les Polonaises, les nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle – Impressions*, „Le Courier Musical” (1 stycznia 1910), s. 31-32. Autentyczność artykułu podważana jest jednak przez A. Orensteina [w:] *Ravel: Man and Musician*, New York 1975.

⁵ J. Rink, *The Barcarolle, Auskomponierung and apoteosis*, [w:] *Chopin Studies*, red. J. Samson, Cambridge 1988.

⁶ J. Samson, *The music of Chopin*, Oxford 1985, s. 96 n.

matu (B' , przykład 1) jako pierwsze „dążenie przebiegu muzycznego w stronę swoistej apoteozy” [building the music towards the kind of apotheosis], zwracając uwagę na podobieństwo kształtowania napięcia do końcowych odcinków ballad Chopina⁷; Rink z kolei używa słowa „apoteoza” głównie dla określenia wzmocnionej dynamicznie, finalnej wersji trzeciego tematu (C')⁸. Z kolei dla Maurice'a Ravela „apoteoza” wydaje się wskazywać na słynne *dolce sfogato* (E_3), rodzaj epizodu po fragmencie modulacyjnym (E_2), przygotowującego wielką reprzyzę tematu głównego w Fis-dur (A'').

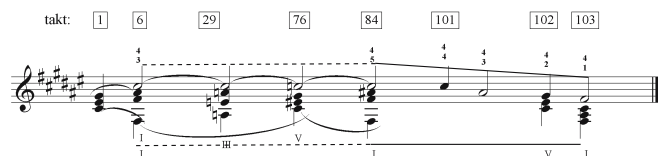
Przykład 1. Schemat architektoniczny *Barkaroli Fis-dur* Chopina z zaznaczeniem układu tonacji, tematów i ich przekształceń oraz fragmentów wskazywanych przez trzech komentatorów, jako związanych ze słowem-kluczem „apoteoza”. W literaturze (Rink, Samson) pojawiają się też interpretacje dwutematyczne, w których tematy B i C nazywane są B_1 i B_2 , przez co autorzy podkreślają wspólną tonację (A-dur) obu myśli muzycznych.



Jako komentarz warto przypomnieć relację Wilhelma von Lenza dotyczącą przemyśleń Carla Tausiga, który miał być pewny, iż owo *dolce sfogato* przedstawia „objęcia i pocałunek” [kiss and embrace] zakochanej pary skrywającej się w weneckiej gondoli⁹. Interpretacja ta staje się szczególnie ciekawa, gdy weźmiemy pod uwagę tonację fragmentu. Utrzymany jest on w Cis-dur przygotowującym główną tonację Fis-dur. Cis-dur to ta sama tonacja (po przekształceniu enharmonicznym), w której według jednej z egzaltowanych recenzji *Wariacji* op. 2 – dzięki interwen-

⁷ *Ibid.*

⁸ Rink, *op. cit.*, s. 197, co ciekawe, umiejscawia rozwiązanie Schenkerowskiej praosnowy, czyli najgłębszej struktury kompozycji, na pierwszym akordzie tego tematu (sic!).



⁹ F. Niecks, *Chopin as a Man and Musician*, wydanie trzecie, Londyn 1902, s. 960 n.

cji Chopina nieopublikowanej – Don Giovanni całuje Zarlinę, co Chopin skwitował ironicznie i nie bez pewnej dozy frywolności, pisząc do Tytusa Woyciechowskiego (12 grudnia 1831 roku) „...na Adagia 5-ty takt powiada, że Don Juan całuje Zerlinkę w Des-dur. Plater pytał mi się wczoraj, gdzie ona ma ten Des-dur...”¹⁰.

Podobne reakcje kompozytora powinny być brane pod uwagę przy wszelkich próbach dosłownego „tłumaczenia” jego kompozycji za pomocą słów, czego – jak wiemy – ani nie lubił, ani nie cenił. Jednak zestawienie zastosowań tonacji Des-dur wskazuje na pewną konsekwencję w eksponowaniu brzmień delikatnych, ulotnych, swoście lirycznych, nierzadko z wykorzystaniem śpiewnego dialogu kojarzonego w tym czasie z romansem¹¹, by przywołać choćby *Nocturn* op. 27 nr 2 – szczególnie często opisywany w kategoriach subtelnego erotyzmu¹² – *Walca* op. 64 nr 1 – będącego *nota bene* z większym prawdopodobieństwem trybutem dla pani Potockiej niż *Barkarola*, gdyż został jej dedykowany, *Berceuse* op. 57 czy nawet skrajne części *Preludium* op. 28 nr 15. Wszystkie te przykłady utrzymane są w podobnej aurze brzmieniowej i emocjonalnej, co sprawia, iż interpretacje Tausiga i podobne wydają się bardziej zrozumiałe, choć – jak już wspomniano – nie sposób ostatecznie udowodnić ich słuszności.

Metoda

Próbując odpowiedzieć na generalne pytanie o przyczyny wspomnianych powyżej asocjacji dzieła, należałoby przede wszystkim doszukać się biograficznych źródeł informacji poza utworem. Brak jest niestety takich jednoznacznych dowodów historycznych. Skojarzenie kompozycji z planowaną przez Chopina i George Sand i ostatecznie poniechaną podróżą do Włoch jest prawdopodobne, lecz niepewne. Najważniejsze jednak, iż nie pozwala ono zrozumieć rzeczywistego związku między owymi planami a kompozycją, nie umożliwia wskazania odczuć czy idei, które kompozytor miałby „ukryć” w dziele.

Wobec braku dowodów biograficznych należałoby zatem zbadać źródła rękopiśmienne utworu w poszukiwaniu przesłanek świadczących o ewentualnych inspiracjach pozamuzycznych kompozytora lub szczegółów odróżniających owe rękopisy od pozostałych. I w tym przypadku brak jednoznacznych dowodów wskazujących na którąkolwiek z interpretacji hermeneutycznych. Warto za-

¹⁰ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955.

¹¹ Por. J. Parakilas, „*Nuit plus belle qu'un beau jour*”: poetry, song, and the voice in the piano nocturne, [w:] *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*, Bloomington 2004, s. 203-223.

¹² Por. M. Tomaszewski, *The Nocturne in Db major Op. 27 No 2: From Origins to Resonance*, [w:] *Chopin in Performance, History, Theory, Practice*, red. A. Szklener, Warszawa 2005, s. 191-193.

uważenia są liczne i dość dogłębne zmiany ostatniej fazy kompozycji (E_4 , por. przykład 1), dokonane przez Chopina we wcześniej rozpoczętym autografie dla wydawcy francuskiego, a zaakceptowane w pochodnym od niego autografie dla wydawcy niemieckiego. Mimo iż zmian tych nie można „przetłumaczyć” wprost, mogą one służyć jako pewne poszlaki i z tego powodu wrócimy do nich pod koniec rozważań.

Skoro zatem nie ma jednoznacznych historycznych dowodów na prawdziwość którejkolwiek z hermeneutycznych interpretacji *Barkaroli*, zmuszeni jesteśmy traktować wszystkie je jedynie jako bardziej lub mniej prawdopodobne spekulacje. W takiej sytuacji badaczowi pozostaje przyjrzenie się samej muzyce i próba odpowiedzi na pytanie, czy istnieje w niej coś na tyle szczególnego, iż wyzwała określone skojarzenia i interpretacje. Aby odpowiedzieć na tak zadane pytanie, przede wszystkim należy zwrócić uwagę na gatunek utworu, jego definicję, proveniencję, historię, które wpływają na oczekiwania słuchacza. Określony w ten sposób kontekst umożliwia przeanalizowanie strategii kompozytora.

Gondoliera

Zgodnie z hasłem Hamiltona w *New Grove Dictionary of Music and Musicians* barkarola, czy gondoliera, to popularna pieśń weneckich gondolierów, opisana już w wieku osiemnastym, m.in. przez Charlesa Burneya po jego podróży do Italii. W wersji artystycznej debiutowała na gruncie opery jako prosta zwrotkowa pieśń sentymentalna, romans, często duet. Utrzymana była w umiarkowanym tempie, z jednostajnym, miarowym akompaniamentem w metrum 6/8 lub 12/8. Podobnie jak w przypadku innych włoskich pieśni sentymentalnych, na plan pierwszy wysuwał się liryzm szeroko zakrojonej dwugłosowej partii wokalne, przy oszczędnym akompaniamencie i prostej harmonii, wzbogaconych o elementy ilustracyjne imitujące fonosferę płynącej łodzi. Wykorzystanie duetu wokalnego upodobnia nieco barkarolę do francuskiego romansu wykształconego na przełomie XVIII i XIX wieku, który z kolei jest uważany za jedno z głównych źródeł dziewiętnastowiecznego nokturnu. Tak też kojarzona jest w epoce Chopina sama gondoliera – jako łącząca idiomy sentymentalnego romansu, *musicae nocturnae* i ilustracyjność scen nad wodą¹³.

Najlepiej znanym obecnie przykładem operowej gondolieri jest *Belle nuit z Opowieści Hoffmanna* Offenbacha. Mimo iż ostatecznie dodana do tej opery fantastycznej po śmierci kompozytora (1881), została skomponowana wiele lat

¹³ Por. Parakilas, *op. cit.*

przed rozpoczęciem prac nad dziełem – jako uwertura do mało znanej grand oper Offenbacha *Die Rheinmixon* (1864) – i w pełni oddaje typowe cechy gatunku.

Przykład 2. Jacques Offenbach, *Belle nuit* z II aktu *Opowieści Hoffmanna*, t. 1-16.

Niklas

Moderato

Bel - le nuit, ô nuit, d'a-mour, Sou-

ris à nos i - vres - ses! Nuit plus dou - ce que le jour, Ô bel - le nuit d'a -

Giulietta

Le temps fuit et sans re - tour Em - por - te nos ten - dres - ses;

mour! Le temps fuit et sans re - tour Em - por - te nos ten - dres - ses;

* * * * *

Barkarola przenika również do pieśni, przede wszystkim Schuberta (m.in. *Auf dem Wasser zu singen*, op. 72, D774), jak i do miniatury fortepianowej, jak na przykład w *Gondellied A-dur* czy *Venezianische Gondellieder* w cyklach *Pieśni bez słów* Mendelssohna, jednak jej cechy gatunkowe zasadniczo pozostają niezmiennie bez względu na zastosowaną obsadę i miejsce wykonania – salę operową czy dziewiętnastowieczny salon.

Pierwsze akordy

W tym kontekście pierwsze akordy opus sześćdziesiątego Chopina nabierają specyficznego znaczenia (por. przykład 3a). Przekaz kompozytora już w owych dwóch otwierających współbrzmieniach wydaje się uderzająco jednoznaczny: to nie będzie barkarola. Przynajmniej nie w rozumieniu idiomatycznych cech gatunku w owym czasie. Nie staram się oczywiście wykazać, że Chopin źle zaczął kompozycję, czy niewłaściwie ją nazwał. W kontekście prac Jeffreya Kallberga¹⁴ Jima Samsona¹⁵ czy Jamesa Parakilasa¹⁶, jest niemal oczywiste, iż Chopin często stosował strategię zacierania czy mieszania obowiązujących przed nim cech gatunkowych: jego etudy nie są po prostu ćwiczeniami, jego preludia nie są wstępem do żadnych utworów, w scherzach posuwa się znacznie dalej niż Beethoven w negacji żartobliwego charakteru pierwowzoru gatunku, jego ballady nie są kompozycjami, jakich można by się spodziewać w kontekście twórczości Schuberta. Konwencje gatunkowe łamie w dojrzałych polonezach, mazurkach i większości innych kompozycji. Dodatkowo, w tzw. wielkich formach syntetycznych w ramach jednej kompozycji syntetyzuje cechy różnych gatunków, a nawet różnych układów formalnych (op. 44, 49, 52, 53, by ograniczyć się jedynie do najbardziej charakterystycznych przykładów sprzed *Barkaroli*). Sam fakt pojawienia się obcych cech gatunkowych nie jest zatem niezwykły dla późnego dzieła Chopina, jest raczej jego typową cechą, interesujący wydaje się natomiast moment i skala wprowadzonej rozbieżności muzyki od oczekiwań wobec gatunku: już od pierwszych współbrzmień w miejsce spodziewanego neutralnego akompaniamentu pojawiają się bowiem dynamiczne akordy zbudowane na dominancie z noną.

Chopin nieczęsto rozpoczyna swe utwory w taki sposób, jak *Barkarolę*. W istocie wydaje się, że nigdy wcześniej nie użył dokładnie tego samego gestu inicjalnego. W znacznie wcześniejszych kompozycjach pojawiają się co prawda akcentowane akordy w wysokim rejestrze, jednak otwarcia te różnią się znacznie od tego z opus sześćdziesiątego. Ponadto rozpoczynają one – co wydaje się kluczowe – kompozycje o charakterze, nastroju i emocjach odwrotnych do tych spodziewanych po pieśni gondoliera: *Etiudę c-moll* op. 10 „*Rewolucyjną*”, *Scherzo h-moll* czy *Scherzo b-moll*. Utwory te charakteryzują się szybkimi przebiegami, nagłymi i głębokimi kontrastami, burzliwym charakterem.

¹⁴ J. Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge 1996.

¹⁵ J. Samson, *Chopin and Genre*, „*Music Analysis*”, t. 8, 1989, s. 213-231.

¹⁶ Parakilas, *op. cit.*

Przykład 3. Wstępne akordy czterech kompozycji Fryderyka Chopina:

a) *Barkaroli Fis-dur* op. 60, t. 1,

b) *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12, t. 1,

c) *Scherza h-moll* op. 20, t. 1-8

d) *Scherza b-moll* op. 31, t. 1-7.

Kompozycje liryczne Chopin z założenia rozpoczyna w niskim rejestrze, ze swoją gradacją dynamiki, wysokości i ruchu. Lecz w *Barkaroli* niemal atakuje słuchacza dwoma początkowymi akordami. Użyta w nich harmonia również nie pozostaje bez znaczenia: jest dysonansowa poprzez nałożenie septymy i nony akordu na jego prymę brzmiającą w basie, ale podkreśla również interwał seksty, lecz nie w typowym dla Chopinowskich motywów inicjalnych układzie pomiędzy 5 i 10 stopniem (1 dominanty i 3 toniki), tylko pomiędzy 4 i 9 stopniem skali (7 i 5 dominanty), co nadaje akordom wstępnym specyficznego (tajemniczego?) kolorytu i skłania do oczekiwania znacznie więcej niż li tylko tradycyjnej sentymentalnej pieśni.

Wstęp taki wydaje się zatem zapowiadać balladę, a więc kompozycję z założenia narracyjną. Po mocnych akordach inicjalnych słuchacz dodatkowo może spodziewać się dość burzliwego nastroju całego utworu. Interpretacja taka wydaje się dodatkowo potwierdzona poprzez wyraźne podobieństwo rysunku melicznego wstępu *Barkaroli* do motywów pojawiających się w temacie głównym *Ballady* (por. zakreslenia w przykładzie 4). Co prawda analiza typowych cech melodyki Chopina wskazuje na kluczowe znaczenie wskazanych tu figur dla całej twórczości kompozytora¹⁷, jednak we wskazanych dziełach motyw zbudowany na wspólnym archetypie spełniają analogiczną rolę, podobny jest również typ linii melodycznej o cechach snucia motywicznego, wynikający z zestawiania wariantów podobnych mikrostruktur melicznych. Omawiane przebiegi oddzielone są również w podobny sposób od reszty kompozycji poprzez pewne zawieszenie – fermatę w *Balladzie* i pauzę w *Barkaroli*. Po trzech taktach tej ostatniej potwierdzona została zatem negacja typowych cech gondoliery, a uwypuklone zostały cechy dzieła epickiego.

W takcie czwartym pojawiają się jednak cechy wskazujące na nawiązanie do idiomu barkaroli: kołyszący stały akompaniament wyeksponowany w dwutaktowej „przygrywce”, kantylenowa linia melodyczna pojawiająca się na jego tle, utrzymana w dwóch głosach w tercjach równoległych, a także sporadyczne arpeggia i inne ozdobniki.

Przykład 5. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur* op. 60, t. 4-9.

Cechy typowe dla idiomu barkaroli wskazane przez strzałki: stały akompaniament, linia melodyczna prowadzona w równoległym dwugłosie oraz sporadyczne arpeggia nałożone na cechy narracyjne.

The image shows a musical score for the first system of Chopin's *Barkarola* in F major, measures 4-9. The score is written for piano and features a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a steady accompaniment of eighth notes in a 2/4 time signature, with a melodic line in the right hand. Arpeggios are indicated by asterisks and arrows. Fingerings are marked with numbers 1-4. A fermata is present over the first measure.

¹⁷ Por. A. Szklener, *Idiom melodyki Chopina*, dysertacja doktorska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Nie zanikają jednak również elementy narracyjne. Motywy eksponowane we wstępie są nadal eksplorowane poprzez pojawianie się ich nowych postaci, na kształt plastycznego kształtowania linii melodycznej w balladach. Dodatkowo układ formalny z elementami pracy wariacyjnej¹⁸ wykazuje cechy ewolucyjności (por. różnice realizacji pierwszej figury t. 7 i 9 – przykład 5, t. 4 i 6, motywy zaznaczone elipsą) skierowanej na zacieranie pierwotnej symetrii oraz stopniowe zwiększanie zakresu nieprzerwanych odcinków formalnych pozbawionych wyraźnych cezur. O ile np. w taktach 6-7 dwutaktowa linia melodyczna kończy się w miarę stabilnym zatrzymaniem toku melodii na tonice w pozycji tercji w połowie taktu, o tyle w wariacie tej melodii inicjalnie transponującym o kwartę w górę (t. 8-9), zatrzymania takiego w analogicznym momencie nie ma, a tok melodyczny prowadzony jest nadal, co powoduje zacieranie cezury w tym miejscu i bardziej ewolucyjny charakter przebiegu (por. przykład 5, ramka). Owo zaburzenie symetrii i złagodzenie cezury umożliwia płynne połączenie z kolejną frazą (t. 10-11), która z kolei pełni rolę rodzaju łącznika pomiędzy pierwszą i drugą fazą tematu: z jednej strony poprzez fakturę, akompaniament i pewne zwroty ornamentalne nawiązuje do materiału początkowego tematu, z drugiej strony – otwiera fazę nową, odznaczającą się skróconą długością odcinków oraz prostszą rytmiką, co przy dynamice crescendo oraz wznoszącym kierunku ruchu (od t. 11) nosi znamiona dojścia do lokalnej muzycznej kulminacji.

We wspomnianej nowej fazie tematu można zauważyć niejako ścieranie się obydwu idiomów. Z jednej strony eksponowany jest prosty repetycyjny motyw oparty na trocheju (elipsa w przykładzie 6), niemal analogiczny do modelowego tematu *Belle nuit*, a więc nawiązujący do typowej barkaroli. Z drugiej jednak stro-

¹⁸ Por. Z. Chechlińska, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Kraków 1995, s. 93 n.

ny kontynuowany jest proces budowania rozległej konstrukcji muzycznej, m.in. poprzez dalsze zacieranie symetrii i stopniowanie oddechu (kolejno oddech fraz skraca się pod koniec odcinka, z inicjalnych dwóch taktów [t. 12-13], poprzez takt [t. 14], do pół taktu [t. 15], aż wreszcie pojedynczych jednostek metrycznych [t. 16]), a także eksponowanie figur „zakończeniowych”, które w dalszym przebiegu konsekwentnie spełniać będą rolę zamykania odcinków muzycznych (analogicznie t. 22, 33 oraz zakończenie całej kompozycji, t. 111-112). W fazie tej pojawia się też zestawienie wariantu durowego i molowego akordu, również nie jedyne w utworze, co ma silny wydźwięk energetyczny.

Przykład 6. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur* op. 60, t. 12-17. Kontynuacja zestawienia cech barkaroli: prosty motyw oparty na trocheju i jego ornamentalne opracowanie, oraz narracji: zacieranie symetrii, stopniowanie oddechu, wprowadzenie figur zakończeniowych czy zmiana trybu z dur na moll.

The image shows a musical score for measures 12-17 of Chopin's Barkarola in F major. The score is written in treble and bass clefs. Measure 12 starts with a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef is marked with a 'cresc.' dynamic. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Measure 14 features a 'f' dynamic in the treble and a 'dim.' dynamic in the bass. A box highlights a 'leggiero' section in the treble. Measure 16 is marked 'poco cresc.' and 'dim.'. A box highlights a section where the key signature changes from two sharps to one sharp (F#), labeled 'dur - moll'. Annotations include 'figury zakończeniowe' pointing to specific notes in measures 14 and 16, and 'dur - moll' at the bottom of the score.

Reasumując, po wstępie i prezentacji głównego tematu utworu wyłaniają się dwa główne idiomy gatunkowe: balladowej narracji oraz sentymentalnej pieśni gondoliera. Cechy obu typów kompozycji przeciwstawiane są sobie i w różnych momentach utworu raz jedno, raz drugie są bardziej wyczuwalne. Trzytaktowy wstęp zapowiada kompozycję narracyjną, następująca po nim przygrywka akom-

paniamentu ostinato i początek tematu w równoległych tercjach, z ornamentyką i elementami symetrii, a następnie motywy oparte na prostych stopach metrycznych – barkarolę. Jednak snucie motywiczne, zaburzanie symetrii, budowanie większych struktur z fraz o nieregularnej długości, wyznaczanie punktów syntaktycznych czy zmiany trybu akordów, podtrzymują tendencje narracyjne.

Elementy gondoliery i nawiązania brzmieniowe do aury nad wodą pojawiają się w ekspozycjach wszystkich tematów. W temacie drugim (B, t. 39-51) są to m.in. stopa metryczna w akompaniamencie czy quasi-ilustracyjne przebiegi w partii prawej ręki (por. przykład 7: strzałki).

Przykład 7. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur* op. 60, t. 38-43.
Początek drugiego tematu (B).

W największym stopniu cechom kantylenowej melodii odpowiada jednak pierwszy pokaz tematu trzeciego (C, t. 62-70), z jego dość symetryczną budową, oszczędnie wprowadzaną ornamentyką, wokalną motywiką czy wręcz nieco sentymentalnym rozwinięciem pierwotnej frazy melodycznej (piąty i szósty takt tematu), co zdaje się wprost nawiązywać do wzorów *bel canto*:

Przykład 8. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur* op. 60, t. 62-64.
Pierwszy pokaz trzeciego tematu (C).

Wspominany na wstępie epizod *dolce sfogato* (t. 78–84) to z kolei rodzaj recytatywnego nokturnu. W partii lewej ręki pojawiają się tam typowe figury dla akompaniamentu nokturnowego, które jednak przerywane są pauzami, aby nie zagłuszać recytacji w partii prawej ręki, która przyjmuje postać niezwykle rozbudowanej fioritury, w tym układzie jednoznacznie odwołującej się do idiomu sentymentalnego.

Nawet jeszcze reprzyza głównego tematu (*A''*, t. 84-92) ma pewne cechy wynikające z idiomu barkaroli, jak wzmocnienie wolumenu przez puste oktawy w basie czy zagęszczenie ornamentacyjne w partii prawej ręki, lecz efekt brzmieniowy stopniowo odchodzi tu już od pierwowzoru.

Równoległe w utworze kontynuowane są jednak cechy wskazujące na narracyjność:

1) nie zmienia się – poza sporadycznymi momentami, jak wspomniany trzeci temat – typ prowadzenia linii melodycznej;

2) pojawiają się kolejne punkty istotne z punktu widzenia konstrukcji całości, jak rodzaj dysonansowego zawieszenia pod koniec drugiego pokazu pierwszego tematu (*A'* – t. 32), które swoje ostateczne rozwiązanie zyskuje dopiero jako przedtakt kulminacji w postaci powtórnego, zdynamizowanego pokazu tematu trzeciego (*C'*, t. 92-93);

3) tok muzyczny jest stopniowo komplikowany poprzez wariantowe powtórzenia całych faz (jak *A – A'*) czy pojawienie się samodzielnych epizodów, w tym statycznego fragmentu (*E*) z rozbudowaną modulacją enharmoniczną powodującego zawieszenie całego przebiegu muzycznego na kontemplacji brzmienia niuansów harmoniczných (por. przykład 9);

4) wreszcie sam sposób przekształcenia tematu trzeciego (*C*), polegający na kontraście wyrazowym – z najbardziej lirycznego temat zmienia się w dramatyczny czy bohaterski i otwiera kulminację kompozycji, przywołuje sposób przekształceń tematów w balladach.

Przykład 9. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur* op. 60, t. 71-78. Epizod statyczny E_2 .

Epizod statyczny E_2

"ruch donikad"
meno mosso

71

74

77

modulacja enharmoniczna

ostateczne rozwiązanie na Cis-dur

Final

Jednak najwyraźniejsze przełamanie pierwowzoru gondoliery ma miejsce pod koniec utworu. Rozpoczyna je kulminacja dynamiczna, zbudowana na temacie trzecim (C' , t. 93–101), który, poprzez powiązanie z „pytającym” przebiegiem dysonansowym znanym już z zakończenia ekspozycji sekcji AA' (t. 92, odwołanie do t. 32, por. symbol „x” w przykł. 1), może zostać zrozumiany jako finalne rozwiązanie dążeń. Rozwiązanie znacząco różniące się od dotychczasowych muzycznych przestrzeni semantycznych i prawdopodobnie w dużej mierze zaskakujące skalą przekształceń – to tutaj Rink dopatruje się największej apoteozy¹⁹. Temat ten „dramatu” jednak nie kończy, co do pewnego stopnia wydaje się sugerować wspomniany autor, zarówno w propozycji praosnowy dzieła, jak i poprzez nazwanie kolejnego odcinka kodą²⁰. A odcinek ten (t. 103-111) wydaje się

¹⁹ Rink, *op. cit.*, s. 214-215.

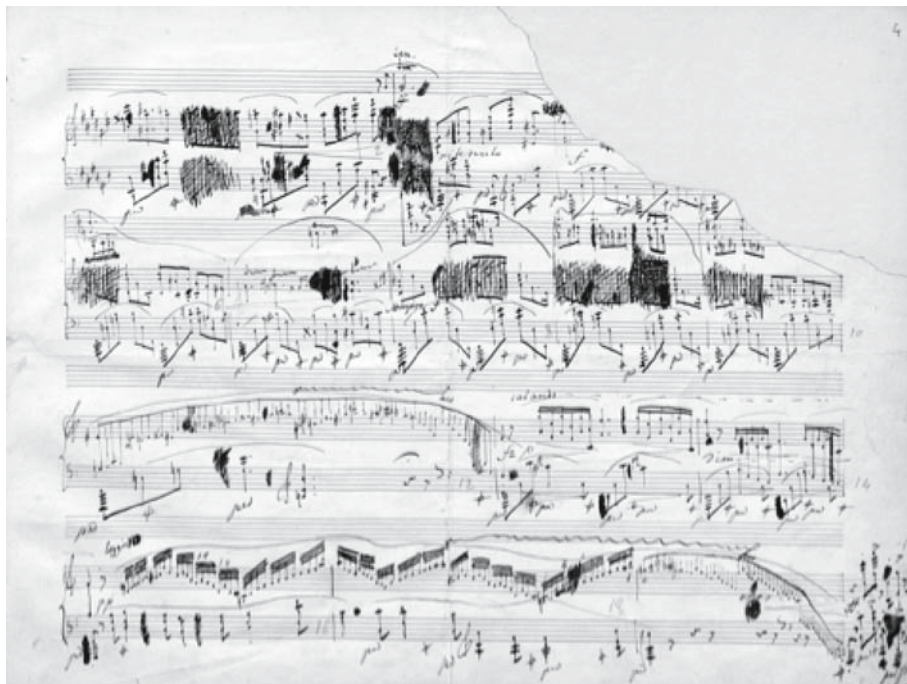
²⁰ *Ibid.*, s. 197. Rink z drugiej strony rozdziela dwie fazy kody, wskazuje na szczególną komplikację harmoniczną omawianego fragmentu t. 103-111 (s. 203), a wreszcie również i ten

szczególnie ważny ze względu na konstrukcję całości dzieła. Przede wszystkim jest on kontynuacją kulminacji utworu – już nie tak jednoznacznie dynamicznej czy wręcz gwałtownej, jak w fortissimo più mosso w sześciodźwiękowych akordach o dużym ambitus w partiach obu rąk w t. 93 i następnych, a jednak – co kompozytor wyraźnie podkreśla – sempre forte i – co jeszcze ważniejsze – z nagromadzeniem szczególnych współbrzmień i figur melodycznych. Stały dźwięk Fis w basie, zestawiany jest tu z ruchem chromatycznym w głosach środkowych oraz westchnieniowymi motywami opadającymi w linii melodycznej które, mimo związków motywiczy z tematem drugim (*B*, motyw z t. 103 jest pochodną tego z t. 42), w innym kontekście zyskują zupełnie nowy odcień ekspresyjny. W ten sposób stworzony zostaje efekt wyrazowy nieporównywalny z żadnym innym fragmentem *Barkaroli*, zarazem jeden z najsilniejszych w całej europejskiej twórczości muzycznej. Owe trzy aspekty na raz: 1) stały bas – jako element „pierwotny”, działający niemal na podświadomość, 2) chromatyczny przebieg tworzący szereg napięć z basem i innymi głosami i wreszcie 3) opadające westchnienia, które trudno oderwać od znaczeń nadanych choćby w epoce figur retorycznych, a wszystko w dynamice forte, tworzą nagromadzenie takich bodźców, iż naturalną interpretacją wydaje się skojarzenie z pewnym tragizmem, tygłem emocji, niezwykle silnym przeżyciem, lamentoso.

Dla samego Chopina z pewnością był to najpóźniej gruntownie modyfikowany fragment dzieła, a więc szczególnie ważny, wymagający licznych przemyśleń, powrotów i być może zmian koncepcji. To w tym miejscu jeszcze rękopis przeznaczony dla wydawcy francuskiego Brandus & Cie – w całości dość „czysty” – nosi ślady licznych zmian, których dokładnie odczytanie jest niemożliwe, ale które wskazują na ostateczne nasilenie chromatyzmu w głosach środkowych. A zatem już przygotowując czystopis, kompozytor ostatecznie zdecydował zwiększyć ładunek emocjonalny owego finału kompozycji. Zwiększyć go do takiego poziomu, by naturalna stała się istna eksplozja figuracji o ambitus czterech oktaw w t. 110 i ostateczne wygaszanie napięcia, niemal powrót do rzeczywistości poza dziełem, w ramach kolejnych sześciu taktów oddynamizowanej kody, w ramach której, już po raz ostatni powracają echa gondolierzy.

fragment nazywa apoteozą tematu *B* (s. 213), zatem wskazywane tu różnice dotyczą niuansów interpretacji.

Przykład 10. Ostatnia strona wcześniejszego autografu *Barkaroli Fis-dur*, przeznaczanego dla wydawcy francuskiego Brandus, z widocznymi licznymi skreśleniami i zmianami we fragmencie t. 103-111.



Dopiero z tej perspektywy, *ex post*, po dokonaniu dzieła do ostatnich taktów, możemy w przypadku późnych kompozycji Chopina odnieść się do całości. Dopiero patrząc z tej perspektywy widzimy wyraźnie balans pomiędzy dwoma idiomami oraz możliwe reperkusje w recepcji *Barkaroli*, która również i w tym aspekcie zaskakuje złożonością i wielowarstwowością. Widzimy, jak kompozytor od pierwszych dźwięków utworu zaskakuje, odwołując się do innego idiomu niż wskazany w tytule – idiomu narracyjnego, epickiego, z odcieniem burzliwym. Pomimo iż wszystkie główne myśli muzyczne w swych pierwotnych pokazach nawiązują do wybranych zewnętrznych cech gondoliery, zostają one niejako wplecione w narracyjną konstrukcję, konsekwentnie i nieuchronnie prowadzącą do wyjątkowo dynamicznego i wręcz dramatycznego finału. Słuchacz odbiera obydwa idiomy i stoi niejako na rozdrożu: z jednej strony odczuwa bodźce wskazujące na sentymalny romans, z drugiej strony – muzyczny idiom narra-

cji i jej finał przywołują skojarzenia z jakimś nieokreślonym, ale rozgrywającym się dramatem. W ten sposób strategia kompozytorska wobec gatunku, polegająca na zderzeniu dwóch w dużej mierze przeciwstawnych muzycznych idiomów oraz pewnych określonych zespołów cech muzycznych, tworzy pewien nieostry zakres semantyczny, który może zostać różnie dookreślony przez różnych interpretatorów, lecz prawdopodobne jest, iż pozostaną cechy wspólne, jak „tajemniczość”, „ukryte przesłanie”, „drugie dno”.

Bez systematycznych badań recepcji kompozycji niniejsza propozycja pozostaje hipotezą. Lecz być może rzuca ona nieco światła na możliwości rozumienia samego dzieła, jego recepcji oraz – czego ze względu na rozmiary niniejszego tekstu nie sposób było komentować, a co pozostaje najważniejszym aspektem istnienia utworu muzycznego – możliwości jego wykonawczych interpretacji. *Barcarola* Chopina pozostaje bowiem utworem jedynym w swoim rodzaju w historii literatury muzycznej, dziełem bez precedensu i bez prób kontynuacji, zawieszonym wśród klejnotów muzyki europejskiej, jak troskliwie zachowywane wspomnienie pocałunku w zacisznej gondoli.

SUMMARY

Chopin's *Barcarole in F sharp major* Op. 60 is one of the compositions characterized by an especially ample reception. The work was frequently described in programmatic terms, which can be called "external" impressions but at the same time these impressions were marked by a certain detachment from internal musical phenomena that could determine programmatic interpretations of one kind or another.

The author poses a question about why there are hermeneutic interpretations of the *Barcarole* (inter alia those by Jarosław Iwaskiewicz, and Karol Stromenger) and carries out a detailed analysis examining internal, strictly musical relationships within the structure of the whole composition. The method of analytical discourse is the observation of the clash of two idioms: the idiom of song (*Gondoliera*) and the epic idiom. The analysis of the whole composition carried out from this perspective shows a characteristic balancing of musical action between the two idioms and the possible consequent repercussions for the reception of the *Barcarole*, which surprises the listener with its complexity and multifaceted nature also in this aspect

The composer surprises us from the first tunes of the piece by referring to the idiom other than that indicated in the title – to the narrative, epic idiom with a tempestuous tone. Despite the fact that all the main musical themes in their original shapes refer to selected external features of *Gondoliera*, they are in a way woven in the narrative structure, which consistently and inevitably leads to an extremely dynamic and even dramatic finale. The listener is exposed to both idioms and finds himself as if at the crossroads: on the one hand, he feels the stimuli that indicate a sentimental romance, on the other hand the musi-

cal idiom of the narrative and its finale evoke associations with some indeterminate but ongoing drama. In this way the composer's strategy vis-à-vis the genre, consisting in the clash of two largely contrasting musical idioms and certain indeterminate sets of musical features, creates an indistinct semantic range, which can be defined in different ways by different interpreters, but it is probable that with different points of view there will remain such common features as 'the mysterious', 'a hidden message', 'hidden depths'.

The present research suggestion sheds light on the possibilities of understanding the work itself, its reception and the possibilities of its performing interpretations for Chopin's *Barcarole* remains a unique composition in the history of musical literature, an unprecedented work no one tried to continue, which is placed among the jewels of European music like the carefully cherished memory of a kiss in a cosy gondola.