

SÉRÉNITÉ I UNICUM SONATY H-MOLL FRYDERYKA CHOPINA

1.1. Zachwycająca, refleksyjna i spójna zarazem Sonata h-moll Fryderyka Chopina, pochodząca z późnego okresu twórczości i ujawniająca swe oddziaływania z muzyką francuską II połowy przeszłego wieku, prowokuje do osobistych interpretacji. Jej poliformalny, poligatunkowy, hybrydyczny układ zawiera treści wyprzedzające następujący neoromantyzm, stanowiąc jednocześnie doskonałe wcielenie ideałów klasycznych.

Jednolita i organiczna jako sonata, jest ona także wykładnią stanów psychicznych kompozytora z tych lat, a z drugiej strony wpisuje się w styl francuskiego dorobku lat 40. i 50. oraz w charakter sztuki francuskiej w ogóle, w fenomen galijskiego sérénité; jej dalekie echa można odnaleźć w niektórych utworach powstałych w Paryżu już później, co świadczy o jej znamienitym znaczeniu dla tego kręgu kulturowego, nie tylko dla muzyki polskiej.

1.2. Sonata h-moll znalazła się w centrum zainteresowań badawczych wszystkich najpoważniejszych muzykologów piszących o Chopinie – tu należy przywołać rozprawy J.M.Chomińskiego, Z.Helman, W.Nowika, J.Samsona, M.Tomaszewskiego i A.Tuchowskiego. Chopinowskie arcydzieło opisane jest także w monografiach sonaty: W.S.Newmana i D.Kämpera; ponadto wzmianki o niej występują w innych pracach poświęconych Chopinowi. Mówimy tutaj tylko o badaniach lat ostatnich, zgodnych z panującymi tendencjami analitycznymi, nie sięgając do dawnych opracowań. Tekst obecny, potraktowany komparatystycznie, prowadzi będzie Czytelnika tropami wniosków zawartych w trzech integralnych analizach – Józefa M.Chomińskiego, Zofii Helman i Wojciecha Nowika; pozostałe wymienione pozycje przedstawiane będą kontrapunktycznie do owego głównego wątku.

2.1. Na wpływ Sonaty fis-moll J.N.Hummla w wypadku dzieła Chopina wskazuje Ch.Rosen, to samo w odniesieniu do cz.III Sonaty h-moll mówi W.Georgii. J.M.Chomiński prezentuje swą analizę na gruncie dynamicznej koncepcji H.Mersmanna i analizy harmonicznego Riemanna-Erpfa, akcentując grę sił tektonicznych i bazując na dualistycznym widzeniu formy sonatowej na zasadzie konfliktu tematycznego. Chomiński przejmuje przedwcześnie tezę Leichtentritta o „principe cyclique” Sonaty h-moll, przytaczając kuriozalne dla nas dzisiaj krytyczne opinie V.d’Indy’ego o tej Sonacie, który to kompozytor, jak wielu francuskich twórców, nie był przywiązany do germańskiego i heglowskiego modelu walki sił przeciwstawnych w sonacie i nie zrozumiał przesłania dzieła.

Wyraźny jest dla Z.Helman binarny podział późnych sonat Chopina, na co wskazał też Protopopow – na ekspozycję i zjednoczone segmenty dwuczęściowego przetworzenia i rozpoczętej od t.II reprizy. Na podobne założenie wskazuje w swej monografii W.Nowik.

Dla W.S.Newmana cz.I Sonaty bez wątpienia jest właśnie unicum, co stanowi punkt wyjścia w przypadku niniejszego opracowania. Ważny dla nas obecnie problem organiczności Sonaty h-moll rozpatrują Z.Helman i J.Samson, wnioskując o mniejszej roli integracji dokonywanej za pomocą komórek interwałowych. Według Samsona cz.I zyskuje na jednolitości za cenę utraty dystynktywności myśli muzycznych, figury integrujące nie przenikają do głębszych warstw dzieła. Z.Helman wyróżnia gamową postać integrującą z cz.I z pierwszej i drugiej grupy tematycznej, wykrywalną w epilogu i w cz.III.

Również A.Tuchowski podejmuje temat organicznych związków Sonaty h-moll, wskazując na ich rozluźnienie i zarazem na odmienny typ metody twórczego zespolenia utworu, typ nie tak konsekwentny i wyrazisty jak w Sonacie b-moll – autor ma tu na myśli struktury ciągów i imitacji oktaowych występujących w początkowych partiach ekspozycji, zanikających w dalszej części przetworzenia i nieobecnych w reprzyzie, w Scherzo (bez segmentu środkowego). Mają one znaczenie regulatorów ruchu wysokościowego, wydatnie się ujawniających w finale i odgrywających rolę w odcinku środkowym Largo. Posiłkując się terminologią Schenkerowską, A.Tuchowski stawia wniosek analityczny o nieobecności integracji głębokowarstwowej, o spadku wyrazistości integracji typu powierzchniowego w Sonacie h-moll i o wyraźniejszym przedstawieniu integracji warstwy środkowej.

D.Kämper widzi jedność sonaty w związkach tonacyjnych, mediantowych, a nie w relacjach tematycznych. Z.Helman wykazuje także zasadę „złotej proporcji” w Sonacie – t.181 stanowi początek przetworzenia przy całościowym rozmiarze cz.I w 293 taktach.

Nieprzypadkowe nasilenie liryzmu w Sonacie h-moll wobec napięć dramatycznych i krańcowości ekspresji Sonaty b-moll, rozrastanie się funkcji łączników do znamion partii samodzielnych, pogłębiona późnoromantyczna i długooddechowa refleksyjna narracja, zbliżenie gatunkowe do ballady (w cz.I i IV) i zjawisko „swobodnych wędrówek wyobraźni” – wszystkie te cechy, podkreślane przez M.Tomaszewskiego w jego fundamentalnej monografii, kreują odmienny obraz arcydzieła niż to ma miejsce w Sonacie b-moll; Sonata h-moll natomiast, podobnie jednak jak poprzednia sonata, zorganizowana jest wokół części wolnej – Largo.

W swojej dogłębnej analizie wszystkich sonatowych ukształtowań Chopinowskich W.Nowik przytacza ich krytyki ze strony Szulca, Liszta, Moschelesa, Hedleya, Hunequera czy Żeleńskiego. Autor skłania się do traktowania Sonaty h-moll jako płaszczyzny wielości idei zintegrowanych strukturalnie poprzez proces tematycznych charakterystyczny dla metod XIX wieku. Wzorem prawidłowości dramaturgicznych na arenę dziejową muzyki wkraczają w Sonacie h-moll swoście pojmowane dramatis personae, rozwija się odpowiednia fabuła; odpowiednio ukształtowane figury fakturalno-harmoniczne mają swoją gestykę. W sumie powoduje to powstanie jednak szczególnej równowagi i proporcji poszczególnych ogniw dzieła, które, co ważne w tym

kontekście, nie jest koncyptowane jako forma aprioryczna. Idiom Chopinowskiej formy sonatowej w wypadku trzech późniejszych sonat jest, według Nowika, nową jakością – „typem paryskim”, zmieniającym aksjomat klasycznego układu; autor mówi o „kompresji reprzyzowo-kodalnego obszaru formy”. Rysuje on dalej linię ewolucyjną „Chopinowskiego allegro sonatowego”, w której to linii kolejne stadia to: Sonata b-moll – intensywnej transformacji, Sonata h-moll – ekstensywnego rozwinięcia, a Sonata g-moll – etap progresywnych zmian.

2.2.1.1. Partia t.I (do t.19) jest dwufazowa, podstawowy materiał tematu skoncentrowany jest w dwóch zdaniach, druga faza jest powtórzeniem zdania pierwszego w tonacji $^{\circ}S$. Główny zasób tematyczny zaprojektowany jest w 4-taktowym zdaniu i w czterech komórkach motywicznych. W ten sposób pomyślany temat stanowi dynamiczną wykładnię danych komórek materiałowych, poddawanych następnie precyzyjnej transformacji.

Wzmożenie napięcia w końcowych taktach tego odcinka, zachwianie 4-taktowego układu zdań w II fazie przez metodę stretta motywicznego, zmiany rytmu harmonicznego doprowadzają do pierwszego już klimaksu. W tym ujęciu druga faza stanowi dynamiczne rozwinięcie poprzedniej, metamorfozę energii zaprezentowanej z początku.

J.M.Chomiński wskazuje na otwarty schemat tematu sonaty, na płynne przejście tematu w twory funkcyjne (termin ten pojawia się jedynie u tego badacza, zgodnie z przyjętą koncepcją historyczną). Według jego oglądu odcinek t.17-22 na funkcję łącznika, czego raczej się nie wyczuwa – segment ten to zamknięcie burzliwych przemian tematu i jego metamorfoz.

I.Belza wykazuje istnienie pierwiastka heroiczno-dramatycznego w dwuelementowym temacie.

Pomiędzy t.19 a 41 rozpościera się rozległa partia materiału, w której Chomiński w ramach tworów funkcyjnych wydziela, za Mersmannem, myśl poboczną (t.23-29), łącznik (t.29-30) i ogniwo ruchowe (t.31-40). Za łącznik uznaje autor już odcinek między t.17 a 22. Zgodnie z kinetyczną koncepcją dzieła muzycznego z końca przeszłego wieku Chomiński akcentuje grę napięciową zapoczątkowaną już w tworach funkcyjnych, aktywizację czynnika dynamiczno-kolorystycznego w tym segmencie i intensyfikację impulsywnego charakteru utworu. Jednocześnie Chomiński nie stawia linii granicznej i nie omawia analogii pomiędzy tematem a jego tworami.

Bliższa jest mi współczesna perspektywa przedstawiona w analizie W.Nowika: zamknięcie tematu na początku t.19, łącznik z widocznymi wariacjami (dwa warianty) komórki motywicznej tematu (t.19-22), partia tematu akcesorycznego (t.23-33). Ten temat dodatkowy początkowo pojawia się w I fazie w d-moll (t.23-26), opracowana imitacyjnie jest jego II faza w g-moll (t.27-28); uzupełnia ten segment łącznik (t.29-30) i kontrmelodia w d-moll (t.31-32). Ważna jest dalsza część partii łącznikowej (t.33-40) w roli płaszczyzny antycypującej grupę t.II (t.33-34) i przypomnienie końcowego odcinka tematu

akcesorycznego (t.35-40) ze stałą nutą dominantową w d/D, co zakończone jest motywem inicjalnym sonaty.

Ten temat akcesoryczny anonsuje frazę inicjalną drugiej grupy tematycznej zgodnie z konwencjami wczesnego już romantyzmu (Schubert), dotyczącymi tzw. tematu łącznikowego i elementów lirycznych w allegro, jest samodzielny – W.Nowik mówi tu o antycypacji *seconde idée mère*. Integrację strukturalną wzmagają postacie wywodzące się zarówno z t.I, jak i pojawiające się później figury t.II. Istotne jest to ekspresywne i energetyczne przygotowanie charakteru i materiału t.II – integracja motywiczna i emocjonalna jest tu widoczna.

Autonomiczność łącznika akcentuje też Z.Helman, uznając też cały segment za łącznik między t.I a t.II (por.Przykład 1).

2.2.1.2. Grupa t.II w D-dur (t.41-65) zawiera także warianty komórek tematycznych t.I (I, III i IV). Faza pierwsza t.II ma klimat nokturnowy, faza druga (od t.56) jest aktywniejsza ruchowo, oparta na suprawiariacyjnej zasadzie dwutaktowych wariacji odcinka poprzedniego. Zwracają uwagę tutaj gra akcentowa i układy polirytmiczne. M.Tomaszewski mówi o idiomie pieśniowo-lirycznym w t.II, I.Bełza podkreśla relacje t.II Sonaty do części środkowej Marsza żałobnego Sonaty b-moll.

Chomiński przytacza wnioski H.Leichtentritta o roli kontrapunktu t.II wobec t.I, o proveniencji drugiego ogniwa t.II (t.57) z motywu czołowego t.I (taką refleksję wysnuwał też H.Opieński) – z tą drugą tezę Chomiński się nie zgadza. Budowa okresowa t.II, jego podział dwutaktowy, postacie ornamentalne stanowią dla Chomińskiego znaczące elementy z punktu widzenia klasyczności formy Chopina.

Ów łącznik w t.66-75, rozwinięty stratomorficznie, z wariantem motywu inicjalnego Sonaty, podobny do tworów funkcyjnych t.I (Chomiński), z motywami końcowej fazy tematu akcesorycznego, z opartą na „motywach westchnień” kontrmelodią z końcowej fazy t.II – skupia różnorodność dotychczasowego materiału w nową tożsamość, w nową jakość transformacyjną.

Grupa końcowa w D-dur (W.Nowik – codetta) po t.II złożona w dwa okresy w D-dur (t.76-84 i 84-91), oparta jest na retrogresywnie ukazanym materiale motywu inicjalnego t.I (t.76-83) i na motywach II fazy t.II, ma charakter improwizatorski i jednocześnie zwiewny, nieziemski, efemeryczny.

Przekonująca jest opinia Z.Helman, która wskazuje w tym miejscu na epilog o cechach tematycznych (od t.76), poprzedzony łącznikiem modulującym, wnioskując zarazem o dwuczęściowości ekspozycji: ekspansywny, otwarty t.I z łącznikiem oraz liryczny, nokturnowy t.II z epilogiem. Nietypowe więc zakończenie mniej ekspresywnym epilogiem, zawierającym zakamuflowany motyw t.I ma na celu anonsowanie przetworzenia, opartego na materiale t.I i t.II, a zarazem sugestywnego w swej budowie i wymowie. Chomiński przytacza tutaj przykład Schumanna, kończącego ekspozycję elementem lirycznym na gruncie t.II (Sonata fis-moll).

2.2.1.3. Po powtarzanej ekspozycji następuje dwuczęściowe (Chomiński za Leichtentrittem, Helman) przetworzenie z t.II w kulminacji (t.94-116 z t.I i 117-137 z t.II w Des-dur i Es-dur). Chomiński zarysowuje integralny proces energetyczny tego segmentu: „od stopniowego narastania napięć i restytucji cech wyrazowych tematu głównego aż do ich rozluźnienia w końcowym stadium przetworzenia, gdzie przez maksymalne osłabienie efektywnej siły brzmienia dochodzi do całkowitego rozładowania napięć”.

Z.Helman zwraca uwagę na nadinterpretację Chomińskiego odnośnie początku reprzyzy od tworów funkcyjnych t.I – co można wyraźnie sprawdzić w nutach (po dwóch kreskach wprowadzone są znaki przykluczowe H-dur, tonacji t.II w reprzyzie).

Punktem wyjścia do przetworzenia jest początek II fazy epilogu – t.84. W centralnym odcinku następuje odnowienie procedur imitacyjnych; przetworzenie jest antytetyczne (Chomiński), nienumeryczne (Tomaszewski), politematyczne (Nowik) – motyw czołowy t.II występuje obok motywu epilogu, o liniowym procesie energetycznym. Zakończony jest tworamii funkcyjnymi t.I w fakturze imitacyjnej (imitacja kanoniczna).

Koncepcja binarnego układu przetworzenia jest odwzorowaniem struktury ekspozycji, a zarazem odzwierciedla kontrast sił i treści t.I i II, dlatego trójfazowość według analiz W.Nowika jest być może także nadinterpretacją: odcinek kończący przetworzenie, czyli jego III faza (t.133-150) ze swoim spotęgowaniem ruchu, komasacją materiału tematycznego i sfigurowaniem stanowi klarowne przejście do reprzyzy. Chomiński uznaje go za odcinek pośredniczący prowadzący do rozbudowanych tworów funkcyjnych t.I (od t.139), pełniących funkcję pozornej reprzyzy. Co ciekawe, autor monografii Sonaty po Beethovenie, D.Kämper, wysuwa te same wnioski, co Chomiński – reprzyza jest procesem, w którym tonacja t.II osiągnięta jest na gruncie tworów funkcyjnych t.I. Przeciwnie sytuacja rysuje się dla I.Bełzy, który umiejscawia reprzyzę od początku t.II w H-dur.

Segment pierwszy przetworzenia (t.94-116) oparta jest na motywie grupy końcowej epilogu (t.88), na III komórce t.I i na jego motywie czołowym. . Ponownie dochodzi tu do głosu postępowanie imitacyjne. Druga faza przetworzenia ma charakter liryczny, skonstruowana jest na materiale II fazy t.II, podobnie jak odcinek końcowy o odmiennej fakturze (według t.57-58 ekspozycji). Do tego odcinka, do fazy zakończeniowej przetworzenia prowadzi łącznik (t.129-132); faza ta jest dynamiczna, o spotęgowanym ruchu i komasacji tematycznej. Faza ta zawiera drugą część t.II (t.133-134). W.Nowik sugeruje obecność pozornej reprzyzy wobec antycypacji jednoimiennej tonacji głównej (t.137), zawartości tematycznej (aluzja do t.I w t.136-139), łącznika międzytematycznego (t.140) i tematu akcesorycznego z ekspozycji (t.142-147). Do reprzyzy prowadzi łącznik figuracyjny kończący się dominantą w H-dur (t.148-150).

Intensyfikacja środków fakturalnych, harmoniczych, kolorystycznych i ekspresywnych charakteryzujących przetworzenia Chopinowskie jest w tym wypadku istotna, daleko sięgająca i służąca wyeksponowaniu kontrastu płaszczyzn, zespolonych ową rozjaśniającą tonacją początku reprzyzy, H-dur. Wieloznaczność i labilność funkcyjna, zdynamizowana harmonika o wzmożonym ruchu akordowym, sugestywność postaci muzycznych, restytucja środków imitacyjnych i figuracyjnych – pozostają w tej sonacie w roli czynników wyzwających energię, tworzących obrazy, wręcz fabułę. Przetworzenie to w swojej jednej linii rozwojowej kontynuuje wczesnoromantyczne kształty Schumanna i Webera, a przedtem Beethovena, będąc zarazem wskazaniem na przyszłość – dla Brahmsa, i jeszcze dalej dla Szymanowskiego.

2.2.1.4. W ten sposób jednak dosyć wyraziście rozpoczęta reprzyza pozbawiona jest tematu I, który ukazuje się aluzyjnie, inwersyjnie i w ukryty sposób w końcowej figuracyjnej kodzie tego segmentu (od t.186), odpowiadającej partii epilogu z ekspozycji. Po łączniku (t.173-179) odpowiadającym materiałowi po t.II z ekspozycji następuje grupa końcowa od t.180, oparta na motywie inicjalnym sonaty (odpowiednik tt.66-75 z ekspozycji), która to grupa poprzedza kodę; segment reprzyzy przebiega w H-dur, t.II jest powtórzony w reprzyzie w całości.

W.Nowik stawia tezę o dążności Chopina do kompresji formy poprzez skróconą reprzyzę oraz wskutek zastosowania pracy polifonicznej i faktury stratomorficznie, co zapoczątkowane było przez kompozytora w procesie kurtyzacji idei tematycznych w reprzyzie warszawskich układów sonatowych. W.Newman przyjmuje początek reprzyzy od t.II (op.cit., s.111 – Przykład 2).

Proces redukcji reprzyzy wobec rozbudowanych pozostałych partii formy sonatowej przemawia za binarną koncepcją cz.I Sonaty h-moll, za dramaturgicznym spełnieniem ekspresji w pierwszych sekcjach utworu, których reprzyza jest jedynie dopowiedzeniem i zamknięciem. Brak t.I nie burzy tej koncepcji, daje tu o sobie znać Beethovenowski akcent na początkowe sekcje formy sonatowej. Także pod względem fakturalnym reprzyza stanowi kontrast do często imitacyjnie traktowanych partii ekspozycji i przetworzenia, ma jednak charakter wyraziście zakończykowy, mniej samodzielny niż pozostałe wyróżniki formalne.

2.2.2. Część II Sonaty h-moll, Scherzo o charakterze figuracyjno-agogicznym, w klasycznej formie da capo o układzie ABA, zaprojektowana jest w interesujących tonacjach Es-dur dla partii skrajnych oraz H-dur i E-dur dla segmentu środkowego. Pierwszy odcinek składa się z dwóch jednostek 16-taktowych (a a1) oraz z części a 16+12 taktów, drugi – o podobnej konstrukcji (a 16+16 taktów, a1 2x16 taktów a 2x16 taktów). Powoduje to powstanie multiplikacji wielkiego okresu 16-taktowego. Pod względem ekspresywnym następuje w części środkowej spowolnienie toku zdarzeń muzycznych, co jest podkreślone kontrastem rytmicznym, fakturalnym i emocjonalnym (nastrój

pastoralny, narracja półnutowa, statyka przebiegu, konstruktywna rola nut stałych, postać chorałowa, polifonizacja) wobec początkowej partii, monochronicznie ósemkowej, o szybkim toku ruchowym. Z.Helman mówi w tym wypadku o nokturnie.

Dla J.M.Chomińskiego jest to część istotnie zróżnicowana wobec pierwszego segmentu Sonaty, a ciągłość figuracyjna stwarza tu klimat lekkości, wytchnienia i zarazem teren wyzwala się elementów kolorystycznych. Skojarzenia ze Scherzem h-moll są dla Chomińskiego wyraziste, podobnie jak dla I.Belzy czytelny jest t.II w H-dur w stylu chorałowym; ostatnia nuta Scherza – es – wręcz wyznacza początek cz.III Largo (od dis w H-dur), co podkreśla również D.Kämper. M.Tomaszewski akcentuje znaczenie faktury ludowych burdonów w Trio Scherza (op.cit., s.491). Podobnie Chomiński wskazuje na ludowe analogie w części środkowej Scherza.

2.2.3. Omówienie cz.III Sonaty, Largo, W.Nowik tytułuje „w stronę rapsodu”. Jest to najobszerniejszy rozmiarowo fragment spośród wolnych partii sonat Chopina, ma układ ABA1. Largo pomyślane jest, jak analizuje W.Nowik, w klimacie rapsodu, na podłożu stopy jambicznej akompaniamentu. Dramatyczny wstęp (t.1-4) poprzedza część pierwszą, skontrastowaną z segmentem centralnym, o swobodnej narracji dramaturgicznej i zwartych kontekstach w przeciwieństwie do kontekstów rozłącznych części skrajnych. Architektoniczny ciąg przedstawia się następująco:

A (t.5-28) – w a a b a1 c d e=w do cz.B (t.27-28)

B (t.29-98): w f (t.29-44) f1 (rozszerzone, t.45-78) f2 (skrótowe, t.79-89) Epizod z cz.I Largo (c1, t.90-94) d1 (rozszerzone, t.94-98),

A a2 (skrótowy wariant, t.99-102) c d2 e1 (wariant rozszerzony, t.113).

Z powyższego wynika zasada analogii, a nie identyczności partii okalających. Odcinek e (t.27-28) pełni dwojaką rolę – zakończenia wstępnego segmentu i początku kolejnego, czyli pomostu pomiędzy częściami.

Fragment środkowy w E-dur, w ciągłej narracji, w monochronicznym rytmie figuracji i improwizatorskim stylu tworzy motus perpetuus (W.Nowik).

Pokrewna barkaroli jest część powtórzeniowa A1 w H-dur, oparta na daktyliczno-trocheicznym akompaniamencie wzbogaconym o układy polimetryczne i polirytmiczne, o postaciach ornamentalne, co nasuwa skojarzenia z Barkarolą Fis-dur (W.Nowik). Largo prezentuje przemiany klimatów ekspresyjnych – od tonu rapsodycznego, przez wydźwięk liryczny, refleksyjny w części środkowej aż po liryzm transcendentny w zakończeniu.

Według analiz J.M.Chomińskiego temat Largo wykazuje paralele do t.II cz.I, wstęp zaś nawiązuje do tematu głównego cz.I (s.225); nokturn w tej części stanowi integralny składnik cyklu. Dla M.Tomaszewskiego nokturn ten jest najważniejszą częścią całego cyklu, celem przebiegu dramaturgicznego i, jak podkreśla autor – pełni podobną funkcję do Marsza żałobnego z Sonaty b-moll (s.492). Wstęp o genezie romantycznej intrady do pieśni, trzyczęściowość typu repryzowego (zredukowanego), budowa okresowa, symetryczna, repryzowe

traktowanie schematu pieśniowego (Chomiński) – wykazują koncepcję typowej pieśni tego okresu czy miniatury instrumentalnej (idylla środkowego segmentu). Figuracyjność struktury determinuje architekturę utworu.

D.Kämper przywołuje analogie Larga do Larga Sonaty fis-moll J.N.Hummla. M.Tomaszewski wskazuje na charakterystyczne dla Chopina idiomy w tym segmencie: dumowo-elegijny i nokturnowy, mówiąc o prezentowanym tu jednym z dwóch sposobów myślenia: paradygmatycznym (obok syntagmatycznego), swobodnym, o „formie rozchwianej”. Largo przynależy niewątpliwie do genre’u pieśniowego.

Dla I.Belzy sugestywne jest przejście od cz.III do cz.IV, co powinno mieć swoje konsekwencje wykonawcze w postaci gry attacca obu tych części.

Jedność stylistyczna i gatunkowa tej sonaty polega więc na wielokrotnie powtarzanym przez badaczy wyjątkowym refleksyjnym klimacie, zintensyfikowanym liryzmie, sięgającym wyżyn transcendencji, na ujawnionej dojrzałości i spokojnej rezygnacji. Owo oddramatyzowanie w porównaniu do poprzedniej sonaty umiejscowione jest w centralnych segmentach Scherzo i Largo, które to partie są spokrewnione ze sobą i z grupą t.II cz.I, a zwłaszcza dotyczy to tematu Largo i t.II cz.I oraz t.II Largo w E-dur i t.II Scherzo.

M.Tomaszewski mówi w wypadku tej Sonaty o fazie późnoromantycznej komponowania Chopina, o fazie dokonania refleksyjnej syntezy stylu indywidualnego (s.716), „fazie kontynuującej poprzednią, lecz z przesunięciem akcentów z ekspansywności i dynamizmu na interioryzację i statyczność, czego dowodem są też czynniki warsztatowe – wzmożona kolorystyka, chromatyzacja, pogłębiona subtelność harmoniczna” (op.cit., s.717).

Elementy te w sposób widoczny uzewnętrzniają się właśnie szczególnie w Largo i partii środkowej Scherzo, dobitnie stanowiąc o owym klimacie kontemplacji Sonaty h-moll.

2.2.4. Rondo o charakterze finałowym tchnie humorem i optymizmem mimo wszystko, nasuwając skojarzenie o syntezie stylistycznej w „duchu” francuskiego sérénité. Rondo stanowi dramaturgiczne zamknięcie całego cyklu; dzieli się na trzy ekspozycje refrenu (dla Leichtentritta temat ten występuje sześciokrotnie w różnym opracowaniu), dla I.Belzy i A.Leikina jest to rondo sonatowe. Z.Helman ponownie widzi w finale układ binarny: ABAB~~AB (Koda) = A (b+c) A (b+c) ~~ A Koda = h H e Es ~~ h H. W.Nowik określa zawartość tego ronda jako „metamorfozy tematyczne” (s.180).

Chomiński rysuje schemat ABABAC, podkreślając demoniczny charakter ronda osadzony na izomorficznym fundamencie i na takim samym klimacie wyrazowym (op.cit., s.250). Faktycznie powracające A (refren) po raz trzeci występuje w wersji wariacyjnej. Finał przywołuje wreszcie główną tonację h-moll. W.Newman kreśli ciąg architektoniczny ronda jako: A A1 B C A A1 B C A A1 (s.163).

Wyraźna opozycja pomiędzy refrenem a epizodami zasadza się na terenie materiałowej, narracyjnej i kinetycznej. Po homogenicznym wstępie z

wyeksponowaną oktawą jako podstawowym krokiem melicznym refren o rytmice triolowej podejmuje niekóre postacie wstępu (pokaz oktawy w skrajnych rejestrach jako punkt zaczepienia ruchu, retrogresywna figura chromatyczna w t.24-27), prawa ręka zaś objawia ukształtowania polifoniczne pozorne wypływające z figuracji. Monolit rytmiczny refrenu i jego poliplanowość kontrastuje z burzliwym przebiegiem epizodu.

Refren rozgranicza się na dwie sekcje: 8+8+4 i 3x8 (t.9-28 i 28-52). Epizod I w H-dur (t.52-99) także składa się z dwóch części (t.52-75 = 6x4, co daje w sumie 3x8 taktów, i 75-99 = 8+6+10). Motyw ze wstępu powraca w zakończeniu epizodu (t.92-94) i na jego początku. Można tutaj także wysunąć dalekie skojarzenia z motywem inicjalnym sonaty i ze wstępem do ronda. Izomorficzny ruchu figuracyjny charakteryzuje drugą partię epizodu, opierając się na elementach sugerujących kształty refrenu, pierwsza jest przeplatana owymi postaciami figuracyjnymi i przebiegami akordowymi, związanymi fakturalnie z odcinkiem komczącym to przetworzenie, tj. t.135-136 (III faza). Ostatnie 10 taktów to łącznik prowadzący do drugiego ukazu refrenu (t.90-99).

Refren pokazuje się w e-moll (S), w odmienionej postaci rytmicznej, w układzie 2x8+4 i 3x8 (t.100-142), także we wzmocnionym fakturalnie kształcie w drugiej swojej części. Drugi epizod w Es-dur (t.143-206) ma układ 6x4 (t.143-166), a w drugim segmencie przebieg kształtuje się następująco: 8+12+8+12 (t.167-206).

Odcinki epizodu przedstawiają się analogicznie pod względem fakturalnym, narracyjnym i kinetycznym, aczkolwiek drugi segment jest rozbudowany o ewolucyjne rozwinięcie w As-dur (t.175-186), o powrót pierwszego zredukowanego segmentu epizodu w A-dur i Fis-dur (t.187-195), po których to następuje łącznik do refrenu (t.195-206), jak to miało miejsce w poprzedniej ekspozycji epizodu (t.90-99) i podobnie przywraca motywy ze wstępu ronda, anonsując pojawienie się refrenu w h-moll, w wersji wariacyjnej, homofonicznej, ze sfigurowanym akompaniamentem (I faza 2x8, t.207-221 zazębiająca się z II fazą 4x8, t.222-253). Stanowi ten przebieg izochroniczne następstwo, gradacyjne pod względem narracyjnym i fakturalnym, prowadząc wprost do kody w H-dur (t.254-286) o układzie 8+8+4 i 8+5.

Takty zakończeniowe 270-273 przywołują wariant motywu wstępu ronda. Początek kody sugeruje postać motywu czołowego cz.I Sonaty, potem możemy mówić o inwersji drugiej figuracyjnej części epizodu (t.262-269) osadzonej na podobnej postaci akompaniamentu ósemkowego; materiał epizodu powraca raz jeszcze w t.270 (motywy akordowe epizodu) i w ostatnich taktach finału potraktowanych figuracyjnie (t.274-281).

Zamyka się więc sonata cyklicznie, stanowiąc całość dramaturgiczną z poprzednimi częściami, wyjaśniając je, dopełniając je do jednolitego organizmu o wymowie jednak afirmacyjnej, pełnej energii i pogody, nastającej po burzliwym i niespokojnym temacie ronda. Struktura cykliczna sonaty rozkłada się według Chomińskiego od polimorfizmu poprzedzających części do

izomorfizmu finału. Zwraca uwagę rola budowy okresowej refrenu, jego symetryczność, czego nie burzą segmenty ewolucyjne. Podkreślenia wymaga także fakt istnienia jednego epizodu, który, podobnie jak refren, potraktowany jest wariacyjnie.

Wariacyjna zasada struktury finału, wyraźne dążenie gradacyjne zarówno w odniesieniu do finału, do wystąpień jego refrenu, jak i całej sonaty, konsekwentna ekspansja układu kinetycznego, jakby w kontraście do uprzednich refleksyjnych i kontemplacyjnych partii, zmienność i impulsywność narracji epizodu, widoczna i odczuwalna kompresyjność materiału i figuracji, technika sekwencyjności przebiegu, koda o charakterze syntetycznym w stosunku do całej Sonaty, zgodnie z tendencjami dojrzałego klasycyzmu i romantyzmu (Beethoven, Schumann) – nadają temu dziełu niepowtarzalny styl, klimat i oddziaływania wyrazowe pełne wieloznacznych refleksji filozoficznych, artystycznych i estetycznych.

Mamy więc przykład gradacyjnej formy ronda wariacyjnego (W.Nowik, op.cit., s.187). I.Bełza chce klasyfikacji sonatowej dla budowy finału, widząc trzy tematy w przetworzeniowej repryzie (od t.100 t.I w e-moll, t.II w Es-dur, t.III w Es-dur w t.166, t.I w h-moll); zwraca autor uwagę na okoliczności biograficzne utworu – pisany był po śmierci ojca (3.05.1844).

M.Tomaszewski układa finał w ciąg A B A1 B1 A2 + C, słyszy tu bliskość ballady, co przypomina pierwsze allegro.

Nasuwa się nieodparcie skojarzenie *à rebours*, z finałem Sonaty b-moll – badacze są zgodni, mówiąc o ekspansywnej afirmacji życia w finale Sonaty h-moll (Kremlew), o afirmacji heroizmu zwycięskiego (Bełza), o apoteozie heroizmu (Samson); M.Tomaszewski zalicza finałowe *agitato* do *genre'u* choreicznego. Z.Lissa wskazuje na silne powiązanie z ludowymi strukturami instrumentalnymi w finale tej Sonaty (t.89-96, 110-111), na hybrydyzację form i myślenie poligatunkowe Chopina w tym dziele (elementy nokturnowe).

3. Przywołując wszystkie powyższe wnioski, można spojrzeć na Sonatę h-moll Fryderyka Chopina jako na dzieło wyrosłe częściowo z *esprit* muzyki francuskiej i na nią jednocześnie wywierające przemożny wpływ, co się urzeczywistniło w II połowie wieku.

Można wskazać w Sonacie h-moll na elementy typowo francuskiej cykliczności, a przede wszystkim na specyficzny dla tego kraju klimat *sérénité* (t.II cz.I, Largo, cz.środkowa Scherza, ażurowy temat Scherza i finałowego ronda, nie tragiczna wymowa finału). Przemawiające za taką interpretacją czynniki (oddynamizowanie sporych partii przebiegu, nastroje refleksyjne, kontemplacyjne, fluktuacja tonalna, szeroki łuk melodyczny, układ gradacyjny z pozbawieniem charakterystycznej dla fabularnego XIX wieku klimaktyczności, faktura „monodii akompaniowanej”, „gra akcentowa”, homogenizacja układów rytmicznych figuracyjnych, faktura akompaniamentu w typie nokturnu, zasada wariantowości, eksponowanie walorów kolorystycznych i dwuznaczności harmoniczych, powściągana emocja i afirmacyjne wydźwięk finału) – sugerują

akceptowanie i adaptacja przez Chopina francuskiego *sérénité* wczesnego rodzaju (Ch.V.Alkan, F.David), która znalazła swoistą kontynuację w dziele G.Fauré'go, C.Francka, E.Chauvissa czy H.Duparc'a. W ten sposób arcydzieło naszego mistrza umiejscawia się centralnie i w charakterze pomostu w orbicie galijskiego odrodzenia muzyki rodzimej w II połowie XIX wieku.

W 1844 r. powstał oryginalny w zamyśle utwór Ch.V.Alkana „Chemin de fer”, pionierski, wyprzedzający późniejszy „Pacific 231” A.Honeggera. Autorzy pracy o kompozytorach francuskich, Ch.Doumet i C.Pincet, wspominają o tym wydarzeniu w kontekście Sonaty h-moll Chopina, wskazując zarazem na dorobek Chopina i Liszta, którzy poprzez swoje orientacje wpłynęli na odnowienie muzyki Francji w II połowie XIX wieku.

Wiadomo o znaczącym oddziaływaniu struktur Chopinowskich na muzyczne postaci i idee Fauré'go, gdyż on jeden potrafił wyczuć naprawdę sedno wymowy i ukształtowania dzieła Chopina; sublimacja i arabeskowość jako cechy sprzężone z klimatem francuskim zostały przejęte z taktów wielkiego Polaka przez kolejne pokolenie twórców znad Sekwany – Chopin miał tu swój udział niepomiarowy.

Refleksy Sonaty h-moll odzywiają się w drogim Francuzom końca wieku gatunku utworów kameralnych – w Kwintecie f-moll C.Francka (1879, w sekundowej komórce motywicznej t.I, co przypomina początek Largo Sonaty, w t.II cz.I z harmonicznymi postaciami Chopina – Przykład 3), w I Kwartecie fortepianowym G.Fauré'go (1876-79, w cz.II Scherzo napisanego w atmosferze Scherza z Sonaty h-moll), w II Kwartecie fortepianowym g-moll tego samego kompozytora (1885-86, t.I jako reminiscencja t.II cz.I Sonaty h-moll Chopina – Przykład 4.).

Jeżeli w zakończeniu naszych rozważań wspomnieć o echem Sonaty b-moll Chopina w muzyce francuskiej (aluzje do cz.I sonaty w kadencji finału sonaty fortepianowej op.9 V.d'Indy'ego, transkrypcja Sonaty b-moll dokonana przez Saint-Saënsa na dwa fortepiany), to nasuwa się konkluzja o znaczniejszym wpływie Sonaty h-moll na francuskie orientacje artystyczne, o wymowie dźwiękowej i estetycznej bardziej przylegającej dla galijskiego klimatu. Chopin, tak wrażliwy na sztukę, włączywszy się w tamtejsze życie muzyczne, nie mógł nie dokonać swoistej interpretacji, transpozycji zastanych i znanych mu przedtem idei na język polskiego muzycznego patriotyzmu i własnych doświadczeń życiowych. Jest ta Sonata związana z francuskim *esprit*, czego o Sonacie b-moll nie można raczej powiedzieć, odmienna w swej głębokiej wymowie, emanująca filozoficznym, refleksyjnym i pozytywnym w sumie stosunkiem do spraw tego świata; dramatyzm i tragizm zostały w tle, a dojrzałość życiowa, ból fizyczny i duchowy wspólnie z pragnieniami i rzadkimi radościami zespoliły się w jedną, piękną melodię.

SCHEMAT ARCHITEKTONICZNY SONATY h-MOLL

I. Allegro maestoso – forma sonatowa:

1. Ekspozycja
h-t.I t.1-19 w 2 fazach (1-8, 9-19)
łącznik (19-22)
d-temat akcesoryczny (23-33: I faza 23-26, II faza 27-28)
łącznik (29-30)
kontrmelodia d (31-32)
łącznik do t.II (33-40)
D t.II (41-65 w 2 fazach 41-55, 56-65)
Łącznik (66-75)
Epilog (codetta) w 2 fazach (76-83, 84-93)
2. Przetworzenie (94-150 w 2 fazach)
t.I (94-116), t.II (117-147)
łącznik (129-132)
odcinek zakończeniowy (133-147)
łącznik (148-150)
3. Repryza H (151-172) od t.II
Łącznik (173-179)
Grupa końcowa (180-185)
Koda (186-204)

II Scherzo – Molto vivace ABA:

- A: Es – a (16 taktów, 1-16), a1 (16 taktów, 17-32) a (16 +12 taktów, 33-60)
B: H – a 2x16 taktów (61-92) a1 (2x16 taktów, 93-124) a (2x16 taktów, 125-156)
A: powtórzenie A

III Largo – ABA1:

- A: H (1-28) – wstęp (1-4) a (5-8) a (9-12) b (13-16)
a1 zredukowane (17-19) c (19-22) d (23-26) e=wstęp do cz.B (27-28)
B: E (29-98) – wstęp (27-28) f (29-44) f1 rozszerzone (45-78) f2 zredukowane (79-89)
Epizod z cz.A c1 (90-94) d1 (94-98)
A1: H bez wstępu a2 (99-102) a2' zredukowane (103-104) c (105-107) d2 (108-112) e1 rozszerzone (113-120)

IV. Finale Presto non tanto – rondo:

- h wstęp (1-8)
R (9-52, 2 fazy: I – 8+8+4, 9-28, II – 3x8, 28-52)

Epizod I (52-99, 2 fazy: I- 6x4, 52-75, II- 8+6+10, 76-99)
 Łącznik do II R (90-99)
 e II R (100-142, 2 fazy: I – 2x8+4, 100-119, II – 3x8, 119-142)
 Epizod II (143-206, 2 fazy: I– 6x4, 143-166, II– 8+12+8+12, 167-206),
 w tym ewolucyjne rozwinięcie w As (175-186), zredukowany epizod
 (187-195)
 łącznik do R (195-206)
 h III R (207-253, 2 fazy: I – 2x8, 207-221, II – 4x8, 222-253)
 koda H (2 fazy: I – 8+8+4, 254-273, II – 8+5, 274-286)

LITERATURA PRZEDMIOTU:

- Bełza I., Fryderyk F.Chopin. Warszawa 1969.
- Chomiński J.M., Chopin. Kraków 1978.
- Chomiński J.M., Sonaty Chopina. Kraków 1960.
- Doumet Ch., C.Pincet, Les musiciens français. Rennes 1982.
- Gołąb M., Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina. Warszawa 1991.
- Helman Z., Norma i indywiduacja w sonatach Chopina. W: Przemiany stylu Chopina. Studia pod red.M.Gołęba. Kraków 1993, s.43-68.
- Kämper D., Die Klaviersonate nach Beethoven von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt 1987.
- Lissa Z., Studia nad twórczością F.Chopina. Kraków 1970.
- Nowik W., Chopinowski idom sonatowy. Warszawa 1998.
- Newman W.S., The Sonata since Beethoven. The University of North Carolina Press.
- Rosen Ch., Sonata Forms. New York – London 1988.
- Samson J., The Music of Chopin. London 1985.
- Tomaszewski M., Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans. Poznań 1998.
- Tomaszewski M., F.F.Chopin. W: Encyklopedia Muzyczna PWM. T.2. Kraków 1984.
- Tuchowski A., Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina. Kraków 1996.