

BEETHOVENOWSKA METAMORFOZA CHOPINA. PRZYKŁAD NIEŚWIADOMEGO PRZETWARZANIA INFORMACJI MUZYCZNEJ

Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w wersji niemieckiej „Eine Beethoven-Metamorphose Chopins. Ein Beispiel unbewußter musikalischer Informationsverarbeitung” w: *Deutsch-polnische Musikbeziehungen. Bericht über das wissenschaftliche Symposium im Rahmen der Internationalen Orgelwoche Nürnberg 1982 vom 21. bis 23. Juni im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg*, w serii „Musik ohne Grenzen”, t. 2, red. Wulf Konold, Katzbichler, Monarium-Salzburg, s. 30-53.

*Dowiedzielibyśmy się strasznych rzeczy,
gdybyśmy badając utwory, mogli sięgnąć
wzrokiem do samego dna ich genezy*

ROBERT SCHUMANN¹

Hipoteza, którą niniejszy tekst² ma postawić i uzasadnić, brzmi: u podstaw istotnych części *Scherza h-moll* op. 20 Chopina leżą pomysły muzyczne pochodzące z pierwszego ustępu „małej” *Sonaty fortepianowej c-moll* op. 10 nr 1 Beethovena. Doprecyzowując: przez „istotne części” należy rozumieć części skrajne *Scherza*, tj. trzeba wyraźnie powiedzieć, że nie chodzi tu o trio – którego zresztą Chopin tak nie nazywał – opierające się, jak powszechnie wiadomo, na polskiej kolędzie *Lulajże Jezuniu*³. Pozostałe ustępy długiego na blisko 700 taktów (w wykonaniu) *Scherza* można bez nadmiernego uproszczenia określić – abstrahując od obu akordów wprowadzających⁴ i obszerniejszej kody⁵ – jako wielokrotne powtórzenia dwóch w przybliżeniu jednakowej długości odcinków formy, przy czym Chopin nawiązuje do tradycji stosowania w scherzu formy menueta⁶, nadając części przed triem układ ||: A :||: BA :||, a części po triu dyspozycję || A || BA ||+ koda; odcinki A i B ze względu na substancję muzyczną mogą być określone jako ekspozycja tematu i jego przetworzenie.

Pokrewieństwo między odpowiadającymi sobie fragmentami *Sonaty* Beethovena i *Scherza* Chopina nie jest tego rodzaju, by można je było poniekąd bezpośrednio usłyszeć, jak np. podobieństwo *Metamorfozy „Berceuse”* Maksa Regera do Chopinowskiego pierwowzoru⁷; ponadto należy przyjąć założenie – któremu nie zaprzeczają żadne ustalenia biograficzne ani jakiegokolwiek inne fakty – że przejmowanie pomysłów kompozytorskich od Beethovena nie było świadome [bewußt], raczej

1 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker 1*, red. Martin Kreisig, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1914, s. 83.

2 Wykład opierał się w istotny sposób na prezentacji przykładów dźwiękowych, które dla wersji drukowanej musiały zostać zastąpione nutowymi; liczba przykładów została zredukowana, a odnoszący się do nich tekst – odpowiednio przeredagowany. Ponieważ postrzeganie postaci muzycznych [musikalische Gestalten] zależy m.in. od tempa, w niektórych przypadkach podobieństwo obrazów nutowych będzie mniej przekonujące, niż miałyby to miejsce w bezpośrednim słuchaniu.

3 Zdziwiał regularność, z jaką – od krytyki koncertowej poprzez teksty na okładkach płyt aż po poza tym raczej skąpe w informacje przedmowy do wydań nutowych – komunikuje się ten przekaz, uzupełniany – z tą samą regularnością – uważa, że Chopin rozpoczął to *Scherzo* „w Wiedniu, wkrótce po ostatecznym opuszczeniu ojczyzny w lecie 1831” (Ewald Zimmermann w przedmowie do wydania *Scherz* przez Henle-Verlag, Monachium 1973).

4 Takty 1–9; oba akordy wprowadzające korespondują z przebiegiem muzycznym w taktach 44 i nast. oraz 65 i nast. i analogicznych miejscach. W szczególności pojawiający się w basie dźwięk H₁ (takt 9) należy widzieć łącznie z taktami 44 i nast.

5 Zgodnie ze zwyczajowym liczeniem uwzględniającym tylko takty zanotowane, takty 569–625 (*risoluto e sempre più animato*). Materiał muzyczny pochodzi z myśli głównej (takt 9 i nast.); poza tym zwykle w takich częściach formy przebiegi skalowe i akordy kadencyjne; odn. do akordów w taktach 594 i nast. por. przypisy 46.

6 Por. Wolfram Steinbeck, „Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen”. Zum *Scherzo* Ludwig van Beethovens, „Archiv für Musikwissenschaft” 38 (1981), z. 3, s. 197 i nast.

7 Zob. Zofia Lissa, *Max Regers Metamorphosen der „Berceuse” op. 57 von Frédéric Chopin*, „Fontes Artis Musicae” 13 (1966), nr 1, s. 79–84.

8

Określenie „świadome” [bewußt] zostało tu i w niektórych innych miejscach zastosowane w zwykłym znaczeniu „zamierzone” [beabsichtigt] itp.; poniżej jednak w węższym sensie psychologicznym jako „wkraczające w świadomość”, względnie opisujące „procesy dotyczące świadomości”.

9

Zofia Lissa, *Elementy stylu Beethovena w twórczości Fryderyka Chopina*, w: *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, PWM, Kraków 1970, s. 195.

10

Świadomemu zamierzeniu, aby pod naciskiem estetyki oryginalności przynajmniej na tyle oddalić się od wybranego wzoru, by zależność nie była uderzająca natychmiast i dla każdego, odpowiadałby np. przy nieświadomym przejściu przypadku odwrotny, w którym samokrytyka kompozytorska rozpoznaje myśli zbyt ewidentnie przypominające wzór i świadomie je usuwa, względnie rezygnuje z ich adaptacji.

11

Np. w stosownym podręczniku stwierdza się, że badanie tego rodzaju procesów skazane jest jeszcze na „hipotezy i spekulacje” (Helga de la Motte-Haber, w: *Systematische Musikwissenschaft*, red. Carl Dahlhaus i Helga de la Motte-Haber, Laaber, Wiesbaden 1982 [= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, t. 10], s. 230).

odbywało się w trakcie procesu twórczego właściwie bezwiednie⁸. Tego zdania jest też np. Zofia Lissa w artykule *Elementy stylu Beethovena w twórczości Fryderyka Chopina* – w którym jednak nie wchodzi w rozważaną tu problematykę – że mianowicie „wielorakie «beethovenowskie» elementy w stylu Chopina najprawdopodobniej były nieświadome”⁹. Zaprezentowana argumentacja nie uległaby jednak zasadniczej zmianie, gdyby udało się dowieść, że Chopin przyjął *Sonatę* Beethovena za podstawę w sposób świadomy [bewußt]¹⁰.

Dokładniejsze rozpatrywanie procesu nieświadomego przejmowania idei muzycznych wymagałoby wsparcia ze strony teorii procesów twórczych bądź kompozytorskich, dyscypliny cząstkowej kognitywnie zorientowanej psychologii muzyki, do chwili obecnej wykształconej jednak zaledwie do etapu przyczynków¹¹. Winniśmy zatem na początku zarysować te aspekty takiej teorii, które mają znaczenie dla poniższego wywodu, następnie przedstawić je na prostym przykładzie, by wreszcie móc je przytoczyć przy uzasadnieniu tezy głównej.

Punktem wyjścia dla procesu kompozytorskiego, który zasadniczo można podzielić na trzy fazy, jest recepcja wszystkich przebiegów muzycznych, z którymi spotyka się twórca w swoim szeroko rozumianym otoczeniu. Są one przechowywane w jego pamięci, przy czym już w tej pierwszej fazie następuje dwojakiego rodzaju selekcja i filtrowanie. Po pierwsze, z ogółu informacji muzycznych danej sytuacji zapamiętywana jest tylko część, szczególnie ta, która odpowiada systemowi kategorii odbiorcy w momencie recepcji (np. kompozytor muzyki fortepianowej, myślący w kategoriach techniki pianistycznej, słysząc grę na fortepianie, docierającej do niego muzyki będzie słuchał także pod kątem problemów pianistycznych – przy założeniu, że muzyka ta nie zawiera elementów bardziej koncentrujących jego uwagę w innym ze swoich wymiarów). Druga, niezależna od tego płaszczyzna selekcji przy zapamiętywaniu zaprezentowanego przebiegu muzycznego jest wynikiem aktualnego sposobu przyporządkowania zapamiętywanych treści do zaangażowanych narządów zmysłu: i tak w przypadku, gdy ktoś postrzegający raczej wizualnie, za pomocą własnej gry poznaje nowe, utrwalone w zapisie kompozycje, zachowa objawiający mu się przebieg muzyczny być może także, albo wręcz przeważająco, w obszarze pamięci wzrokowej, za pośrednictwem obrazu nut lub – przy wyostrozonym komponencie instrumentalno-wykonawczym – w formie określonego wzorca toku gry, a więc w zjawisku, które m.in. pianiści określają mianem pamięci manualnej. W tym kontekście ważne jest na obu płaszczyznach wyboru informacji, że na rodzaj i rozmiar selekcji – tj. na to, które składniki bodźca muzycznego zostaną zapamiętane, a które nie zostaną, albo czy z określonej postaci muzycznej utrwali się bardziej obraz dźwięku, obraz nut, czy może motoryka przebiegu – sam odbiorca nie ma bezpośredniego wpływu i musi raczej pozostać bierny. (Rozumie się samo przez się, że w sensie świadomego, celowego procesu uczenia – jak przy ćwiczeniu jakiegoś utworu – może on to zmienić lub na to wpłynąć). Trzeba też zauważyć, że taki ślad

bodźca muzycznego z reguły jest przechowywany sam dla siebie, tzn. niekoniecznie np. w związku z informacją o tym, kiedy po raz pierwszy i w jakich okolicznościach bodziec ten został dostarczony, poza tym nie zawsze bywa zachowany w całej rozciągłości, w jakiej został odebrany. Inaczej mówiąc: w jakimś późniejszym momencie można świadomie przypominać sobie określone przebiegi muzyczne lub ich fragmenty, nie zawsze jednocześnie jasno zdając sobie sprawę z tego, kiedy i gdzie je usłyszeliśmy albo od kogo właściwie pochodzą. Przy tym mogą się tu mieszać wspomnienia muzyczne z najwcześniejszej młodości i dzieciństwa ze wspomnieniami tego, z czym zetknęliśmy się całkiem niedawno¹².

Obok przetwarzania informacji poprzez selekcję składników postaci muzycznych [*musikalischen Gestalten*], w trakcie procesu magazynowania w pamięci odbywa się – to byłaby faza druga – dalsze przetwarzanie tej informacji na gruncie ogólnej aktywacji neurologicznej w czasie pomiędzy jej przyjęciem a przywołaniem w związku ze świadomymi procesami kompozytorskimi. To przetwarzanie odbywa się albo bezpośrednio, jak np. w przypadku uaktywnienia w marzeniach, albo pośrednio, w związku ze świadomą lub nieświadomą konfrontacją z jakimś problemem analogicznym do problematyki inherentnej dla konkretnej informacji muzycznej, co prowadzi do swoistego transferu z jednej problematyki na inną. Owe procesy drugiej fazy, w popularnym piśmiennictwie kryjące się pod formułami w rodzaju „tajemnicy tworzenia”, należy jednak rozumieć wyłącznie jako rozwiązywanie problemów, nawet jeśli najczęściej wymykają się one samoobserwacji kompozytora lub bywają przypisywane działaniu określonych prawidłowości¹³.

Wreszcie trzecia faza, ostatecznego ustalenia kompozycji, uruchamia finalny etap przetwarzania danych: po pierwsze, przez wewnętrzny przymus medium, w którym odbywa się ustalanie – choćby wówczas, gdy kompozytor ze względu na zapis musi się zdecydować, jak uchwycić „grający mu w duszy” przebieg muzyczny odpowiednio do pozostających mu do dyspozycji konwencji i możliwości notacyjnych (chodzi np. o wpasowanie myśli muzycznej w konkretny system metryczny, który trzeba wyznaczyć). Po drugie, w procesie ustalania kształtu utworu, w akcie uświadomienia i krytycznej oceny tego, co właśnie tworzy, kompozytor dokonuje wyboru spośród określonych informacji i postaci muzycznych, które samorzutnie podsuwa mu pamięć, tzn. przyjmuje albo odrzuca, zastępuje przez coś innego albo wręcz odkłada kompozycję do czasu, gdy znów przyjdzie mu do głowy jakiś sposób rozwiązania dotyczących jej problemów¹⁴.

Pozostał tu na boku ten aspekt procesu kompozytorskiego, który jest efektem eksternalizacji i internalizacji – a więc np. sporządzania pisemnych szkiców, stadiów pośrednich itd., które z kolei mogą znów zostać zmagazynowane jako informacje muzyczne w przebiegu wyżej zobrazowanych mechanizmów¹⁵. (Że obie przeciwstawne zasady kompozytorskie – z jednej strony nieświadome przetwarzanie

12

Por. *Die Zwölftontechnik zusammenzudenken mit dem Kindergefühl von der Butterfly im Gramophon: darum mußte musikalische Erkenntnis ernsthaft sich bemühen* [Dodekafonia w dziecięcym wspomnieniu gramofonowej Butterfly], w: Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften 16*, Suhrkamp, Frankfurt n. M. 1978, s. 269.

13

Schönberg pisze w kontekście muzyki atonalnej: „Najwyraźniej obowiązują tu prawa. Jakie, tego nie wiem. Może będę wiedział za kilka lat”. (*Harmonielehre*, Universal Edition, Wiedeń 1966, s. 502) Zob. też Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken*, „Archiv für Musikwissenschaft” 32 (1975), z. 3, s. 228–240.

14

„Dziecko, które na fortepianie poszukuje melodii, przedstawia wzór wszelkiego prawdziwego komponowania. Tak samo niepewnie i potykając się, jednak z dokładnym wspomnieniem, szuka kompozytor tego, co może zawsze istniało, a co ma teraz przywołać, na jednakowych czarnych i białych klawiszach, które ma do wyboru”. (Th.W. Adorno, *Die Zwölftontechnik...*, op. cit., s. 263.)

15

Według przekazanej wiedzy o sposobie komponowania Chopina ten aspekt odgrywa raczej podrzędną rolę; poza tym nie zachowały się żadne szkice, które można by powiązać ze *Scherzem h-moll*.

16

To rozróżnienie może, choć nie musi, pokrywać się z rozróżnieniem pomiędzy „pomysłem” [Einfall] i „przetwarzaniem” [Verarbeitung].

17

Schönberg w liście do Josefa Rufera z 5 XII 1949, przytoczonym m.in. w Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk* [Życie, środowisko, dzieła], Atlantis, Zurzach-Fryburg 1974, s. 462.

18

Zofia Lissa dobitnie wykazuje, że muzyka Beethovena w Polsce ok. 1800–1830 wcale nie była taką *terra incognita*, jak – jej zdaniem – wielokrotnie twierdzono (*Elementy...*, op. cit., s. 176); *Sonata*, skomponowana w roku 1809, ukazała się w 1810 u Breitkopfa i Härtla.

19

Okoliczność, że obok tu opisywanego przypadku także inne kompozycje lub pomysły muzyczne Chopina, które dają się odnieść do Beethovenowskich pierwowzorów, w porównaniu do podstawy wydają się zawsze przetransponowane o półton w dół, skłania do hipotezy, że wchodzące tu w grę wrażenia muzyczne Chopin utrwalił w pamięci w okresie warszawskim z absolutną wysokością dźwięków, wobec czego, dążąc do ich reprodukcji w innym otoczeniu, na instrumentach z wyższą intonacją, musiał je odpowiednio przetransponować. Choć hipoteza ta wydaje się błyskotliwa, a tożsamość tonacji można stwierdzić w przypadku wielu zapożyczeń (por. np. R[ichard] Hohemser, *Über Gleichheit der Tonarten bei Entlehnungen* [O jedności tonacji w zapożyczeniach], „Zeitschrift für Musikwissenschaft” I [1918] z. 3 s. 188 i nast., na jej poparcie nie ma dostatecznych

danych i z drugiej racjonalne techniki konstrukcyjne¹⁶ – nie muszą się wzajemnie wykluczać, pokazuje może najwyraźniej przypadek Schönberga, który wielokrotnie wskazywał, że tylko „przepisuje to, co słyszy w swojej fantazji”¹⁷).

Tyle najważniejszych elementów teorii procesów twórczych, która została tu zarysowana fragmentarycznie, a ponadto wymagałaby modyfikacji w zależności od kompozytora i rodzaju języka muzycznego oraz dalszego zróżnicowania, przede wszystkim ze względu na różne stopnie abstrakcji, na jakich mogą być zatrzymane w pamięci przebiegi muzyczne. Możliwości argumentowania za pomocą tego rodzaju modelu muzyczno-kompozytorskiego przetwarzania informacji zademonstrujemy – jako wstęp do próby udowodnienia w ten sposób tezy głównej – na prostym przykładzie, w którym teza – tj. zależność tekstu muzycznego od jego pierwowzoru – jest oczywista i słyszalna, mianowicie przyglądając się wpływowi, jaki *Sonatina* op. 79 Beethovena wywarła na *Etiudę Ges-dur* op. 25 Chopina.

Punkt wyjścia tworzy początkowe osiem taktów tematu trzeciego ustępu *Sonaty fortepianowej* Beethovena, którą Chopin poznał – co można przyjąć z dużą dozą pewności – w trakcie swojej edukacji muzycznej¹⁸ i którą też prawdopodobnie sam wykonywał.



Przykład 1. Ludwig van Beethoven, *Sonata fortepianowa* op. 79, cz. III, *Vivace* w transpozycji do tonacji *Ges-dur*, t. 1–8

Ten przebieg muzyczny – tu już przetransponowany do tonacji docelowej – Chopin zapamiętał¹⁹. W toku nieświadomego przetwarzania tej informacji, a może też – czego w tym konkretnym przypadku nie da się zupełnie wykluczyć – świadomie, dokonał w tym kształcie muzycznym licznych zmian²⁰. I tak na przykład melodia prawej ręki została wzmocniona zdwojeniem oktawowym u góry, dwugłosowy u Beethovena akompaniament rozbudowany do czterogłosowego. Ten stopień przejściowy, skonstruowany czysto hipotetycznie – procesy przetwarzania informacji we wszystkich trzech fazach modelu należy bowiem na razie w zasadzie umieścić w „czarnej skrzynce” – mógłby wyglądać następująco²¹:



Przykład 2.

Uzupełnienia, których wymagały akordy, podobnie jak nieznaczna zmiana linii basu w takcie 4, nie są efektem swobodnej inwencji, lecz odpowiadają rozbudowie i zmianom dokonany przez samego Beethovena w powrotach tematu – ostatni ustęp *Sonaty* jest rondem. (Beethoven wariuje temat ronda przy każdym ponownym przywołaniu, m.in. dzięki stosowaniu drobniejszych wartości w akompaniamentie – od ćwierćnot albo ósemek poprzez triole ósemkowe do szesnastek, pod koniec jeszcze wzmocnione przez taką zmianę w melodii, by towarzyszącym jej szesnastkom przeciwstawione zostały triole w prawej ręce. Ma to dokładny odpowiednik w sposobie, w jaki Chopin potraktował temat ronda w finale swej *Sonaty h-moll* op. 58, co stanowi przykład przejścia relatywnie abstrakcyjnych idei muzycznych).

Kolejny etap przetwarzania polegałby na tym, że akompaniament ulega transformacji do formy bardzo typowej dla Chopina: na mocnej części taktu wypada pojedynczy dźwięk basowy, po czym pozostałe występują jako akord:



Przykład 3.

Na koniec założmy następane przeformowanie partii prawej ręki. Symultaniczne oktawy każdej 1. i 3. ósemki w takcie ulegają przekształceniu w rozbrzmiewające sukcesywnie oktawy szesnastek, a powstała w ten sposób nowa figura dźwiękowa przez dodanie chorągiewek zostaje rozbudowana w dalszym przebiegu do pseudodwugłosu i wzbogacona dodatkowym dźwiękiem akordowym. (Nawiasem mówiąc, idea oktawy sukcesywnej pojawia się już w Beethovenowskim wzorze: melodia tematu ronda w ostatnim powrocie jawi się jako łamana oktawa głównych dźwięków). W odniesieniu do taktu i ewolucja faktury prezentowałaby się następująco²²:



Przykład 4.

Przebieg powstały w efekcie wymienionych przeróbek różni się teraz od początku Chopinowskiej *Etiudy* op. 25 nr 9 już tylko w nielicznych punktach: po pierwsze, w zakresie harmoniki – Beethoven rezerwuje drugą dominantę (takt 6 i nast.) dla następnika, który moduluje do tonacji dominanty; u Chopina wyłania się ona już w poprzedniku (takt 4, 1. ćwiartka), temat nie moduluje; po drugie, pod względem motywyki – motyw rytmiczny Beethovena w *Sonacie* po dwukrotnym powtórzeniu za każdym razem na końcu frazy

dowodów, natomiast istnieje niemało kontrargumentów.

20

Trzeci ustęp tej *Sonaty* odznacza się tego rodzaju paradygmatyczną prostotą, że posłużył nawet jako temat w dydaktycznym modelu wariacji w *Grundlagen der musikalischen Komposition* Schönberga (Universal Edition, Wiedeń 1979, część tekstowa – s. 81, część nutowa – przykład 126 a–g; por. też jednak w tym kontekście zanotowany również w tonacji *G-dur* temat wariacji z *Sonaty skrzypcowej* Mozarta KV 373a, ostatni ustęp).

21

Wymienione zmiany można rozumieć jako dostosowanie do Chopinowskiego ideału brzmieniowego, znacznie zmienionego w porównaniu do Beethovenowskiego; ale nawet w zestawieniu z innymi dziełami Beethovena faktura fortepianowa opusu 79 jest „sonatinowo” skromna i bezpretensjonalna.

22

W kodzie *Etiudy* – od taktu 45 – występuje stadium pośrednie bez dodanych chorągiewek.

23

W naturze etiid jako utworów ćwiczeniowych leży wymóg kumulowania określonych przebiegów motorycznych w dłuższych odcinkach czasowych, możliwe nieprzerwanych (ideę treningów interwałowych raczej trudno przenieść ze sportu na grę na instrumentach); kiedy jednak fakturę i motywikę niełatwo wrzucić w kształtowanie formy, konieczne staje się przeniesienie tej funkcji na inne komponenty konstrukcji, takie jak harmonika czy dynamika. Subtelność, z jaką Chopin ukształtował końcowy odcinek tej własnej etiudy, została przeanalizowana w innym miejscu (Hartmuth Kinzler, *Frédéric Chopin. Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel* [Fryderyk Chopin. O związku pomiędzy techniką kompozytorską i grą na fortepianie], Musikverlag Katzbichler, Monachium–Salzburg 1977, s. 58 i nast.

24

Etiuda op. 25 nr 9 należy do tej grupy ćwiczeń dwudźwięków, do której trzeba też zaliczyć numery 6, 8 i 10 z opusu 25. W tych trzech studiach poświęcone tercji, sekcje i oktawie głosy zewnętrzne zwykle wykonywane są przez 3., 4. i 5. palec, wewnętrzne zazwyczaj przez 1. i 2., ewentualnie przez sam kciuk; z konieczności w wielu przypadkach kciuk musi się przy tym prześlizgiwać z klawisza na klawisz. Tym przesunięciom kciuka poświęcona jest zwłaszcza etiuda nr 9, w której Chopin unika wykonywanych 1. palcem skoków bądź wypełnia je przejściami chromatycznymi i diatonicznymi.

25

I tak na przykład jest obojętne, czy zmianie ulega najpierw

zwińczony jest ćwiercnotą, u Chopina zaś rozciąga się na przestrzeni całej etiudy²³, nadto Chopin stosuje w niektórych miejscach partii prawej ręki chromatyczne dźwięki przejściowe tam, gdzie Beethoven ogranicza się do diatonicznych dźwięków zamiennych. (Poza tym Chopin równoważy jednorodność harmonii poprzednika i następnika nieznaczną zmianą w fakturze prawej ręki).



Przykład 5. Fryderyk Chopin, *Etiuda Ges-dur* op. 25 nr 9, t. 1–8

Samą tę różnicę w kształtowaniu motywiczno-melodycznym dałoby się jeszcze uzasadnić immanentnie: wiąże się ona z ideą pianistyczną *Etiudy*²⁴.

Tyle o konkretnym przykładzie, w którym postać muzyczna pochodząca od Beethovena została przetransformowana przez Chopina za pomocą serii zasadniczo możliwych do sformalizowania przekształceń, poniekąd symulujących jego domniemany sposób myślenia muzycznego. Operacje te – przynajmniej co do zasady – w pewnej niemożliwej już do dokładniejszego określenia chwili mogły mieć rzeczywiście taki przebieg; „co do zasady” oznacza tu, że poszczególne transformacje nie musiały odbywać się ściśle w podanej przez nas kolejności oraz że przestrzeń myślenia muzycznego niekoniecznie odznaczała się takim stopniem konkretności, jaki *explicite* sugerują przykłady nutowe²⁵. Owe procedury, czy też transformacje, można podzielić na kilka rodzajów: z jednej strony takie, które nie są specyficzne wyłącznie dla myślenia muzycznego Chopina, lecz raczej obiegowe, konwencjonalne w języku muzycznym jego czasów (transpozycje, oktavowe zdwojenia głosów, rozszerzenia do faktury wielogłosowej przy zachowaniu harmoniki i respektowaniu aktualnie obowiązujących zasad prowadzenia głosów itd.); z drugiej strony – cechujące indywidualny styl Chopinowski, takie jak charakterystyczny rodzaj faktury prawej ręki, tzn. następstwo łamanych i symultanicznych oktav jako wzmocnienie melodii granej przez kciuk (fakt, że taka faktura jest typowa dla muzyczno-pianistycznych rozwiązań Chopina, potwierdza występowanie tego sposobu prowadzenia melodii, poza wymienioną etiudą²⁶, także w innych utworach kompozytora – np. nadaje on charakter całemu *Preludium C-dur* z op. 28). Pomiędzy tymi biegunami typów transformacji – właściwym dla indywidualnego stylu kompozytora i normatywnym dla języka muzycznego danego czasu – sytuują się rodzaje mieszane: np. transformacja akordu w reprezentującą go figurę akompaniamentu, która pojawiła się w lewej ręce – wprawdzie jest ona także bardzo częsta u Chopina, jednak w żadnym razie nie

ogranicza się wyłącznie do jego twórczości ani nawet do twórczości jemu współczesnych. O ile taka transformacja czy faktura będąca jej rezultatem jest powszechna, przede wszystkim w muzyce fortepianowej, o tyle przekształcenie polegające na rozciągnięciu owego modelu rytmicznego na cały przebieg horyzontalny – choć wynika również z idei etiudy²⁷, a więc określa je specyfika gatunku – jest cechą charakterystyczną wielu kompozycji Chopina.

Po wyjaśnieniu pojęć i modeli nieświadomego procesu kompozytorskiego na przykładzie partytur Beethovena i Chopina, których pokrewieństwo jest łatwo i bezpośrednio zauważalne, wypada teraz za pomocą tych samych środków i argumentów udowodnić tezę postawioną na wstępie. Ponownie punktem wyjścia będzie tekst Beethovenowski, który za pomocą określonych transformacji i operacji ewoluuje w Chopinowski. Jeżeli uda się to przeprowadzić względnie przekonująco, a konieczne do tego przekształcenia i zabiegi okażą się typowe zarówno dla stylu epoki – co zakłada znajomość jego specyfiki – jak i dla stylu indywidualnego – co wymaga wykazania, że występują one również w innych kompozycjach autora – i jeśli ponadto procedury te dadzą się pogodzić z ogólnie przyjętymi w antropologii poglądami mającymi odniesienia do nieświadomych procesów twórczych, będzie to przemawiać za słusznością naszej tezy, tzn. zwiększać prawdopodobieństwo, że *Scherzo* faktycznie powstało jako metamorfoza utworu Beethovena²⁸.

Jako pierwszy spośród w sumie trzech kompleksów rozpatrzmy wywiedzenie taktów 9–24 *Scherza* z początku *Sonaty*²⁹. Jej pierwszy ośmiotakt – przetransponowany o półton w dół³⁰ – przedstawia się następująco:



Przykład 6. Ludwig van Beethoven, *Sonata fortepianowa* op. 10 nr 1, cz. I, *Allegro molto e con brio* w transpozycji o półton w dół, t. 1–8

Po obniżeniu o oktawę i wyrównaniu rytmu uzyskujemy taką postać:



Przykład 7.

harmonika, a następnie faktura, czy odwrotnie, ale też bez znaczenia pozostaje to, czy przebieg muzyczny jest zapamiętany *implicite* oddzielnie w fakturze i podstawie harmonicznej, czy *explicite* jako konkretny tekst muzyczny.

26

W taktach 12 i 36 występują na drugiej ćwiartce bezpośrednio po sobie dwie łamane oktawy, od taktu 45 miejsce oktaw zajmują też seksty.

27

Por. przyp. 23; także w wielu formach wariacyjnych stosuje się opisowe przedstawianie tematu z utrwalonym motywem, choć nie wchodzi tu w rachubę jakiegokolwiek kryteria etiudowe.

28

O dowodzie w ścisłym rozumieniu nie może tu być mowy, ponieważ, po pierwsze, absolutnie nie została wykazana wewnętrzna spójność leżącej tu u podstaw metody, po drugie – analogicznie do problemu tzw. korelacji pozornych – nie można wykluczyć, że dwaj badani autorzy niezależnie od siebie odnoszą się do trzeciego, nieznanego badaczowi dzieła.

29

Opus 10 Beethovena, skomponowane w latach 1796–1798, ukazało się w 1798 r. w oficynie Josefa Edera w Wiedniu.

30

Por. przyp. 19.

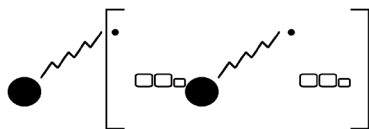
Obie te transformacje – przeniesienie o oktawę i likwidację punktowania – można uznać za dopuszczalne, jak również – jako element twórczego przekształcania materiału muzycznego – za prawdopodobne w przypadku Chopina. Co do przeniesienia oktawowego – chodzi przecież o muzykę fortepianową³¹, a wkład Chopina w tę dziedzinę polega m.in. na swobodnym operowaniu dostępnymi rejestrami³²; co do zmian rytmicznych – w zupełności mieszczą się w ramach stosowanych technik wariacyjnych.

Także następną operacja, podobnie jak w przykładzie *Sonatina – Etiuda*, należy do zasobu typowych ówczesnych technik improwizacyjnych i wariacyjnych: rozciągnięcie ruchu ósemkowego prawie na całą długość frazy. Dodatkowo akord ulega przemianie w opadające *arpeggio* ósemek, przy czym typowy dla Beethovena nawet w tym niskim rejestrze układ skupiony zostaje zarazem zastąpiony znamienym dla Chopina układem rozległym.



Przykład 8.

Ponieważ zabieg ten oznacza dość znaczną zmianę, zestawmy właściwości wspólne tekstu muzycznego przed przekształceniem i po jego dokonaniu. Gdybyśmy zechcieli zobrazować samą podstawową ideę muzyczną, jej charakterystyczne cechy, jak to się praktykuje w notacji graficznej nowej muzyki, powstałby obraz podobny do tego:



Ilustracja 1.

Z grafiki, która mogłaby służyć za wskazówkę wykonawczą lub podstawę do zagrania postaci muzycznej tak przed tą operacją, jak po niej, ważna jest tu tylko część reprezentująca dwa pierwsze takty. Muzyczne treści „koła” i „zygzaku” są w obu przypadkach przeciwstawne: przed przetransformowaniem akord wielogłosowy kontrastuje z jednogłosowym, łamanym *arpeggio* jednej funkcji harmoniczej, po nim opadające, niełamane *arpeggio* z załączkiem dwugłosowości na początku, podkreślonym przez znak *fz* i widelki *diminuendo*, zostaje przeciwstawione wznoszącemu, łamanemu *arpeggio* jednej funkcji harmoniczej z widelkami *crescendo*. Ta polaryzacja cech dwóch składników pierwszej frazy ma swój wyraz techniczno-manualny; zarówno

31

W przypadku instrumentów klawiszowych – w odróżnieniu od większości innych – przeniesienie oktawowo postaci muzycznych z reguły nie powoduje zmian techniczno-manualnych.

32

Por. H. Kinzler, *Frédéric Chopin...*, op. cit., s. 150 i w innych miejscach.

w podziale materiału dźwiękowego pomiędzy partie prawej i lewej ręki (przed operacją gra obu rąk *versus* pasaż prawej ręki, po przekształceniu lewa ręka *versus* prawa), jak i w sposobie wydobycia dźwięku (przedtem: uderzenie dłoni lub przedramienia *versus* intonacja palcami z okresowymi obrotami dłoni wokół osi przedramienia, potem: gra palców z bocznymi obrotami nadgarstka *versus* gra palcami z okresowymi obrotami dłoni wokół osi przedramienia bez bocznych obrotów nadgarstka). Te rozważania natury techniczno-pianistycznej w przypadku takiego kompozytora jak Chopin mają znaczenie, którego nie wolno nie doceniać, ponieważ większa część jego nowatorstwa pianistyczno-muzycznego, jak wyczerpująco opisano w innym miejscu³³, daje się sprowadzić do wspólnego mianownika godzenia struktur techniczno-pianistycznych z muzycznymi. Stąd można przyjąć, że informacje muzyczne często bywały przez Chopina zapamiętywane także w formie modeli motorycznych.

Poza podobieństwami postaci muzycznych sprzed i po operacji trzeba jednak zauważyć pewną różnicę, pojawiającą się nowość. U Beethovena nie występuje owa czterodźwiękowa figura, którą tworzą po przekształceniu pierwsze trzy ósemki na początku frazy, i to nie tylko w rozpatrywanej sonacie; ten rodzaj struktury jest obcy całej jego twórczości fortepianowej. Taka figura lewej ręki daje się natomiast bez trudu wyprowadzić z systematyki struktur akordowych Chopina, również przedstawionej obszernie w innym miejscu³⁴; chodzi zatem o wtrącenie – niedające się co prawda odnieść do pierwowzoru, dające się jednak oceniać jako możliwy i prawdopodobny przy tworzeniu *Scherza* przejaw procesu twórczego Chopina, ponieważ dotyczy to kluczowego momentu jego myślenia pianistycznego.

W następnym kroku najważniejsze jest zastąpienie i. dźwięku prawej ręki, *fis*, przez motyw sekundowy *eis-fis*, analogicznie do motywu sekundowego lewej ręki *Eis-Fis*:



Przykład 9.

Wprowadzenie drugiego motywu sekundowego w sposób niejawni zmienia takt 3/4 na 6/8: takiej wieloznaczności rytmicznej nie ma w tym miejscu w przykładzie Beethovena. Ta ukryta zmiana metrum jest jednak w *Scherzu* Chopina czymś więcej niż tylko zjawiskiem epizodycznym – jest na wskroś formotwórcza: ma miejsce np. pod koniec przetworzeniowej co do charakteru części B na początku taktu 117 (w jej pierwszych taktach, od 69 i przede wszystkim od taktu 79), widoczna jest w samej motywie, bez przepołowienia taktu

33
Ibidem, s. 80 i nast.

34
Ibidem, s. 110 i nast.

3/4 za pomocą akcentu i podwojenia chorągiewki) – ta metamorfoza znaczenia jest centralnym zdarzeniem muzycznym szesnastu taktów poprzedzających powrót części A; skądinąd zresztą zabawa układami rytmicznymi w ogóle należy do tradycji gatunku scherza³⁵. Ponadto polimetria jest ze swej strony jednym z najczęściej konstatowanych znamion rytmiki Chopina³⁶. Ale nawet pomijając to wszystko, przejście do wewnętrznego podziału taktu na dwie grupy po trzy ósemki można wyprowadzić z samej *Sonaty* Beethovena – aczkolwiek dopiero w reprzyzie, nie w ekspozycji, kompleks rozłożonych akordów w grupach po trzy ósemki wprowadza wewnętrzny podział metrum zasadniczego, markowanego przez bas Albertiego lewej ręki³⁷.

Także dla następnej operacji, usunięcia frazy następnika i zestawienia dwóch fraz poprzedników, znajdujemy wzór u Beethovena, mianowicie snucie głównego tematu sonaty o budowie zdaniowej w takcie 22 i nast. Takty te – znów w transpozycji – wyglądają tak:



Przykład 10. Ludwig van Beethoven, *Sonata fortepianowa* op. 10 nr 1, cz. I, *Allegro molto e con brio* w transpozycji o półton w dół, t. 22–28

(Zilustrowane tu zarazem drugie zestawienie – takt 26 i nast. – znosi charakterystyczne powtórzenie dźwięków ćwiercnot *staccato* na końcu frazy, zachowane jeszcze przy poprzedzającym prostym złożeniu; to usunięcie repetycji dźwięków i związane z nim przedłużenie łamanego akordu mogłoby nasuwać skojarzenie z analogiczną zmianą w poprzedniej operacji – była ona przede wszystkim konsekwencją wprowadzenia drugiego motywu sekundowego).

Beethovenowska praca motywiczo-tematyczna nakładania fraz i eliminacja frazy następnika ma swój odpowiednik w kolejnym stopniu pośrednim, w którym zresztą w odróżnieniu od pierwowzoru pozostaje niezmienną funkcją harmoniczną:



Przykład 11.

By dotrzeć stąd do ostatecznego tekstu Chopinowskiego, potrzeba już tylko jednej operacji: przekształcenia pierwszych ćwiartek 2. i 4. taktu naszego przykładu w nową figurę z dwudźwiękami w lewej ręce.

35
Por. W. Steinbeck,
op. cit., s. 211 i nast.
(zob. przyp. 6).

36
Np. w licznych publikacjach Karola Hławiczki (zob. Kornel Michałowski, *Bibliografia Chopinowska. Chopin Bibliography, 1849–1969*, PWM, Kraków 1970, s. 115 i nast.).

37
Takt 241 i nast.; układ w takcie 76 należałoby raczej ocenić jako przypadkowy.



Przykład 12. Fryderyk Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 9-13

Ta nowa myśl, niemająca wszak u Beethovena bezpośredniego odpowiednika, jest jako taka bardzo charakterystyczna dla Chopina: wyniósł on ją do roli centralnej figury wykonawczej w innym utworze, scherzu ze wspomnianej już *Sonaty h-moll* op. 58 – choć tam w metrum taktu poniekąd przesuniętej o jedną lub dwie ćwiartki do przodu³⁸.



Przykład 13. Fryderyk Chopin, *Sonata h-moll* op. 58, cz. II, *Scherzo*, t. 1-4

Dodanie współbrzmień da się ponadto powiązać ze skreśleniem akordów fraz następników, które, można powiedzieć, zostałyby w ten sposób jedynie przeniesione dalej – w obu przypadkach chodzi o akordy w układzie skupionym o niewielu głosach, pozostające w relacji koła kwintowego: T-D u Beethovena albo D-T u Chopina (akord *e-g-ais-d¹* w I. ćwiartce jest niepełnym akordem septymowo-nonowym dominanta z dodaną sekstą, która – jak tu – może być poprowadzona stopień w dół na kwintę, *cis¹*, ale także może skoczyć bezpośrednio na prymę toniki; ta dominanta – z dźwiękiem podstawowym lub bez niego – znana jest w literaturze jako „akord chopinowski”, a poza tym – tu jednak razem z dźwiękiem podstawowym – stanowi część składową odpowiadającej konfiguracji scherza z *Sonaty h-moll*, np. 2. i 3. ćwiartki taktu 1).

Domniemywany tutaj kompozytorski proces przemieszania w czasie materiału muzycznego z jednej strony jest uwarunkowany przez psychologiczne właściwości mechanizmów spostrzegania i zapamiętywania – pojedyncze motywy mogą być odbierane lub przypominane niezależnie od kontekstu, i to zarówno wielogłosowego, jak sukcesywnego, z drugiej strony ma w ramach zakładanej tu genezy *Scherza h-moll* swój odpowiednik w toku przekształceń zastosowanych w epilogu, do czego jeszcze powrócimy.

Przy porównaniu wyprowadzonych już czterech taktów Chopina z odnośnym dwutaktem Beethovena, od którego metamorfoza wzięła swój początek, uderza to, że przez powtórzenia i częściowo horyzontalne, częściowo wertykalne przetasowanie właściwie

38

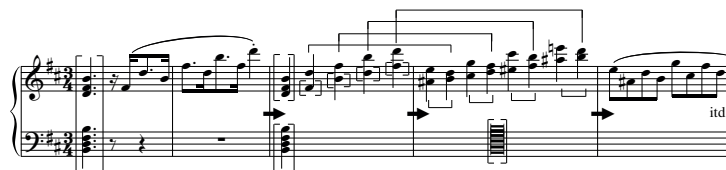
Tonację *Es-dur* należy tu rozumieć jako odpowiednik *Dis-dur*, durowej medianty górnej zasadniczej tonacji *Sonaty*. Trio jest w *H-dur*; przemianowanie enharmoniczne odbywa się *explicite* przy przejściu od scherza do tria i w przeprowadzeniu od drugiej do trzeciej części.

przepadło klarowne, ukierunkowane wznoszenie się Beethovenowskiego wzoru, owo czterokrotne podwyższanie przedtaktowych, punktowanych interwałów, nawet jeśli oznaczenia dynamiczne dwukrotnego *crescendo* u Chopina sygnalizują pewną dążność w górę. Możliwe, że potrzeba zachowania wznoszącego charakteru była powodem, dla którego Chopin dołączył następujące cztery takty – są to, jeśli liczyć również wprowadzenie, takty 13–16.



Przykład 14. Fryderyk Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 13–16

Figury prawej ręki dają się przy tym w sposób zrozumiały wyprowadzić bezpośrednio z Beethovena.



Przykład 15.

Sama figura Chopinowska, złożona za każdym razem z czterech dźwięków, jako model absolutnie nie ogranicza się do *Scherza*, lecz pojawia się w niezliczonych miejscach w innych utworach kompozytora i wchodzi w skład wspomnianej systematyki struktur akordowych³⁹.

Dodanie dalszych czterech taktów wymaga jeszcze kilku spostrzeżeń. Jednym z obiektywnych problemów, którym Chopin musiał stawić czoła, emancypując scherzo – zarówno *h-moll*, jak i trzy pozostałe opusy 31, 39 i 54 – do samodzielnego dzieła, niezależnego od cyklu sonatowego, było wypełnienie treścią rozbudowanej w związku z tym formy. Do zastosowanych w tym celu środków należą bezpośrednie powtórzenia fraz lub motywów, jak to ilustruje repetycja pierwszej pary taktów właściwego scherza, 9 i 10, w dwu kolejnych, 11 i 12. Przy przekształceniu figury Beethovenowskiej, które przedstawia poprzedni przykład nutowy, osiąga on – jeśli przyjąć za miarę liczbę taktów – podwojenie jej długości dzięki wprowadzeniu dominantowych antycypacji, odróżniających tekst Chopinowski od Beethovenowskiego, który zawiera tylko dźwięki akordowe. Wprowadzenie to zresztą można uzasadnić również tak, że tego rodzaju przebieg muzyczny, w którym ostatecznie na odcinku całego ośmiotaktu występuje w zasadzie jedna jedyna

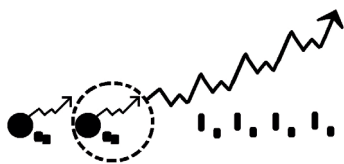
39

Por. przyp. 34.

funkcja harmoniczna – u Beethovena wszak już po trzech taktach pojawia się zmiana – rozpisywanie trójdźwięku bez „zabarwienia dźwiękami harmonicznymi obcymi” Chopin z pewnością odczuwałby jako estetycznie niezadowolający; czyste rozpisywanie trójdźwięku na większym odcinku występuje u niego tylko w powiązaniu z określonymi charakterami gatunków muzycznych w rodzaju typu chorałowego – przykład wzorcowy stanowi wielka *Etiuda C-dur* op. 10 nr 1, ale też *c-moll* – ostatnia z opusu 25.

Za dodatek, który można zinterpretować jako konsekwencję owego podwojenia czasowego, należy uznać partię lewej ręki w taktach 13–16: jeśli już pierwszą frazę Beethovena z ponadpółorataktową pauzą w lewej ręce można z purystycznego punktu widzenia skrytykować jako brzmieniowo zbyt „pustą” (przy czym oczywiście nie uwzględniono by ogólnego stanu rozwoju faktury fortepianowej w czasie, w którym powstała *Sonata*), to aktywność samej tylko prawej ręki na odcinku przeszło dwukrotnie dłuższym byłaby brzmieniowo całkowicie niesatisfakcjonująca. Chopin wypełnia zatem tę „lukę” figurą wyprowadzoną z lewej ręki w takcie 9 lub 11⁴⁰.

Uczynmy tu jeszcze ostatnie, co prawda spekulacyjne, spostrzeżenie: wtrącenie taktów 13–16 jest ponownym podjęciem owej idei podstawowej „koła” z dodanym „zygzakiem”, choć poniekąd w skali makro, co próbuje zilustrować następująca ilustracja:



Ilustracja 2.

Możliwe, że owa pochodząca od Beethovena idea podstawowa wystąpiła początkowo jeszcze w „skali mikro”, także w sposobie notacji – ćwierćnuta jako jednostka czasu – i w toku opracowywania kompozycji (może też w późniejszym w sensie genezy momencie czasowym) uwolniła się od niej, by ponownie skryształizować się w „skali makro” – łącząc dwa takty w dwutakt jako jedność⁴¹.

W tym miejscu możemy przejść od razu do wyprowadzenia drugiego kompleksu, tj. do genezy taktów 25–44 *Scherza*, ponieważ ukształtowanie taktów 17–24 właściwie nie wymaga wyjaśnień. Chopin postępuje tu zgodnie z regułami składniowymi swojego czasu. Podobnie jak Beethoven w *Sonacie* powtarza początek tematu w innej funkcji harmonicznnej, tak samo postępuje Chopin, tyle że stosuje tu nie dominantę, tylko subdominantę. Dalszy tok harmoniki u Chopina, przez model kadencji wywołującej oczekiwanie dominanty dla dalszego ciągu, przejmuje ten moment kontynuacji, który Beethoven w swej *Sonacie* obramowanej harmonicznymi funkcjami T–D–T osiąga przez następujące snucie motywiczne:

40

Wyprowadzenie lewej ręki w takcie 14 i nast. z taktu 9 lub 11 znajduje potwierdzenie w podobnym nawiązaniu taktu 22 i nast. z 17 bądź 19.

41

Dowiedziano co najmniej tego, że przy utrwalaniu pomysłów muzycznych Chopin wahał się pomiędzy różnymi metrami: nie tylko wpisywał przed tym samym tekstem różne oznaczenia taktowe, nie zmieniając samego tekstu (np. w wielu etiudach w metrum *c* lub *e*); w przypadku *Etiudy* op. 25 nr 2 (*e*, najmniejsza wartość nuty: triola ósemkowa) istnieje wersja w takcie 2/4 (najmniejsza wartość nuty: triola szesnastkowa); pouczające jest też porównanie czwartej części *Sonaty* op. 58, począwszy od taktu 54, ze *Scherzem E-dur* op. 54 od taktu 98 lub też 101 – w zapisie *Sonaty* jest *presto non tanto* w metrum 6/8 z szesnastkami, w *Scherzu* mamy metrum 3/4 i *Presto* z najmniejszą wartością ósemki.



Przykład 16. Ludwig van Beethoven, *Sonata fortepianowa* op. 10 nr 1, cz. I, *Allegro molto e con brio* w transpozycji o półton w dół, t. 9–16

Jeśli w taktach 13–16, zgodnie z zastosowanym wcześniej wzorem, znów cofniemy synkopowanie frazy i zdwojenie oktawowe, dojdziemy do następującego rezultatu:



Przykład 17.

Podobne opadające następstwo akordów sekstowych na większym odcinku z bardzo charakterystyczną nutą pedałową na każdej drugiej jednostce metrycznej prowadzi w *Sonacie* Beethovena z przetworzenia do przemy.



Przykład 18. Ludwig van Beethoven, *Sonata fortepianowa* op. 10 nr 1, cz. I, *Allegro molto e con brio* w transpozycji o półton w dół, t. 159–168

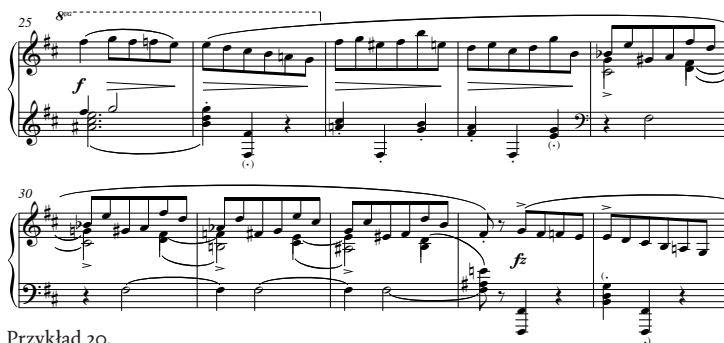
42
Kontynuacja tej sekwencji w taktach 29–32 zawiera wewnętrzne powtórzenie w takcie 30, dające się wytłumaczyć przez przymus ośmiotaktowości. Nieznaczące zmiany w fakturze lewej ręki w tym odcinku można rozumieć jako „rozpisany prawy pedał”, rodzaj faktury fortepianowej występującej u Chopina już bardzo wcześnie np. w niektórych mazurkach – por. wywody Wojciecha Nowika dot. *Mazurka es-moll* op. 6 nr 4 w jego artykule *Autografy muzyczne jako podstawa badań źródłowych w chopinologii*, „Muzyka” 1971, z. 2 (61), s. 65–84, szczególnie s. 76 i nast.

Kombinacja obu zilustrowanych idei brzmieniowych, uzupełniona o zmianę głosu górnego za pomocą zwykłych środków figuracji – zastąpienie półnuty podwójnym uderzeniem, rozbudowa ćwiercnoty o ósemkowe opóźnienie lub najbliższy wyższy składnik akordu – prowadzi do poniższego przebiegu:



Przykład 19.

Stąd do rzeczywistego przebiegu *Scherza* pozostały już tylko niewielkie kroki⁴².

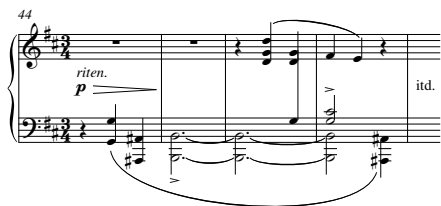


Przykład 20.

Chopin powtarza przebieg taktów 25–32 bezpośrednio od taktu 33, jednak o dwie oktawy niżej⁴³ i z nieco innym zakończeniem. Nawet ta zmiana zakończenia ma jeszcze pewne – choć mgliste – odniesienie do odpowiadającego odcinka formalnego u Beethovena, do taktów 9–22. Tam, przede wszystkim od taktu 17, nurt muzyczny słabnie, przerywany przez pauzy, zanim ponownie wprawi go w ruch nagle eksplozja *fortissimo*, które nie wynika bezpośrednio z logiki muzycznej⁴⁴, a raczej wydaje się niejako subiektywnie narzucone „z zewnątrz”.

Podobną erupcję *fortissimo* można znaleźć także u Chopina w trzech akordach *staccato* w taktach 43 i 44, jakkolwiek – w odróżnieniu od dynamiki charakterystycznej dla Beethovena – nader złągodzoną i przygotowaną przez długie *crescendo*, prowadzenie głosu basowego, powtórzenie przeniesione o oktawę i swego rodzaju antycypację akordów przez dwudźwięk w partii prawej ręki (takt 39, 3. ósemka) w jej jednogłosowym poza tym przebiegu⁴⁵.

Trzecim i ostatnim kompleksem, który można uznać za przejęty i przekształcony z Beethovenowskiej *Sonaty*, jest zakończenie części A. Chodzi tu o przeciwstawienie prowadzonego w oktawach głosu basowego i motywu w prawej ręce, początkowo złożonego z trzech akordów, przy czym ostatni z nich jest zaopatrzony w sekundowe opóźnienie⁴⁶; typowa figura zakończenia.



Przykład 21. Fryderyk Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 44–47

Ta postać muzyczna została poddana swego rodzaju wariacji ewolucyjnej, rozciągnięta na sześć taktów, z powiększeniem liczby akordów, wyodrębnieniem i wariowaniem postaci niższego rzędu itd.

43

Pożądane było rozbudowanie nie tylko w kierunku horyzontalnym; również wzór Beethovenowski stosuje, obok powtórzenia, jednoczesne przeniesienie oktawowe – jakkolwiek tu w odniesieniu tylko do dźwięku basowego.

44

Same triole ósemkowe dają się wyprowadzić z materiału bezpośrednio poprzedzającego: pierwsze cztery dźwięki, łamane akordy, wywodzą się z zapisanych *petitem* przednutkowych *arpeggiów*, następujące później dźwięki są skróceniem w czasie wcześniejszej opadającej po stopniach melodyki. Nie dotyczy to jednak *fortissimo*.

45

Wspólne dla obu miejsc jest przeciwstawienie wycinków gamy i łamanych akordów (bardzo mało specyficzna cecha wspólna), ponadto półkolista kształt przebiegów melodii.

46

Funkcję harmoniczną obu pierwszych akordów – H, H razem z d', g' i d' lub g, d' i g' – z trudem da się wyjaśnić na gruncie teorii funkcji – nie teorii stopni – może jako *Gegenklang*. Pod względem wysokości dźwięku są one niemal identyczne ze sławnym akordem z kody, nawarstwiającym w prawej ręce w niezwykłym u Chopina potrójnym *forte* trzy tercje i kwartę, mianowicie pięć dźwięków e^{is}, g², h², d³ i g³, podczas gdy lewa ręka obok zdwojeń tych dźwięków dodaje jeszcze *fis* (przytrzymany przez pedał dołącza się tu jeszcze *Fis*, – *Fis* z poprzedniego taktu). Ten ostatni akord funkcjonuje jednak jako druga dominanta (z obniżoną kwintą).

Natomiast odpowiadający epilog u Beethovena zachowuje prostotę i jasność kształtowania rytmicznego i rozczłonkowania frazy. Oto cały, przetransponowany do *h-moll*, epilog reprzyty⁴⁷:



Przykład nutowy 22.

Jeśli spróbujemy podsumować różnice i cechy wspólne obu epilogów, to pierwszą płaszczyzną pokrewieństwa byłaby zastosowana technika kompozytorska, tj. przeciwstawienie motywu akordowego w prawej ręce i jednogłosowego przebiegu basu w lewej, przy czym dalsze rozbrzmiewanie *Fis* u Beethovena i zdwojenie oktawowe u Chopina to raczej aspekty drugorzędne. W przybliżeniu pokrywa się ambitus basu: oktawa u Beethovena, septyma zmniejszona u Chopina. Podobieństwo występuje również w motywach akordowych, przynajmniej w postaciach wyjściowych: dwa akordy o tej samej funkcji harmoniczej, na 2. i 3. mierze taktu, każdy o wartości ćwierćnuty, następnie na 1. i 2. jednostce następnego taktu akord o nowej funkcji harmoniczej o wartości półnuty i wspomnianym opóźnieniu w najwyższym głosie; dalej charakterystyczne osadzenie motywu akordowego w pauzach tak, by głos basowy, w obu przypadkach rozpoczynający się przed motywem akordowym, był wyraźnie słyszalny. Gdyby zmienić układ pierwszego akordu motywu u Chopina, związek byłby jeszcze bardziej oczywisty:



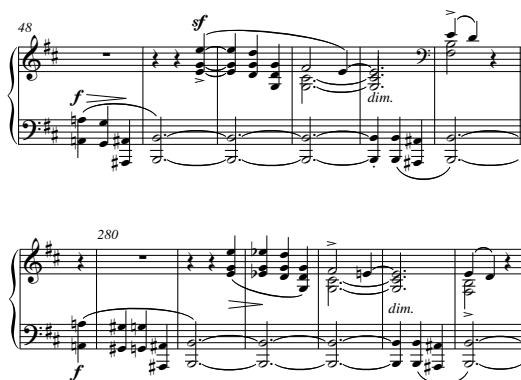
Przykład nutowy 23.

To, że u Chopina oba pierwsze akordy nie są jednakowe, wynika nie tyle z niebezpieczeństwa zbyt oczywistego podobieństwa do Beethovena, ile raczej z nieco innej koncepcji muzycznej tego odcinka formy, która zresztą wyjaśnia także tę uderzającą różnicę, że u Beethovena pomiędzy dwoma takimi motywami znajdują się tylko dwie pauzy ćwierćnutowe, natomiast u Chopina do rozpoczęcia następnego motywu w prawej ręce upływają dwa takty pauzy. Idea polega na tym, że głosy utworzone przez górne dźwięki akordów są prowadzone jak rodzaj imitacji poprzedzającej linii basu, z tą zresztą swobodą, że bas przez maksymalne wydłużenie pierwszego dźwięku opóźnienia poniekąd obejmuje ów głos wbudowany w akordy. Jest to szczególnie wyraźnie dostrzegalne, jeśli przytoczyć różne warianty

47

W ekspozycji epilog jest w tonacji *Es-dur*, po transpozycji byłby w *D-dur*.

tego motywu, pojawiające się bezpośrednio potem bądź w późniejszych powtórzeniach części A.



Przykład nutowy 24.

Inaczej mówiąc, wyraźna u Beethovena korespondencja rytmiczna grup dwutaktowych w prawej ręce u Chopina absolutnie nie zniknęła, a jedynie – z pewnymi dowolnościami – jest teraz powiązaniem pomiędzy lewą i prawą ręką⁴⁸.

Rozpatrzmy jeszcze ostatnią cechę wspólną w ramach epilogu, zwłaszcza że wiąże się ona z pewnym specyficznym efektem pianistycznym. Przedłużenie w głosie basowym dźwięku *Fis* nie ma odpowiednika u Chopina w analogicznym miejscu, efekt ten pojawia się natomiast u niego, poniekąd wyeksponowany przez zdwojenie oktawowe, jako idea centralna w bezpośrednio następującym odcinku, w taktach 58–64.



Przykład nutowy 25.

Przesuwanie w czasie efektów wzoru Beethovenowskiego – to, co tam rozbrzmiewało symultanicznie, teraz oferowane jest sukcesywnie – byłoby odpowiednikiem owego przemieszania widocznego w pierwszym kompleksie. Wspólne dla obu miejsc jest to, że ten dźwięk, który powinien trwać – i być słyszalny – ze względu na szybko wybrzmiewanie dźwięków fortepianowych został zaopatrzony w dodatkową wskazówkę dynamiczną: *fp* u Beethovena, akcent u Chopina.

I tak w zasadzie kończy się wyprowadzanie części A, w odniesieniu do części B jest to zbyt techniczne, ponieważ bez wątpliwości ukształtowana jest jako przetworzenie głównej myśli części A, zatem może

48
Od taktu 54 albo, jeśli włączyć przedłużenie motywu, od taktu 52, pojawia się on rozdzielony pomiędzy dwie ręce; rytmika koresponduje zatem – jak u Beethovena – od dwutaktu do dwutaktu.

być również analizowana w sposób całkowicie tradycyjny. Natomiast zadaniem tej rozprawy miało być odkrycie zupełnie nieoczywistej zależności dwóch tekstów muzycznych, za pomocą specjalnej metody analitycznej, w której zastosowanie typowych dla Chopina przekształceń i operacji myślowych doprowadziło do transformacji tekstu Beethovena w tekst Chopina⁴⁹. Nie ma potrzeby negowania elementów spekulacji w tej metodzie – np. w przypadku niektórych postaci pierwszego kompleksu ewentualnie można sobie wyobrazić inną proveniencję. Trzeba jednak zauważyć, że prawie wszystkie centralne idee rozpatrywanych części *Scherza* dały się wyprowadzić z zaprezentowanych fragmentów pierwszej części sonaty Beethovena, nie było więc konieczności dołączenia do analizy któregoś z pozostałych ogniw tej sonaty, tym bardziej zaś innego utworu tego kompozytora ani innych twórców – nawet przetworzenie jest raczej „Beethovenowskie” niż „Chopinowskie”. Ponadto przecież zachowana jest nawet kolejność analogicznych składników formy, sama koncepcja formy – ekspozycja tematu pozostała ekspozycją tematu, podobnie przejście z przetworzenia do reprzyzy itd. – nie uległa zasadniczo zmianie. Jedynie indywidualny sposób myślenia muzycznego, szczególne właściwości tego, co bywa nazywane podmiotem muzycznym [*das musikalische Subjekt*], zróżnicowanie środków języka muzycznego, ale też zawartość emocjonalna są różne. Lecz nic w tym dziwnego, w końcu jeden utwór jest kompozycją Beethovena, drugi – Chopina.

tłum. Jerzy Michniewicz

49

Trzeba wyraźnie podkreślić, że nie implikuje to żadnej oceny wartościującej. Autor podziela pogląd Theodora W. Adorna, że „dla jakości dzieła sztuki sposób, w jaki ono powstaje, jest obojętny, jest prywatną sprawą kompozytora: liczy się sama tylko rzecz, nie jej geneza” (*Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, op. cit., s. 75).

ABSTRACT

Chopin's metamorphosis of Beethoven. An example of the unconscious processing of musical information

The three middle structural phases in bars 9–67 of section A of Fryderyk Chopin's Scherzo, Op. 20 may be interpreted as typically Chopinian figurational extensions of three fragments from the first phase of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata, Op. 10 No. 3. The fact that the fragments come from a single sonata reinforces the assumption that Chopin more or less wittingly borrowed that motif, transposing it down by a semitone. This hypothesis is backed by rudimentary theory of unconscious information processing.

KEYWORDS

Fryderyk Chopin's Scherzo, Op. 20, Ludwig van Beethoven's Piano Sonata, Op. 10 No. 1, information processing, creative musical procedures, unconscious borrowing, elements of style, piano phrase, figurations, restructuring, creative processes in music, fingering

ABSTRAKT

Trzy środkowe fazy strukturalne w taktach 9–67 w części „A” Scherza op. 20 Fryderyka Chopina można interpretować jako typowe dla tego twórcy figuracyjne przedłużenia trzech fragmentów z pierwszej fazy *Sonaty fortepianowej* op. 10 nr 3 Ludwiga van Beethovena. Fakt, że porównywane fragmenty pochodzą z jednej sonaty, wzmacnia przypuszczenie, że jest to mniej lub bardziej świadome przejęcie przez Chopina owego motywu i wykorzystanie go w transpozycji o półton w dół. Stawianą hipotezę potwierdza rudymetarna teoria nieświadomego przetwarzania informacji.

SŁOWA KLUCZOWE

Scherzo op. 20 Fryderyka Chopina, *Sonata fortepianowa* op. 10 nr 1 Ludwiga van Beethovena, *Sonata fortepianowa* op. 79 Ludwiga van Beethovena, przetwarzanie informacji, twórcze procesy w muzyce, podświadome przejęcie, elementy stylu, fraza fortepianowa, palcowanie, figuracje, przekształcanie struktury

HARTMUTH KINZLER

urodzony w 1946 r. w Ulm (RFN), studiował matematykę, fizykę, socjologię, psychologię i muzykologię na Uniwersytecie we Fryburgu. W 1976 r. uzyskał tytuł doktora muzykologii za pracę dotyczącą twórczości fortepianowej Fryderyka Chopina i jej związku z jego specyficzną techniką gry na fortepianie, powstałą pod kierunkiem Hansa-Heinricha Eggebrechta. Współpracował jako redaktor serii „Funkkolleg Musik” wydawanej przez Deutsches Institut für Fernstudien (Uniwersytet w Tybindze), kierowanym przez Carla Dahlhausa (1977/1978). W latach 1978–1985 zajmował stanowisko asystenta naukowego w Instytucie Estetyki Muzyki w Musikhochschule w Grazu. W latach 1982–1985 wykładał muzykę najnowszą w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego, od 1985 do 2012 r. zaś pracował jako profesor teorii muzyki i analizy muzycznej na Uniwersytecie w Osnabrücku.