

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

MARIUSZ DUBAJ

*Chopinowskie szkice analityczne:
4 „Scherza”, 4 „Ballady”, „Fantazja f-moll”, „Barkarola Fis-dur”*

Analytical Sketches on Chopin:
4 Scherzos, 4 Ballades, Fantasia in F minor, Barcarole in F sharp major

Genialna muzyka Fryderyka Chopina niezmiennie pozostaje obszarem fascynacji nie tylko wykonawców, ale również kompozytorów, analityków, a nade wszystko szerokich rzesz melomanów całego świata. Problemem pozostaje sposób przybliżenia jej walorów i właściwości. Jednym ze sposobów dotarcia do istoty dzieła jest koncepcja szkicu analitycznego, odnoszącego się do najistotniejszych właściwości organizacji formalnej, fakturalnej, melodycznej, harmoniczej, metrycznej, agogicznej, dynamicznej, artykulacyjnej, wreszcie ekspresyjnej. Taka właśnie metoda została zastosowana do badań nad strukturą wybranych ewolucyjnych jednoczęściowych dzieł Fryderyka Chopina: czterech *Scherz*, czterech *Ballad*, *Fantazji f-moll* op. 49 i *Barkaroli Fis-dur* op. 60¹.

I Scherzo h-moll op. 20

I Scherzo h-moll op. 20 można uznać za jedno z najbardziej osobistych dzieł Chopina, będących wyrazem wstrząsu emocjonalnego („piorunowania po forte-

¹ Utwory zostały omówione w kolejności wynikającej z numeracji opusowej.

pianie”) spowodowanego wiadomościami o wydarzeniach Powstania Listopadowego 1830 roku². Utwór zbudowany jest w formie reprzyzowej, przy czym fazy skrajne (*Presto con fuoco*) cechują się dominacją dramatyzmu, zaś faza centralna (*Molto più lento*), zawierająca cytat z polskiej kolędy *Lulajże Jezuniu*, niezwykłym wręcz liryzmem. Liryzm ten uwydatniony jest przez dramatyzm faz skrajnych, a szczególnie przez gwałtowny początek oraz zakończenie dzieła³.

Wprowadzeniem w narrację *I Scherza* jest dynamiczne motto – „krzyk” akordów (t. 1-8). Stanowi je zawieszona kadencja złożona z dwóch akcentowanych, statycznych i nasyconych dźwiękami akordów w skrajnych rejestrach: pierwszego w wysokim (cis-moll septymowy z kwintą zmniejszoną w basie) i drugiego w niskim (Fis-dur septymowy w pierwszym przewrocie). Reminiscencja motta, wzbogacona o elementy ostinata, gwałtownie powraca w zakończeniu fazy lirycznej (t. 385-388).

Podstawą budowy dynamicznych faz skrajnych jest tworzywo dwóch okresów prostych *A* i *B*, z których każdy składa się z trzech zdań. W fazie wstępnej okresy te tworzą następstwo: *A* (t. 9-68, pierwsza volta), *A*¹ (t. 9-68, druga volta), *B* (t. 69-124), *A*¹ (t. 125-184), *B* (t. 185-240), *A*² (t. 241-304), zaś w fazie końcowej – *A*³ (t. 389-448), *B* (t. 449-504), *A*⁴ (t. 505-568).

W obrębie pierwszego okresu prostego i jego wersji zmodyfikowanych można wyodrębnić trzy zdania: *a* (np. t. 9-24), *b* (np. t. 25-44), *c* (np. t. 44-64). Zdanie *a* cechuje się falowym narastaniem napięcia z wykorzystaniem dźwięków opóźniających, efektu crescendo, ostrej akcentacji oraz potęgujących ekspresję pauz. Zdanie *b* intensywnie rozwiązuje, a następnie kumuluje napięcie, wykorzystując formuły gamowe i pasażowe oraz zwroty progresyjne. W zakończeniu cechuje się ono dynamicznym zawieszeniem narracji na trzech akordach dominanty z toną małą tonacji głównej, z użyciem alteracji kwinty, dźwięków przejściowych i przewrotów. W zdaniu *c*, pomimo recytatywnej narracji oktawowo-akordowej, dominuje tendencja do stabilizacji melodyczno-harmonicznej i kadencjonowania podlegającego modyfikacjom w kolejnych prezentacjach. W pierwszej prezentacji tego zdania ma miejsce statyczne zawieszenie narracji na akordzie dominanty septymowej (t. 65-68, pierwsza volta). W drugiej, trzeciej i czwartej prezentacji kończąca zdanie dominanta septymowa ulega rozwiązaniu (t. 65-68, druga

² Stan emocjonalny kompozytora, spędzającego samotnie w Wiedniu Boże Narodzenie roku 1830 i niepokojącego się losami rodziny w Warszawie w związku z wydarzeniami Powstania Listopadowego, oddają jego wypowiedzi znane z korespondencji z przyjacielem doktorem Janem Matuszyńskim. Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, s. 161-167.

³ Genezę oraz charakterystykę strony wyrazowej *I Scherza* trafnie syntetyzuje M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 466-467.

volta; t. 180-184; t. 445-448). Melodyczno-harmoniczne rozwinięcie struktury z udziałem chromatyki dokonuje się w zdaniach c^2 (t. 276-304), c^3 (t. 424-448) i c^4 (t. 540-568). Ewolucyjne modyfikacje zakończenia są szczególnie intensywne w wersjach zdania przygotowujących fazę liryczną (c^2 : t. 276-304) oraz kodę (c^4 : t. 540-568).

W ramach drugiego okresu prostego, o znacznym ładunku energetycznym, dokonuje się rozbudowana ewolucja harmoniczo-fakturalna i formalna zmodyfikowanej postaci zdania a . Rozpoczynające proces rozwoju zdanie a^1 (np. t. 69-84) cechuje się strukturą mikromotywiczną oraz zmiennością harmoniczną. Wrazem owej zmienności jest przejście kolejno przez zwroty kadencyjne z molową subdominantą tonacji D-dur, fis-moll i A-dur, a następnie progresyjne opadanie prowadzące do Fis-dur. W kolejnym zdaniu, d (np. t. 85-108), nawiązującym pod względem tworzywa do zdania poprzedniego, lecz posiadającym indywidualne oblicze, dokonuje się intensywny rozwój fakturalno-formalny z użyciem odległych odniesień harmoniczych. Rozpoczynające się od kulminacji, gwałtownie opadające i stabilizujące się w zakończeniu zdanie d^1 (np. t. 109-124), utrzymane na strukturze akordu Fis-dur z noną małą oraz dźwiękami obcymi (alterowana kwinta i opóźniająca kwarta), rozładowuje nagromadzone poprzednio napięcie.

Liryczna faza centralna (t. 305-388), utrzymana w tonacji H-dur, skonstruowana jest w formie ronda. Funkcję refrenu posiada trzykrotnie powtórzony okres prosty e (t. 305-312, 337-344), e^1 (t. 313-320, 345-352), oparty na cytacie przeobrażonej struktury melodycznej polskiej kolędy *Lulajże Jezuniu*. W zakończeniu pierwszego zdania ma miejsce wtrącenie do tonacji dominanty (Gis-dur septymowy w pierwszym przewrocie, np. t. 310), zaś w zakończeniu drugiego – kadencja z użyciem akordu trzeciego stopnia (dis-moll, np. t. 318). Istotną rolę spełnia przestrzenne ujęcie fakturalne refrenu, uzyskane za pośrednictwem czterech planów: melodycznego z cytatem kolędy w rejestrze altowym, długo wybrzmiewającego dźwięku basowego, oscylacyjnego ostinata akordowego w rejestrze tenorowym oraz synkopowanej, wyrazistej repetycji dźwięku fis² w sopranie. Ostatnia prezentacja refrenu (e^2 : t. 369-376; e^3 : t. 382-384), a szczególnie jego drugie zdanie, podlega znacznym modyfikacjom harmoniczo-fakturalnym. Przejawem owych modyfikacji są zmiany melodyczne w głosach kontrapunktujących zdania e^2 (t. 374-375); odmienny sposób harmonizacji początku zdania e^3 , z użyciem dominanty wtrąconej z noną małą (Gis-dur) do drugiego stopnia; w zakończeniu zdania e^3 (w t. 382-384) modulacja do dominanty tonacji fis-moll (Cis-dur) za pośrednictwem rozwiązania zwodniczego o tercję wyżej akordu D-dur z sekstą zwiększoną w basie.

Rolę łączników pomiędzy refrenem spełniają w fazie lirycznej zdania f (t. 320-328), f^1 (t. 352-360 – modyfikacje kontrapunktyczne i ornamentalne) oraz g (np.

t. 328-336, 360-368), będące dwuplanową ewolucją motywów melodycznych na tle kontynuowanego, choć zredukowanego fakturalnie ostinata. Pierwsze z tych zdań cechuje się intensywnym progresywnym dążeniem do kulminacji, zaś drugie – statycznością i recesywnością (kadencjonowanie wokół akordu Dis-dur septymowego, zakończone modulacją do tonacji głównej). Motywikę zdań łącznikowych można interpretować jako autocytat, nawiązujący do struktury melodycznej słynnej Chopinowskiej pieśni *Życzenie*⁴. Interpretacja taka znacznie intensyfikuje symboliczną wymowę fazy lirycznej *I Scherza* i może być odczytywana jako osobisty dramat niespełnionej miłości, szczególnie boleśnie odczuwany w okresie Wigilii Bożego Narodzenia.

I Scherzo zamyka niezwykle dynamiczna i pełna napięć wewnętrznych koda (t. 569-625). W jej strukturze można wyodrębnić trzy niesymetryczne zdania. W rozbudowanym formalnie zdaniu *h* (t. 569-592) dominuje wznosząco-opadająca ewolucja figuracji z dźwiękami obcymi na tle struktur ostinatowych i akordowych. W jego fazie centralnej ma miejsce kulminacyjne zatrzymanie napięcia, wyrażone w czterokrotnym powtarzaniu akordów w wysokim rejestrze (cis-moll septymowe z kwinta zmniejszoną w basie) na tle oscylacyjnej figuracji. Kolejne zdanie, *i* (t. 593-609), rozpoczyna podkreślona przez wybrzmiewającą basową oktawę kulminacja ekstremalna. Tworzy ją utrzymane w maksymalnej dynamice, zrytmizowane dziewięciokrotne powtarzanie dysonansowego, gęstego fakturalnie akordu w wysokim rejestrze⁵ (G-dur z sekstą zwiększoną i septymą wielką w basie), zakończone dwuplanową, w górnym głosie opadającą motywiką ostinatową z użyciem dźwięków obcych. Na kończące dzieło zdanie *j* (t. 609-625) składają się wznosząca się w obrębie czterech oktaw i akcentowana metrycznie gama chromatyczna w obu rękach oraz ujęte przestrzennie akordy kadencyjne z użyciem dominanty septymowej, molowej subdominanty i potrójnego opóźnienia toniki – początkowo krótko brzmiące, a w zakończeniu wybrzmiewające.

I Ballada g-moll op. 23

I Ballada g-moll op. 23 wyzwala skrajne emocje, a także stany przejściowe między nimi – od głębokiego liryzmu, przez roztańczenie i dynamizm, aż do maksymalnego dramatyzmu. W wymiarze symbolicznym utwór wydaje się być dialogiem sumienia z wolą życia, na co wpływ mogły mieć sugerowane przez biografów Chopina inspiracje tematyką *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewi-

⁴ Spostrzeżenie takie czyni T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, wydanie drugie, Kraków 1998, s. 211.

⁵ Por. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 467.

cza⁶. Konsekwencją tych inspiracji jest wyzwalenie dużych pokładów energii oraz przeobrażanie się faktury, prowadzące do dramatycznego zakończenia.

Wprowadzeniem w narrację jest majestatyczne, recytatywne unisono, urywające się zdanie *a* (t. 1-7), zawieszona na dysonansowym akordzie Es-dur z septymą wielką w basie⁷. Wstęp ten może przywołać skojarzenia z początkiem Mickiewiczowskiej *Pieśni Wajdeloty*⁸.

„Opowiadający”, mikromotywiczny, w zakończeniu rozwijający się ewolucyjnie temat pierwszy pojawia się trzykrotnie. Temat ten zbudowany jest w oparciu o motywy figuracyjno-melodyczne na tle mikromotywów ostinatowych w basie. Pierwsza prezentacja w g-moll (t. 8-44) to okres złożony z czterech zdań: *b* (t. 8-16, wtrącenie do B-dur), *b*¹ (t. 16-26, wtrącenie do B-dur), *c* (t. 26-36, wtrącenie do B-dur), *d* (t. 36-44). Zdanie *c* cechuje się rozwinięciem melodyczno-ornamentalnym, zaś zdanie *d* przetwarza materiał zdania *b*. Na dwie pozostałe prezentacje tematu składa się jedno tylko ewolucyjnie rozwinięte i prowadzące do kulminacji ekspresyjnej zdanie *b*² (t. 94-105 w a-moll) i *b*³ (t. 194-207 w g-moll).

Trzykrotnie pojawiający się temat drugi podlega intensywnym przeobrażeniom wyrazowo-fakturalnym w kolejnych ujęciach – od liryzmu ewolucyjnej linii melodycznej z akompaniamentem (t. 67-94, Es-dur), przez dynamizm akordowo-oktawowy (t. 106-125, A-dur), do majestatyczności mikstur akordowo-dwudźwiękowych na tle figuracji (t. 166-194, Es-dur). Wersja pierwsza i trzecia obejmują trzy zdania, z których drugie jest skrócone w stosunku do pierwszego, a ostatnie – ewolucyjnie rozwinięte – nawiązuje do materiału tematu pierwszego (*e*: t. 67-75, *e*¹: t. 76-82, *f*: t. 82-94; *e*⁴: t. 166-173, *e*⁵: t. 174-180, *f*¹: t. 180-194). Druga prezentacja tematu zawiera dwa zdania (*e*²: t. 106-113, *e*³: t. 114-125), z których drugie jest rozbudowane fakturalnie i formalnie.

Łącznik pierwszy (t. 44-67) wnosi wątki dramatyczne, wyrażające się w intensywnym rozwoju figuracji w obrębie dwóch faz (druga faza od t. 56). Łącznik drugi (t. 126-165), również figuracyjny, reprezentuje odmienną ekspresję – roztańczenie. Wyróżnić w nim można cztery fazy (druga od t. 138 o cechach samodzielnego zdania, trzecia od t. 146, czwarta od t. 154).

Koda cechuje się maksymalnym spotęgowaniem dramatyzmu, prowadzącym w końcowej fazie do emocjonalnego upadku. Złożona jest ona z pięciu zdań. Zdanie *g* (t. 208-216) tworzą mikromotywy akordowe na tle ostinata. Zdania *h* (t. 216-224) i *h*¹ (t. 224-237), z których drugie jest ewolucyjnym rozwinięciem

⁶ Por. F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 1, Kraków 1967, s. 387.

⁷ Akord ten stał się przedmiotem sporu analityków, por. Hoesick, *op. cit.*, s. 388-389. Nie ulega wątpliwości, że taka właśnie postać akordu – a nie g-moll z kwintą w basie – pochodzi od samego Chopina.

⁸ Por. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 451.

pierwszego, obejmują melodyczną oscylacyjną figurację oktawaowo-dwudźwiękową na tle ostinata. W zdaniu *i* (t. 238-249) dokonuje się dynamiczne spotęgowanie przebiegu akordowo-oktawowego oraz wyzwolenie figuracyjne. Emocjonalny upadek wyraża się w zdaniu *j* (t. 250-264) za pośrednictwem dwukrotnych dynamicznych przebiegów gamowych unisono, „złowrogich” mikromotywów w niskim rejestrze oraz specyficznego pochodzącego oktawowego w obu rękach zakończonego kadencją.

II Scherzo b-moll op. 31

II Scherzo b-moll jest jednym z najbardziej dramatycznych dzieł Chopina. Cechuje się ono specyficzną motywiką, rozbudowaniem architektonicznym i fakturalnym oraz syntezą formy sonatowej i cyklu sonatowego. W wymiarze symbolicznym można je odczytywać jako dialog sił piekielnych z grzeszną duszą utożsamianą z podmiotem lirycznym, wręcz z samym kompozytorem⁹. Istotne są elementy retrospekcji w fazie centralnej, wyrażające się w motywice chorałowej, mazurowej czy etiudowej. Podniosła i majestatyczna koda sugeruje odniesienie zwycięstwa nad siłami ciemności.

„Drapieżny” temat pierwszy w tonacji głównej z wtrąceniem do Des-dur i f-moll (t. 1-48, 134-180, 584-631), składa się z dwóch zdań, *a* i *a'*, zbudowanych w oparciu o naprzemienne następstwo dwóch przedzielonych pauzami sformułowań: „złowieszczych” figuracyjnych mikromotywów triolowych unisono oraz rozbudowanych fakturalnie, dynamicznych, zrytmizowanych motywów akordowych.

Liryczny temat drugi w Des-dur (t. 65-117, 197-249, 648-709, ostatnia prezentacja progresywnie rozwinięta) to dwa ewolucyjnie rozwinięte zdania, *c* i *c'*, zbudowane w oparciu o przeobrażającą się fakturalnie i harmonicznym linie melodyczną na tle oscylacyjnej figuracji pasażowej.

Oba tematy przedziela utrzymany w Des-dur figuracyjno-taneczny łącznik (zdanie *b*) o cechach myśli pobocznej (t. 49-64, 181-196, 632-647). Z kolei figuracyjno-taneczny epilog (zdanie *d*) wygasza nagromadzone wcześniej napięcie (t. 117-132, 249-264). Druga ekspozycja (od t. 134) oraz reprzyza (od t. 584) wykazują zmiany wariacyjne o obrębie obu tematów (np. w t. 147, 178-180, 233-234).

Część środkowa *Scherza* obejmuje dwie fazy: prezentację nowego materiału (t. 264-467) oraz przetworzenie (t. 468-583). W pierwszej fazie, będącej analogią części wolnej w cyklu sonatowym, wyróżnić można dwa okresy czterozdaniowe o strukturze zdań: *e* (t. 264-284, modulacja z A-dur do Cis-dur), *e'* (t. 285-309,

⁹ Inne interpretacje semantyczne *II Scherza b-moll* syntetyzuje Tomaszewski, *ibid.*, s. 471.

modulacja z A-dur do Gis-dur), *f* (t. 309-333, modulacja z cis-moll do E-dur), *g* (t. 334-365, E-dur) oraz *e*² (t. 366-386), *e*³ (t. 387-411), *f* (t. 411-435), *g* (t. 436-467). Warianty zdania *e*, opartego o motywikę chorałową, taneczną w rytmie mazurka i zakończoną figuracją etiudową (reminiscencje motywiki *Etiudy Ges-dur* op. 10 nr 5), różnią się modyfikacjami melodyczno-harmonicznymi i dynamicznymi kolejnych prezentacji motywiki chorałowej. Materiał ten wydaje się posiadać walor autobiograficzny, związany ze wspomnianiem przez Chopina szczęśliwych lat młodości spędzonych w ojczyźnie. Zdanie *f* wnosi ujętą czteroplanowo i energetyzującą akcję motywikę melodyczno-figuracyjną. Zdanie *g*, o cechach figuracyjno-tanecznych, intensywnie rozwija się fakturalnie i formalnie.

W dynamicznej fazie przetworzenia wyróżnić można cztery odcinki: pierwszy (t. 468-491) przekształca materiał poprzedzającego go zdania figuracyjno-tanecznego. Drugi (t. 492-515) i czwarty (t. 544-583) – czteroplanowego melodyczno-figuracyjnego zdania z części środkowej, zaś trzeci (t. 516-543) – łącznika z ekspozycji.

Cechy przetworzenia posiada także rozbudowana i kulminacyjna koda (t. 708-780). Przeobraża ona intensywnie materiał epilogu (od t. 708), łącznika (od t. 716 i 756) oraz tematu pierwszego (od t. 732).

II Ballada F-dur op. 38

W *II Balladzie F-dur* przeciwstawione są sobie na zasadzie styku ostrego skrajne emocje: sielankowy liryzm oraz dramatyczna wybuchowość. Konsekwencją jest wewnętrzny intensywny rozwój każdej z tych kategorii ekspresyjnych:

- aktywizacja oraz dramatyczne przeobrażenie się liryzmu;
- stopniowe uspokajanie się lub przeciwnie – potęgowanie ekspansji wybuchowości.

Biografowie sugerują związek symbolicznego przesłania *II Ballady* z tematyką *Świtezianki* Adama Mickiewicza¹⁰. W warstwie muzycznej utwór jest rozwinięciem Chopinowskiej koncepcji *Nokturnu F-dur* op. 15 nr 2.

W zakresie formy możemy wyróżnić pięć wyraźnie zarysowanych faz o odmiennym charakterze. Faza *A* (t. 1-46), obejmująca pięć pokrewnych zdań, cechuje się liryzmem oraz niczym niezmaconą sielankowością. Dominuje w niej ustawiczność powtórzeń formuły rytmicznej oraz ograniczony zakres rozwoju

¹⁰ Por. F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 4, Kraków 1968, s. 165.

melodyczno-harmonicznego struktur akordowych. W zdaniu *a* (t. 1-10) oraz jego odmianach (*a'*: t. 10-18, *a''*: t. 27-33) można zaobserwować takie zjawiska, jak:

- zawieszenie narracji na piątym stopniu (np. t. 1-3);
- osiągnięcie kulminacji (np. t. 4);
- stopniowy spadek napięcia (np. t. 4-6);
- stabilna oscylacyjność (np. t. 6-10).

W zdaniu *b* (t. 18-27) po ewolucji harmoniczej (a-moll – C-dur) następuje stabilizacja nowej tonacji. Zdanie *c* (t. 34-45), po stabilizacji w a-moll, przechodzi do kadencjonowania w tonacji głównej (od t. 38).

Faza *B* (t. 47-83), obejmująca cztery zdania, to gwałtowne wtargnięcie, a następnie stopniowe wyciszanie wybuchowości. Na zdania *d* (t. 47-54, a-moll) i *d'* (t. 55-62, g-moll) składają się oktawowo i figuracyjne motywy melodyczno-rytmiczne w basie oraz specyficzna opadająca figuracja pasażowo-dwudźwiękowa w sopranie. W zdaniu *e* (t. 63-71) dokonuje się ewolucja zrytmizowanych motywów akordowo-oktawowych w sopranie i figuracji gamowo-pasażowej w basie (modulacja z d-moll do as-moll). Stopniowe wygaszanie napięcia w ramach uproszczonej faktury obserwujemy w zdaniu *f* (t. 71-83, w końcowej fazie progresyjnej modulacja z as-moll do F-dur).

Faza *A'* (t. 83-140), zawierająca sześć zdań, to ewolucyjna zmienność oraz dramatyczna aktywizacja liryzmu. Zdanie *a''* (t. 83-95), z pauzą w centrum, jest syntezą zdań *a* i *c*. Zdania *g* (t. 96-108), *g'* (t. 123-133) oraz *i* (t. 115-123) przeobrażają harmonicznie i formalnie w ramach wieloplanowych ujęć fakturalnych motywikę zdania *a*. Dramatyczną dwuetapową aktywizację rytmiczną i fakturalną liryzmu obserwujemy w zdaniach *h* (t. 108-115) i *h'* (t. 133-140).

Wybuchowa faza *B'* (t. 141-168), oprócz zdań *d''* (t. 141-148, d-moll) i *d'''* (t. 149-156, a-moll), wnosi nowe zdanie *j* (t. 157-168, a-moll). Cechuje się ono pokrewieństwem ze strukturą melodyczną zdania *a*, lecz diametralnie odmienną wyrazowością – zagęszczoną i dramatyczną. Sprzyja temu ujęcie fakturalne: oktawowo zrytmizowana linia melodyczna w basie oraz dwudźwiękowe ostinato w głosach wyższych.

Szczytowe spotęgowanie wybuchowości reprezentuje, obejmująca cztery zdania, kodalna i syntetyczna faza *C* (t. 169-204, a-moll). W kadencyjno-progresyjnym zdaniu *k* (t. 169-176) oraz progresyjno-kadencyjnym zdaniu *l* (t. 177-188) ma miejsce ewolucja dwudźwiękowych szybkich odcinków ostinatowych na tle motywów tanecznych lewej ręki. Zdanie *d''''* (t. 189-197) wyróżnia się spiętrzeniem przestrzennie ujętych struktur akordowych, zaś szczytkowe zdanie *a''''* (t. 197-204) – wygaszeniem napięcia i kadencyjnym zamknięciem narracji.

Tak więc w zakończeniu dzieła spotykamy raz jeszcze bezpośrednio po sobie dwie przeciwstawne idee – maksymalne spiętrzenie wybuchowości (zdanie d^f) oraz dramat zszarganych uczuć (zdanie a^f)¹¹.

III Scherzo cis-moll op. 39

III Scherzo cis-moll op. 39 jest w twórczości Chopina trzecim z kolei dramatycznym utworem tego gatunku. Zbudowane jest ono na zasadzie złożonej wewnętrznie formy okresowej zakończonej dynamiczną kodą (A, B, A^1, B^1, C). Charakterystyczny jest mistyczny wymiar utworu, związany z użyciem motywu chorałowej wraz z pasażową opadającą figuracją w wysokim rejestrze¹².

Na okres A (t. 1- 151) składa się osiem zdań: „drapieźny” wstęp (a : t. 1-24), będący trzykrotną ewolucją kwartolowych mikromotywów zakończoną za każdym razem kulminacją akordową; zdania b (t. 25-40), b^1 (t. 41-56, modulacja do E-dur), b^2 (t. 106-122), b^3 (t. 123-151, modulacja do H-dur i As-dur), będące trzykrotną oktawową oscylacją obu rąk zakończoną zawieszeniem narracji, a następnie jej aktywizacją w głosie środkowym; zdania c (t. 57-74), c^1 (t. 75-90) i d (t. 91-105), rozwijające na znacznej przestrzeni oscylacyjny materiał figuracyjny zdania b .

Okres B w tonacji Des-dur (t. 152-351) składa się z jedenastu zdań. Zdania e (t. 152-171, wtrącenie do b-moll), e^1 (t. 172-199, wtrącenie do Ges-dur), e^2 (t. 200-215, wtrącenie do b-moll), e^3 (t. 216-242, wtrącenie do Ges-dur), e^4 (t. 287-303), e^5 (t. 304-319, wtrącenie do Ges-dur i b-moll), e^6 (t. 320-339, recesywne), e^7 (t. 340-351, recesywne), są następstwem wznoszących się motywów chorałowych w niskim rejestrze oraz charakterystycznych opadających motywów figuracyjnych w wysokim rejestrze. Zdania f (t. 243-258, As-dur) i f^1 (t. 259-287, modulacja z Ges-dur do Des-dur) tworzy rozbudowana oscylacja motywów figuracyjnych znacznie rozwiniętych formalnie za pośrednictwem progresji opadającej. Recesywna i ewoluująca postać zdania b^4 przygotowuje kolejny współczynnik formy.

Okres A^1 w tonacji głównej (t. 367-447) obejmuje zdania b^5 (t. 367-382), b^1 (t. 383-398, modulacja do E-dur), c (t. 399-416), c^1 (t. 417-432), d^1 (t. 433-447, progresja modulująca z A-dur do E-dur).

Na okres B^1 w tonacji E-dur (t. 448-572) składa się siedem zdań: e^8 (t. 448-465, wtrącenie do cis-moll), e^9 (t. 466-493, wtrącenie do A-dur), e^{10} (t. 494-509, modulacja z e-moll do D-dur), e^{11} (t. 510-525, modulacja z D-dur do fis-moll), e^{12} (t. 526-539, recesywne), g (t. 540-554, Cis-dur), g^1 (t. 555-572, Cis-dur). Zdania g i g^1

¹¹ Por. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 451-453.

¹² Por. *ibid.*, s. 473.

obejmują chorałową linię melodyczno-harmoniczną w sopranie, nawiązującą do tworzywa zdania *e*, rozwijającą się na tle ostinata figuracyjnego w planie dolnym.

Utwór zamyka „ognista” figuracyjno-akordowa koda w tonacji głównej (t. 573-649), obejmująca cztery zdania: *h* (t. 573-588, wtrącenie do E-dur), *i* (t. 589-604, modulacja z A⁷ do cis-moll), *h'* (t. 605-621), *j* (t. 621-649, kulminacja figuracyjna oraz oktawowo-akordowe zamknięcie narracji).

III Ballada As-dur op. 47

Najradośniejsza z Chopinowskich *Ballad*¹³, *III Ballada As-dur op. 47*, zawiera trzy idee o odmiennym charakterze: liryczną i jasną (np. t. 1), skoczną i zrytmizowaną (np. t. 52) oraz taneczno-figuracyjną (np. t. 116). Ewolucja dwóch pierwszych idei idzie w odmiennych kierunkach: liryczna ulega radosnej dynamizacji oraz spotęgowaniu figuracyjnemu, zaś zrytmizowana dramatycznemu zagęszczeniu. Trzecia idea nie podlega większym przeobrażeniom, choć wydaje się inspirować rozwój dwóch pozostałych.

Utwór jest specyficznym allegrem sonatowym z trzema tematami. Rozbudowana ekspozycja (t. 1-156) prezentuje materiał tematyczny i łącznikowy, z wyeksponowaniem pojawiającego się trzykrotnie tematu drugiego. Zwarte przetworzenie (t. 157-212) cechuje się dramatycznym zagęszczeniem wyrazu, zaś maksymalnie zwarta reprzyza (t. 213-241) – radosnym uniesieniem.

Temat pierwszy w As-dur (*a*: t. 1-8) cechuje się stopniowym narastaniem napięcia od pojedynczego dźwięku do ujęcia wielogłosowego, a w centralnej fazie zamianą planu melodycznego i akompaniamentu.

Temat drugi (*e*: t. 52-64 w F-dur, *e'*: t. 65-72 w f-moll, *e''*: t. 73-80 w f-moll, *e'''*: t. 81-88 w f-moll, *e''''*: t. 103-115 w F-dur, *e'''''*: t. 144-156 w As-dur), prezentowany w ekspozycji i przetworzeniu, cechuje się ustawicznym ewolucyjnym następstwem zrytmizowanych opadających mikromotywów oktawowych, a następnie melodyczno-akordowych.

W małym stopniu podlegającym przeobrażeniom temacie trzecim w As-dur (*h*: t. 116-123), o charakterze tanecznym, dominuje zawieszenie narracji na najwyższym dźwięku, figuracja oraz ornamentyka na tle mikromotywów pasażowych.

Łącznik pierwszy (t. 9-52), składający się z pięciu zdań, cechuje się autonomią melodyczną, ewolucyjnością oraz rozbudowaniem. Zdanie *b* (t. 9-16) rozpoczyna się od kulminacji dynamiczno-fakturalnej, a następnie zawieszenia zrytmizowanych mikromotywów na piątym stopniu. W zdaniu *c* (t. 17-24) dokonuje

¹³ Por. *ibid.*, s. 453-454.

się ewolucyjny rozwój mikromotywów, zaś w zdaniu *d* (t. 25-36) ich progresyjne rozwinięcie oraz figuracyjne zamknięcie narracji. Zdanie *a*¹ (t. 37-52) różni się od pierwowzoru progresywną ewolucją oraz wykorzystaniem skrajnych rejestrów w zakończeniu.

Łącznik drugi składa się z dwóch zdań. Zdanie *f* (t. 88-94) cechuje się modulacyjnością struktur mikromotywiczych, zaś *g* (t. 95-103) stopniowo przygotowuje powrót tematu drugiego.

Łącznik trzeci (t. 124-144) złożony jest z dwóch zdań będących ekspresyjnym rozwinięciem tematu trzeciego. W pierwszym z nich – *i* (t. 124-135) – dominuje figuracyjna oscylacja z zamknięciem kadencyjnym. W drugim – *j* (t. 136-144) – ma miejsce ekspansja melodyczno-akordowa na tle figuracyjnych struktur ostinatowych.

Przetworzenie, w którym dokonuje się wyrazowe przeobrażenie tematu drugiego, złożone jest z sześciu zdań. W pierwszym z nich – *e*⁶ (t. 157-164, cis-moll) – temat prezentowany jest w sopranie na tle figuracji w basie, w drugim – *e*⁷ (t. 165-172) – występuje w basie na tle figuracyjnego ostinata oktawowego w sopranie. W kulminacyjnym, rozwiniętym formalnie i progresywnie zamkniętym zdaniu *e*⁸ (t. 173-183) dominuje ostinato pasażowo-akordowo-dwudźwiękowe z motywiką tematu drugiego. Jednolite fakturalnie trzy ostatnie zdania – *e*⁹ (t. 183-192, E-dur), *e*¹⁰ (t. 192-200, F-dur), *e*¹¹ (t. 200-212, G-dur i As-dur) – są syntezą materiału melodycznego tematów pierwszego i drugiego na tle oscylacyjnego ostinata w basie.

Maksymalnie zwarta reprzyza (t. 213-241) obejmuje jedynie dwa zdania, będące bezpośrednim stykiem tematów pierwszego i trzeciego. Pierwsze z nich – *a*² (t. 213-230) – jest maksymalnie zdynamizowane, spotęgowane fakturalnie oraz rozwinięte formalnie. Drugie – *h*¹ (t. 231-241) – występuje w syntezie z materiałem zdania *d* oraz akordową kadencją.

Fantazja f-moll op. 49

Fantazja f-moll op. 49 wydaje się reprezentować „futurystyczne” wizje Chopina, i to nie tylko w wymiarze wolnościowo-patriotycznym, ale również muzycznym¹⁴. Wyróżnić w niej można cztery tematy wyrastające z jednego pnia ideowego, przedzielone ewolucyjnymi łącznikami i zakończone kodą¹⁵. Kryte-

¹⁴ W liście z Nohant z 20 października 1941 roku kompozytor pisze do Juliana Fontany: „Dziś skończyłem *Fantazję* – i niebo piękne, smutno mi na sercu – ale to nic nie szkodzi. Żeby inaczej było, może by moja egzystencja nikomu na nic się nie przydała. Schowajmy się na po śmierci.” *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, s. 45-46.

¹⁵ Por. Z. Lissa, *Jedność substancjalna jako podstawa integracji formy w Fantazji f-moll op. 49 F. Chopina* [w:] Z. Lissa, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków 1970, s. 104-165.

rium wyszczególnienia tematów jest ich wyrazistość oraz zamknięty kształt formalny, łączników zaś – ewolucyjność, często z użyciem progresji¹⁶.

Marszowy temat pierwszy, będący myślą przewodnią całego utworu, pojawia się jeden raz. Składa się on z pięciu zdań: *a* (t. 1-11, wtrącenie do As-dur), *a'* (t. 11-20, wtrącenie do E-dur, As-dur i Ges-dur), *b* (t. 21-28, wtrącenie z F-dur do Es-dur i Des-dur), *b'* (t. 28-36), *c* (t. 37-42). Procesy harmoniczne w nim zachodzące – szczególnie w zdaniach *a'* i *b* – zapowiadają rozszerzoną tonalność, typową m.in. dla muzyki Prokofiewa.

Cechujący się ruchliwością z elementami rytmizacji temat drugi, na który składa się jedno tylko zdanie *d*, pojawia się trzykrotnie kolejno w tonacjach As-dur (t. 77-84), Ges-dur (t. 164-171) i Des-dur (t. 244-251).

Temat trzeci występuje dwukrotnie – najpierw w tonacji Es-dur (t. 127-142), później w As-dur (t. 294-309). Obejmuje on dwa zdania (*e*, *e'*), z których drugie prezentowane jest o oktawę wyżej. Cechuje się majestatycznością z dominacją zrytmizowanej linii melodycznej na tle akordyki.

Temat czwarty, podobnie jak pierwszy, pojawia się tylko jeden raz (t. 199-222). Składa się on z trzech utrzymanych w wolnym tempie oraz charakterze chorału zdań: *f* (t. 199-206, wtrącenie do dis-moll i cis-moll), *g* (t. 206-214), *f'* (t. 215-222). Zdanie *g* wyróżnia się znacznymi przeobrażeniami harmonicznymi.

Łączniki i koda składają się z dwóch lub trzech faz cechujących się ewolucyjnością, a często też autonomią melodyczną. Łącznik pierwszy (t. 43-76) obejmuje dwie fazy, z których pierwsza zawiera ewolucję figuracji (t. 43-66), a druga synkopowane motywy melodyczne na tle ostinata (t. 67-76). Podobną strukturę formalną posiadają łączniki w taktach 143-163 oraz 223-243.

Łącznik drugi złożony jest z trzech faz, z których pierwsza jest figuracyjna (t. 85-92), druga melodyczno-motywiczna (t. 93-108), zaś trzecia melodyczno-kadencyjna (t. 108-126). W relacji do poprzedniego łącznika cechuje się on spotęgowaniem fakturalnym i dynamicznym. W podobnej postaci pojawia się w t. 252-293, zaś w skróconej w t. 172-198.

Trzyfazowa koda (t. 310-332) zbudowana jest w oparciu o motywikę łącznika pierwszego (t. 310-319, 322-332) oraz tematu czwartego (t. 320-321, As-dur).

Cechy charakterystyczne *Fantazji f-moll* to jednorodność motywiczna, a równocześnie wielkie bogactwo fakturalne i ekspresyjne prezentowanego materiału. Różnorodność ujęć fakturalnych sprawia, że dzieło to stwarza pianistom wyjątkowe możliwości interpretacyjne.

¹⁶ Odmianą interpretację formy przedstawia Tomaszewski, *op. cit.*, s. 461.

IV Ballada f-moll op. 52

IV Ballada f-moll op. 52 jest jednym z najbardziej złożonych dzieł tego gatunku w twórczości Chopina. Cechuje się ona szerokim oddechem, rozbudowaną formą oraz dużym stopniem wyrafinowania narracji przenikniętej jedną myślą muzyczną. W wymiarze symbolicznym *IV Balladę* można traktować jako idealny portret ukochanej kobiety¹⁷.

Forma utworu jest zbliżona do konstrukcji allegra sonatowego w syntezie z wariacyjnością. Wprowadzeniem w narrację ekspozycji i reprzyzy jest stopniowo rozwijające się zdanie inicjalne *a* (t. 1-7 w C-dur) i *a'* (t. 129-134 w A-dur). Oparte jest ono na repetycji oktav oraz bogatej fakturalnie oscylacji melodycznej. Druga jego prezentacja podlega w zakończeniu figuracyjnemu rozbudowaniu (t. 134).

Podstawą budowy całego dzieła jest materiał lirycznego tematu pierwszego (zdania *b*: t. 7-22, *b'*: t. 23-37), obejmujący specyficznie ukształtowaną linię melodyczną z tanecznym akompaniamentem¹⁸. Cechuje się on:

- ustawicznością powtórzeń motywów;
- modyfikacjami w postaci synkopacji oraz rozdrobnienia wartości rytmicznych;
- zmiennością harmoniczną, a w tym wtrąceniami do tonacji medianty (As-dur) oraz modulacyjnością;
- ewolucyjnością rozwoju narracji.

Wersje przetworzone tematu to zdania:

- *b*² (t. 46-57), z wykorzystaniem progresji w ramach ewolucyjnego rozwoju;
- *b*³ (t. 58-71), z szesnastkowym kontrapunktem w głosach środkowych, rozbudowaniem fakturalnym oraz dynamiczną kulminacją w końcowej fazie;
- *b*⁴ (t. 121-128), wieloplanowe ujęcie fakturalne w As-dur z figuracyjnym planem środkowym;
- *b*⁵ (t. 134-151), rozbudowana ewolucja z polifonicznym budowaniem narracji;

¹⁷ Por. *ibid.*, s. 457.

¹⁸ Temat ten wykazuje pokrewieństwo z tworzywem *Etiudy f-moll op. 25 nr 2* oraz *Etiudy f-moll nr 1 z Méthode des Méthodes* Chopina.

– b^6 (t. 152-168), figuracyjne rozwinięcie wariacyjne planów melodycznego oraz towarzyszącego, z wykorzystaniem nieregularnych wartości rytmicznych.

Pierwsza prezentacja tematu drugiego w tonacji B-dur (t. 80-99), złożonego z dwóch zdań (e : t. 80-91, e^1 : t. 92-99), utrzymana jest w konwencji przeobrażającego się harmonicznym chorału. Druga prezentacja w Des-dur (t. 169-190), złożona również z dwóch zdań (e^2 : t. 169-176, e^3 : t. 177-191), cechuje się rozbudowaniem fakturalnym, a w tym – figuracyjnością akompaniamentu.

Ponadto w *IV Balladzie* wyróżnić możemy następujący materiał:

– statyczne ekspresyjnie zdanie c (t. 37-46, modulacja z Ges-dur do B-dur), złożone ze wzmocnionej akordowo linii melodycznej oraz oktawowego kontrapunktu;

– figuracyjne zdanie d (t. 72-80) o cechach łącznika, modulujące za pośrednictwem progresji z Ces-dur do B-dur;

– figuracyjne zdanie f (t. 99-107), modulujące progresyjnie z g-moll do a-moll;

– żartobliwe w charakterze, synkopowane, bogate fakturalnie i rozbudowane formalnie zdanie g (t. 108-120), modulujące z g-moll do As-dur.

IV Balladę kończy rozbudowana i złożona wewnętrznie koda (t. 191-239), będąca dramatycznym epilogiem całego dzieła. Dominuje w niej wieloplanowa figuracja oraz intensywny rozwój harmoniczny, fakturalny i formalny. Obejmuje ona cztery zdania:

– h (t. 191-210), złożone w początkowej fazie z pasaży nawiązujących do faktury *Etiudy c-moll* op. 25 nr 12 oraz dynamicznych, a następnie od-dynamizowanych struktur akordowych zakończonych pauzą, zawieszających narrację przed kulminacyjnym wyzwoleniem energii;

– i (t. 211-222), z dominacją wieloplanowej figuracji oraz zwrotów kadencyjnych;

– j (t. 223-232), obejmujące dynamiczne, rozbudowane fakturalnie, figuracyjne zwroty kadencyjne;

– k (t. 232-239) będące ostatecznym zamknięciem figuracyjno-akordowej narracji.

Bogactwo użytego materiału, przy zachowaniu jego jednorodności, czyni *IV Balladę* jednym z najznakomitszych dzieł tego gatunku.

IV Scherzo E-dur op. 54

IV Scherzo E-dur, w odróżnieniu od pozostałych utworów tego gatunku w twórczości Chopina, cechuje się dominacją żartobliwości i lekkości¹⁹. Jest ono zbudowane w oparciu o formę reprzyzową, a każda z faz cechuje się dużym stopniem wewnętrznej złożoności.

W fazie *A* (t.1-383) wyróżnić można zdania: *a* (t. 1-25, wtrącenie do Fis⁷), *a*¹ (t. 26-57, modulacja do A-dur), *b* (t. 58-72), *b*¹ (t. 73-88, modulacja z A-dur do Fis⁷), *b*² (t. 89-113, H-dur), *c* (t. 114-129, modulacja z H-dur do cis-moll), *d* (t. 130-152, modulacja z cis-moll do H-dur), *a*² (t. 153-177, As-dur), *a*³ (t. 178-213, modulacja z As-dur do F-dur, Fis-dur i cis-moll), *e* (t. 214-232, modulacja z fis-moll do Cis-dur), *e*¹ (t. 233-248, modulacja z gis-moll do Es-dur), *f* (t. 249-266, H-dur), *a*⁴ (t. 273-297), *a*⁵ (t. 298-329, modulacja do A-dur), *b*³ (t. 330-352, modulacja z A-dur do Fis⁷), *g* (t. 353-383, modulacja z E-dur do cis-moll).

Podstawą budowy głównego zdania *a* (t. 1-25) są trzy motywy:

- oscylacyjny melodyczny (t. 1-8);
- akordowy o wyostrożonej rytmice (t. 9-16);
- szybki łukowy pochód akordów (t. 17-25).

Zdanie *a*⁴ cechuje ożywienie kontrapunkcyjne pierwszego motywu; zdanie *b* – synteza melodyki i figuracji, zdania *c*, *e* i *f* – figuracyjność, zdanie *d* – zrytmizowana akordyka, zaś zdanie *g* – ewolucja mikromotywiczości.

Na fazę *B* w tonacji cis-moll (t. 384-600) składają się zdania: *h* (t. 384-408, wtrącenie do E-dur i modulacja do fis-moll), *h*¹ (t. 409-422, modulacja z fis-moll do cis-moll), *i* (t. 422-432), *h*² (t. 433-448, wtrącenie do E-dur i modulacja do fis-moll), *h*³ (t. 449-462, modulacja z fis-moll do cis-moll), *i*¹ (t. 462-488, modulacja z cis-moll do Eis-dur), *i*² (t. 489-508, modulacja z F-dur do Gis^{9>}), *h*⁴ (t. 508-528), *h*⁵ (t. 529-548, modulacja z fis-moll do C-dur), *h*⁶ (t. 549-578, modulacja z F-dur do H^{9>}), *j* (t. 579-600). W zdaniu *h* i jego odmianach dominuje kantylenowa linia melodyczna w ujęciu jedno- i dwugłosowym na tle figuracyjnego akompaniamentu. Zdanie *i* wnosi do kantyleny figuracyjne ożywienie, zaś zdanie *j* cechuje się ekspansją ruchową na akordzie dominanty nonowej.

Faza *A*¹ (t.601-967), to zdania: *a*⁶ (t. 601-625, trylowe ożywienie), *a*⁷ (t. 626-657, trylowe ożywienie i modulacja do A-dur), *b* (t. 658-672), *b*¹ (t. 673-688, modulacja z A-dur do Fis⁷), *b*² (t. 689-713, H-dur), *c* (t. 714-729, modulacja

¹⁹ Por. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 473-475.

z H-dur do cis-moll), d^l (t. 730-752, modulacja z cis-moll do H-dur), a^8 (t. 753-777, As-dur, ożywienie kontrapunktyczne), a^9 (t. 778-813, modulacja z As-dur do F-dur, Fis-dur i cis-moll), e^2 (t. 814-832, modulacja z fis-moll do Cis-dur), e^3 (t. 833-848, modulacja z gis-moll do Es-dur), f^l (t. 849-872, H-dur), f^2 (t. 873-888, kadencjonowanie z użyciem progresji), k (t. 889-913, trylowe ożywienie), a^{10} (t. 913-925, wersja szczałkowa w wysokim rejestrze z opadającą progresją pochodząca akordów), l (t. 926-940, dominacja dwuplanowej wznoszącej się figuracji), a^{11} (t. 941-967, wersja ewolucyjnie przeobrażona).

Barkarola Fis-dur op. 60

Barkarola Fis-dur należy do najznakomitszych utworów tego gatunku. Cechuje się ona syntezą prostej reprzyzowości oraz złożonej wewnętrznie dwuplanowej narracji melodycznej opartej o „kołyszające” ostinato w metrum dwanaście ósmych. W swojej ekspresji wykazuje pokrewieństwo do muzyki Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego, szczególnie zaś *Pieśni weneckiego gondoliera fis-moll* op. 30 nr 6 z roku 1834 ze zbioru *Pieśni bez słów*. W wymiarze symbolicznym może ona obrazować liryczną podróż dwojga kochanków²⁰.

Formę dzieła tworzą trzy rozbudowane okresy: *A* (t. 1-38), *B* (t. 39-83), *A'* (t. 84-116). Na okres *A* składają się: fraza inicjalna (t. 1-3), zdania *a* (t. 4-16), *b* (t. 17-23), a^l (t. 24-34), fraza łącznikowa (t. 35-38). Wprowadzająca w narrację dzieła fraza inicjalna, z dominacją trzyplanowości, stopniowo rozwiązuje początkową kulminację akordu dominaty z noną wielką. Zdanie *a* (modulacja z tonacji głównej do dominaty) cechuje się wyrafinowanym melodycznie i harmonicznym narastaniem oscylacyjnej dwuplanowej linii melodycznej, zakończonym figuracyjnym sekstowym wygaszeniem napięcia. Jego wariant a^l – w tonacji głównej – jest spotęgowany fakturalnie i wzbogacony wariacyjnie. Zdanie *b* (procesy modulacyjne z cis-moll do dominaty dis-moll) rozwija się dynamicznie w oparciu o sekstową motywikę zakończenia zdania *a*. Okres kończy solowa fraza łącznikowa w tonacji molowej dominaty.

Środkowa faza (okres *B*) składa się z pięciu zdań: *c* (t. 39-50), c^l (t. 51-61), *d* (t. 62-70), *e* (t. 71-77), *f* (t. 78-83). Zdanie *c* (procesy modulacyjne z A-dur do Cis-dur) oparte jest o złożoną rytmicznie oscylacyjność dwuplanowej linii melodycznej z elementami ornamentyki na tle ostinata. Zdanie c^l to spotęgowana fakturalnie i ruchowo wersja zdania *c*. Zdanie *d*, wyzwolone ekspresyjnie i rozbudowane fakturalnie, wykazuje ożywienie oscylacji melodycznej. Zdanie

²⁰ Por. *ibid.*, s. 443.

e cechuje się uspokojeniem narracji oraz wyrafinowanymi procesami harmonicznymi (modulacja z A-dur do Cis dur). Dla zdania f (w Cis-dur) charakterystyczna jest ekspansja ornamentalnego liryzmu na tle motywów figuracyjnych.

Okres A^1 składa się ze zdań a^2 (t. 84-92), d^1 (t. 93-102), g (t. 103-110), h (t. 111-116). Zdanie a^2 (w Fis-dur) w relacji do wersji pierwotnej jest znacznie spotęgowane fakturalnie i skrócone formalnie. Spotęgowanie fakturalne jest również typowe dla zdania d^1 . Zdanie g (procesy harmoniczne na nucie pedałowej Fis) cechuje się dramatycznym zagęszczeniem ekspresyjnym, zakończonym rozbudowanym ekspansywnym ornamentem figuracyjnym. Zdanie h (w tonacji głównej) nawiązuje do tworzywa zakończenia zdań a (sekstowa oscylacja) oraz g (rozbudowana ornamentyka). Całość kończy dynamiczna kadencja oktawaowa.

Charakterystycznym zjawiskiem dla *Barkaroli* Chopina jest synteza motywiczna, a w tym wysnuwanie narracji nowego zdania z zakończenia zdania poprzedniego oraz wykorzystywanie tej samej motywiki w różnych zdaniach. Dominuje w niej dwuplanowa melodyka na tle ostinata, wzbogacana lub eliminowana fakturalnie. Ważną funkcję spełnia wyrafinowana i podlegająca rozwojowi ornamentyka.

SUMMARY

The author's method of analytical sketch introduces the structural properties of selected evolutionary one-movement works by Fryderyk Chopin: 4 *Scherzos*, 4 *Ballades*, *Fantasia in F minor* Op. 49 and *Barcarole in F sharp major* Op. 60. Special attention was paid to the uniqueness of Chopin's creative concepts. In *Scherzo No. 1 in B minor*, *Scherzo No. 2 in B flat minor*, *Ballade No. 2 in F major* and in *Scherzo No. 3 in C sharp minor* these consist in a play of tensions between extreme expressive categories; in *Ballade No. 1 in G minor* – in changing emotions culminating in a dramatic ending, in *Ballade No. 3 in A flat major* and in *Scherzo No. 4 in E major* – in transformations of the material culminating in joyous elation; in *Fantasia in F minor* and in *Ballade No. 4 in F minor* – in the wealth of related thematic material, while in *Barcarole in F sharp major* – in the conciseness of motifs.