

POGLĄDY WITOLDA MALISZEWSKIEGO NA FORMĘ MUZYCZNĄ Zarys rekonstrukcji¹

Marcin Krajewski (Instytut Muzykologii UW)

1. WPROWADZENIE. Na naszych oczach powracają do życia zapomniane dzieła muzyki polskiej. Kompozycje Antoniego Stolpego, Jadwigi Sarneckiej, Eugeniusza Morawskiego, a całkiem niedawno *Zemsta za mur graniczny* Zygmunta Noskowskiego, odkrywane po latach, ujawniają swoje znaczenie w historii oraz – co ważniejsze – nadal aktualną wartość artystyczną. Nie tak niestety dzieła mijający czas w przypadku współczesnych im dzieł polskiej myśli o muzyce, których wartość poznawcza i historyczna rola pozostają zazwyczaj nierozpoznane. Wnikliwe studia Michała Bristigera o poglądach Józefa Hoene-Wrońskiego², Ludomira Michała Rogowskiego³, Karola Rathausa⁴ i Seweryna Barbaga⁵, a Katarzyny Naliwajek-Mazurek o Konstantego Regameya filozofii muzyki⁶ należą do nielicznych wyjątków.

Chciałbym i ja wykazać się dobrą pamięcią, podejmując temat znany dziś tylko powierzchownie, a nigdy – o ile wiem – gruntowniej nie rozważany: poglądy Witolda Maliszewskiego na formę muzyczną, proponując ich rekonstrukcję, przeprowadzoną jednak nieco inaczej niż zwykle się robić. Zazwyczaj tworzy się w takich przypadkach interpretację historyczną, ustalając dokładnie treść badanych twierdzeń, ich źródła i wywierane wpływy. Tu chodzi tymczasem o działanie *ad apta cyjne*, zatem o rozwinięcie zastanych poglądów do postaci, której pierwotnie nie miały, a jaka wydaje się z pewnych względów pożądana. Poglądy Maliszewskiego postaram się rozwinąć tak, by wyłonił się z niech zarys pewnej teorii form, która mogłaby okazać się przydatna we współczesnych badaniach. Oryginalne idee kompozytora

1 Tekst jest skróconą wersją referatu wygłoszonego 18 września 2013 w Warszawie w czasie sesji *Wokół Witolda Maliszewskiego*, będącej częścią festiwalu „De Musica” 2013. *Koncerty, spotkania, dyskusje*.

2 M. Bristiger, *Dziewiętnastowieczne aspekty myśli muzycznej Antona Weberna i Edgara Varèse’a*, [w:] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego* [Księga pamiątkowa Elżbiety Dziełbowskiiej], red. M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, Kraków 1999, s. 449-469.

3 tegoż, *Ludomira Michała Rogowskiego skale i idee muzyczne*, [w:] *Studia Hieronimo Feicht septuagenario dedicata*, red. Z. Lissa i in., Kraków 1967, s. 446-456.

4 tegoż, *Rękopisy Karola Rathausa z teorii i praktyki muzyki filmowej*, „Muzyka” 1999 nr 4, s. 95-110.

5 tegoż, *Pamięć o Sewerynie Barbagu* [tekst wygłoszony w czasie konferencji *Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech* w Warszawie, 15 września 2013], maszynopis.

6 K. Naliwajek-Mazurek, *Konstanty Regamey. Między mistyką a Czystą Formą*, [w:] K. Regamey, *Wybór pism estetycznych*, Warszawa 2010, s. VII-LIV.

zachowały się w formie luźnych uwag, chwytających pobieżnie pewne niejasne intuicje; z intuicjami zaś bywa tak, że rozplywają się w intuicjach pokrewnych i nikną, trzeba je zatem uściślić; stąd właśnie bierze się potrzeba rekonstrukcji. Nie będę dociekał, czy Maliszewski przyjąłby spostrzeżenia, które z jego spostrzeżeń wyprowadzę, ani to, ile w jego nauce o formach wpływu Aleksandra Głazunowa, Mikołaja Rimskiego-Korsakowa i Borysa Asafiewa. Wiedząc, jak ważne to kwestie, pozostawię je historykom muzyki. Sam wybieram dla siebie domenę teorii, a cel stawiam praktyczny. Podobnie postąpiła np. Iwona Lindstedt, proponując w swojej pracy o sonorystyce, „przekład” sonologii Chomińskiego na współczesny „język” muzykologiczny⁷.

2. ŹRÓDŁA: EKSPozyCJA. Od roku 1931 do śmierci w 1939 Witold Maliszewski prowadził zajęcia dla studentów Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie; zakres jego obowiązków obejmował również nauczanie form⁸. Poglądy Maliszewskiego na formę muzyczną znane są dziś jedynie z jego ówczesnych wypowiedzi i tylko z drugiej ręki. Korpus źródeł, do jakich udało mi się dotrzeć, obejmuje zaledwie trzy zwięzłe relacje, pozostawione przez uczniów kompozytora – Stefana Kisielewskiego i Witolda Lutosławskiego.

Wypowiedź Kisielewskiego pochodzi z artykułu *Czy w muzyce istnieje formalizm?*, pisanego w roku 1948. Autor wspomina:

Maliszewski był zdania, że zajmowanie się przy nauce form muzycznych tylko ogólnymi schematami formalnymi, operującymi w sposób mechaniczny takimi pojęciami, jak pierwszy czy drugi temat, przeróbka, reprzyza, koda itd., niewiele w gruncie rzeczy daje, jeśli chodzi o zrozumienie, na czym polega właściwie konstrukcja, z czego wynika mistrzostwo czy też nieudolność formalna utworu, że chcąc zapoznać się z istotą budowy dzieła muzycznego trzeba zbadać właśnie stosunki panujące w jego „napięciach narracyjnych frazy muzycznej”. Co określał za pomocą tej nazwy zrozumieć można łatwo, jeśli się pozna swoistą terminologię szczegółową, jakiej używał. Ze względu na siłę, rodzaj i charakter narracji rozróżniał całe płaty utworu, które określał np. jako „muzykę początkową”, „muzykę wzrastającą”, „muzykę narracyjną”, „muzykę przejściową”, „muzykę końcową”, odróżniał dale najrozmaitsze odcienie napięć „muzyki narracyjnej”, wskazywał, w którym miejscu utworu „narracja przechodzi w końcowość”, jak ta końcowość się potęguje, jakimi środkami to jest wywołane itp. Analizując utwory wielkich kompozytorów, Maliszewski wykazywał niezwykle ich formalne bogactwo, które zrozumieć można uświadomiwszy sobie zmiany napięcia narracji, trudne do ujęcia w ogólne, szkolarskie, ramowe schematy, stosowane przeważnie przy nauce form muzycznych (rewelacyjne bogactwo i zmienność napięć narracyjnych odkrywał

⁷ I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010.

⁸ J. Paja-Stach, *Maliszewski, Witold*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 6: *M*, s. 56.

np. Maliszewski w tak na pozór prostym i nie zróżnicowanym formalnie utworze, jak pierwsza *Etiuda Chopina*)⁹.

Odnotujmy nazwy pięciu typów czy charakterów muzycznych: „wzrastający”, „początkowy”, „narracyjny”, „końcowy” i „przejściowy”. Zbliżoną ich listę podał Lutosławski w dwóch wywiadach, których udzielił między 1986 a 1993 rokiem. Irinie Nikolskiej opowiadał:

Jedną z najważniejszych lekcji w moim [...] życiu była analiza sonat Beethovena, którą Maliszewski przeprowadzał na kursie form muzycznych w Konserwatorium Warszawskim. Wprowadził on termin „charakter”, który z potocznym znaczeniem tego słowa nie ma nic wspólnego. Charaktery w formie muzycznej są cztery: wstępny, narracyjny, przejściowy i końcowy. Jedynie w sekcjach o charakterze narracyjnym treść muzyczna jest na pierwszym planie, podczas gdy w sekcjach o charakterze wstępnym, końcowym lub przejściowym może być zdominowana przez czynnik formalny. W praktyce polega to na tym (Maliszewski oczywiście ilustrował wszystko przykładami), że tematy, nowe myśli muzyczne eksponowane są zawsze w charakterze narracyjnym, bo one są najważniejsze w danym momencie. Natomiast w sekcjach o charakterze przejściowym materiał ten jest wykorzystany we fragmentach: dzielony, powtarzany, a dzięki modulacjom – harmonicznie żywy. W charakterze wstępnym i końcowym może istnieją inne jeszcze czynniki, ale generalnie rola formalna jest tutaj ważniejsza niż sama muzyczna treść. Mówiąc trochę w cudzysłowie – charakter wstępny informuje, że coś się stanie, ale jeszcze nie w tej chwili. Tak jak zaczyna się walc Straussa od kilku nut: ta-ra-ram, ta-ra-rim, ta-raram, m-pa-pa, m-pa-pa. To jest typowy charakter wstępny muzyki. Potem dopiero wchodzi: t-ra-ri-ra-ri- ra-ri... I to już jest narracja¹⁰.

W świetle obu tych wypowiedzi należałoby przyjąć, że Maliszewski rozróżniał jedynie cztery muzyczne typy, a ów piąty („muzyka wzrastająca”) utożsamiał, z którymś spośród pozostałych czterech, prawdopodobnie – „przejściowym”¹¹. Lutosławski podał wstępną charakterystykę trzech „typów”: „narracyjnego”, „przejściowego” oraz „końcowego”. Uzupełnił ją nieznacznie w rozmowie z muzykologiem amerykańskim Douglasem Rustem:

[...] tylko w charakterze narracyjnym treść muzyczna jest ważniejsza od roli, jaką dana sekcja pełni w ramach formy. Wszystkie inne charaktery zawierają muzykę, której zawartość jest mniej istotna niż funkcja – funkcja formalna. [...] jeśli odcinek jest wprowadzeniem do czegoś, wtedy jego treść nie jest tak ważna jak sam fakt, że sugeruje on wprowadzenie do czegoś i tak dalej, i tak dalej. Charakter

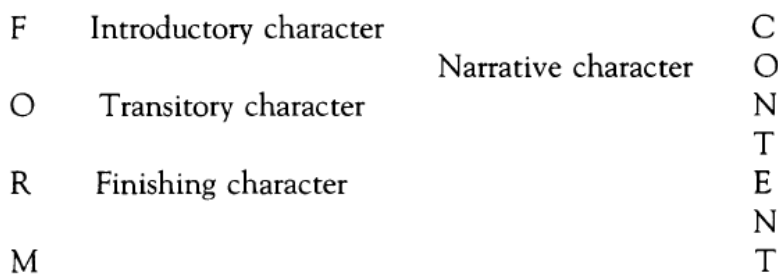
9 S. Kisielewski, *Czy w muzyce istnieje formalizm?*, [w:] *Z muzyką przez lata*, Kraków 1957, s. 20-21.

10 I. Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Warszawa-Kraków 2003, s. 28.

11 Pięć typów podaje J. Paja-Stach (op. cit., s. 57).

narracyjny to jedynie pokaz pewnej treści – nic więcej. Nie odgrywa on żadnej formalnej roli, ponieważ jest to jedynie prezentacja tej treści a nie jakiejś funkcji w ramach formy (tłum. – M. K.)¹².

Do odpowiedzi na pytanie Douglasa Rusta kompozytor dołączył diagram, który zamieszczam poniżej jako rysunek 1.

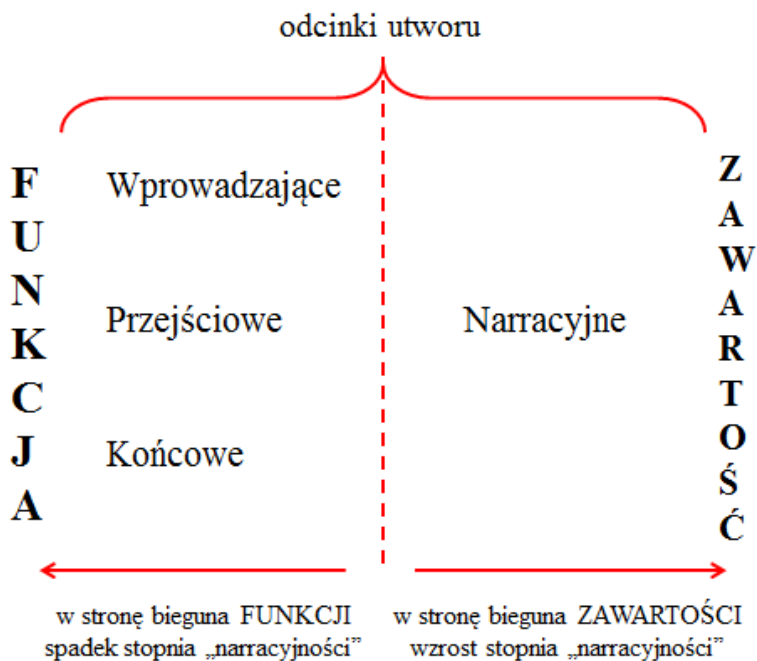


Rysunek 1. W. Lutosławski, diagram ilustrujący opozycję między funkcją a zawartością w teorii formy W. Maliszewskiego (źródło: D. Rust, op. cit., s. 221).

Objaśniając ten schemat, rozmówca Lutosławskiego użył metafory geograficznej: w każdym utworze istnieją dwa bieguny – funkcja i zawartość¹³ – a jego poszczególne odcinki podlegają obustronnemu przyciąganiu; te, które ciężą silniej w stronę zawartości, przynależą do charakteru narracyjnego, jeżeli zaś zbliżają się do bieguna funkcji, stają się przejściowymi, końcowymi, bądź wstępnymi. Nieznaczną korektę powyższego diagramu przedstawia rysunek 2.

12 „[...] only in narrative character is the musical content more important than the role that the section plays in the form. All other characters consist of music whose content is less important than the role – the formal role. For instance, if a passage is introductory, then its content is not as important as the very fact that it suggests the introduction of something, and so on and so forth. The narrative character is just the exposition of the content – nothing more. It doesn't play any role in the form because it is just exposing the content but not the formal function”. D. Rust, *Conversation with Witold Lutosławski*, „The Musical Quarterly” 1995 t. 79, nr 1, s. 208.

13 Lutosławski i Rust używają niekiedy pojęcia „forma” dla określenia czynnika opozycyjnego względem zawartości. Z kontekstu wynika jednak, że to właśnie opozycja zawartości i owej „formy” konstituuje formę muzyczną w sensie właściwym. Aby utrudnić mylenie tych zjawisk, czynnik opozycyjny względem zawartości określał będę konsekwentnie mianem „funkcji”.



Rysunek 2. Poprawiona i uzupełniona wersja rys. 1.

3. ŹRÓDŁA: ANALIZA. Pora uporządkować, rozjaśnić i uzupełnić sugestie rozsiane w tekstach obu „informatorów” – Kisielewskiego i Lutosławskiego.

Muzykologiczne pojęcie „formy” należy do wieloznacznych. W literaturze przedmiotu ujawniają się trzy jego znaczenia i trzy odpowiadające im zakresy:

(z1) cechy utworu jako „rezultatu czynności porządkujących, nadających materiałowi dźwiękowemu określony kształt”¹⁴; forma jako zjawisko opozycyjne względem *m a t e r i a* ¹⁵.

(z2) konstrukcyjne (lecz nie wyrazowe) własności utworu; forma jako zjawisko opozycyjne względem *e k s p r e s j i*¹⁶;

14 J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 13.

15 C. Dahlhaus (*Forma*, tłum. Michał Bristiger, „Res Facta Nova” 1970, nr 4, s. 82 i nast.) pisze: „(...) materia i forma są pojęciami współzależnymi i jedno bez drugiego niewiele znaczy. (...) Realną egzystencję ma dopiero materia określona formalnie lub forma określona materialnie, *materia secunda* lub *forma secunda* – jeśli by ją nazwać językiem scholastyki. (...) Forma jest według Arystotelesa czymś względnym. Motyw jest formą dla pojedynczych dźwięków, okres – dla motywów, zdanie – dla okresów”. Por. ogólne uwagi teoretyczne na temat materiału muzycznego i jego uformowań [w:] M. Krajewski, *Organizacja wysokości dźwięku w „II Symfonii” Pawła Mykietyna. Wybrane zagadnienia*, „Res Facta Nova” 2012 nr 13 (22), s. 32-35.

16 Opozycja ta zaznacza się wyraźnie m. in. w poglądach Karola Szymanowskiego na sztukę romantyzmu (K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. I: *Pisma muzyczne*, zebrał i oprac. K. Michałowski,

(z3) własności utworu przysługujące mu z uwagi na stosunki między tymi jego częściami które zwykło się określać mianem faz, odcinków lub sekcji (lecz nie warstw); forma jako zjawisko opozycyjne względem f a k t u r y¹⁷.

Zakresy (z1)–(z3) nie są rozłączne. Wydaje się, że (z1) obejmuje między innymi dwa pozostałe, te zaś krzyżują się wzajemnie; niektóre cechy utworu należą zatem do więcej niż jednego zakresu¹⁸. Mówiąc o formie rondo albo reprzyzowej, używa się kluczowego pojęcia w znaczeniu (z3). Poglądy Maliszewskiego odnoszą się do formy rozumianej właśnie tak – jako suma stosunków między odcinkami utworu.

Odcinki (części, fazy) utrzymane są w jednym i tylko jednym z czterech charakterów (lub inaczej – typów). Dotyczy to jednak wyłącznie odcinków stosunkowo obszernych; krótsze nie są już nośnikami żadnego charakteru (podobnie w języku: nośnikami znaczenia są zdania i słowa, ale już nie cząstki słów, a przynajmniej nie wszystkie).

Istnieje wyraźna opozycja między charakterem narracyjnym a pozostałymi. Odcinek tego typu eksponuje swoją zawartość muzyczną lecz nie funkcję, którą pełni w utworze; odwrotnie w przypadku odcinka o charakterze „wstępnym”, „przejściowym” i „końcowym”. Ujmijmy to obrazowo. Część narracyjna mówi „Posłuchaj, co mam powiedzenia”, a każda inna – „Zwróć

wstęp: S. Kisielewski, PWM, Kraków 1984, s. 94-95): „W ówczesnym olbrzymim rozszerzeniu zakresu życia, niebywałym wzbogaceniu jego treści, człowiek twórczy (...) stanął niejako w jego centrum, jako aktor na scenie, biorący czynny w nim udział, bezpośrednio wpływający na jego dramatyczną akcję, normujący przebieg zdarzeń. Atoli w samym tym zwiększeniu jego czynnej roli w życiu zawierało się jakby przykucie go do zakresu dramatycznej t r e ś c i jego własnej epoki. Artysta to przede wszystkim (...) stał się jej typowym wyrazicielem. Wobec czego problemat czystej sztuki i jej f o r m a l n e j, obiektywnej wartości musiał niejako ustąpić miejsca niezmiernie intensywnie w niej przeżywanej samej t r e ś c i życia (...). Artysta zgrzywał się niejako na scenie sztuki i na forum życia, usiłując (...) przetrwać w swym dziele jego olbrzymią t r e ś ć. Jakże daleko odbiegła wówczas sztuka od obiektywnego tworzenia skończonych f o r m XVIII w. (...). W takim ujęciu sprawy dzieło jako f o r m a sama w sobie musiało ustąpić na drugi plan, nie tyle z powodu swej zewnętrznej teatralności, ile z powodu wysunięcia się na czoło twórcy – w charakterze protagonisty, zadokumentowania na scenie sztuki jego własnej życiowo-twórczej roli” [podkreślenia M. K.].

17 W ten sposób formę muzyczną pojmuje Karol Berger (*Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 379-402), odróżniając w muzyce formy narracyjne od lirycznych. Lirycznymi są te, których muzyczny „sens” jest do pewnego stopnia niezależny od kolejności w jakiej pojawiają fazy utworu (nie ulegnie zaburzeniu wtedy, gdy zmieni się ich kolejność). Pozostałe formy mają charakter narracyjny.

18 Głównie z powodu krzyżowania się zakresów (z1)–(z3) niektóre definicje terminu „forma” przybierają postać nader ogólnikową i wskazują – zależnie od interpretacji – na ten lub inny obszar lub na ich różne zestawienia. Przykładem takiego ujęcia – wskazującego to na zakres (z1), to na (z2) – jest określenie zawarte w słowniku Grove’a (A. Whittal, *Form*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, wersja internetowa, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09981?q=form&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, 7 stycznia 2014): „[Form is] the constructing or organizing element in music”. Nieostre terminy „konstrukcyjny” i „organizujący” sugerują – zależnie od interpretacji – odnoszenie się terminu „forma” do zakresów (z1) bądź (z2).

uwagę na to, co się za chwilę stanie” lub „co właśnie się stało”. Inaczej: w charakterze narracyjnym każdy odcinek odsyła do siebie samego, w każdym innym – do jakiegoś innego odcinka. Jeszcze inaczej: sekcja opowiadająca jest względnie samodzielną, niejako „nasyconą” całością, a każda wstępna, przejściowa lub końcowa – samodzielną i „nienasyconą”, bo domagającą się uzupełnienia przez jakąś część narracyjną, na którą wskazuje. Odcinki narracyjne pełnią rolę budulca, pozostałe działają jak zaprawa lub klej. Oto spostrzeżenie Maliszewskiego, które odegra najważniejszą rolę na dalszym etapie rekonstrukcji.

4. REGUŁY. Zgodnie z charakterystyką odcinków narracyjnych za jeden z nich należy uznać również utwór wzięty jako całość. Sam stanowi wszak swoją własną część, choć szczególnego rodzaju (niejako „maksymalną”, maksymalnie rozległą), jako całość sam wskazuje na siebie, nie mogąc przecież odsyłać do jakiejś innej swej „zewnętrznej” części. Nie tylko więc fragmenty utworu ale i on sam reprezentują charakter narracyjny. To samo dotyczy też wszystkich odcinków utworu, mogących funkcjonować samodzielnie, dających w odbiorze wrażenie „zamknięcia” i „zaokroglenia”.

Prowadząc tę rekonstrukcję dalej, powinniśmy bezwzględnie dać pewne wskazówki co do sposobu, w jaki należałoby rozróżniać poszczególne typy w konkretnym przebiegu muzycznym. Nie wystarczy polegać tu jedynie na własnym wyczuciu, skoro analiza – jak w ogóle każde postępowanie poznawcze – ma doprowadzić właśnie do osiągnięcia p o z n a w c z y c h rezultatów, czyli do wytworzenia pewnej w i e d z y: p r a w d z i w y c h i u z a s a d n i o n y - c h przekonań, których prawdziwość nie jest już kwestią samej tylko s u b i e k t y w n e j opinii ale o b i e k t y w n e j zgodności z faktami. Kilka takich o b i e k t y w i z u j ą c y c h wskazówek podał Lutosławski w cytowanej rozmowie z Iriną Nikolską:

[...] tematy, nowe myśli muzyczne eksponowane są zawsze w charakterze narracyjnym, bo one są najważniejsze w danym momencie. Natomiast w sekcjach o charakterze przejściowym materiał ten jest wykorzystany we fragmentach: dzielony, powtarzany, a dzięki modulacjom – harmonicznie żywy.

Chodzi tu o dwa kryteria: kryterium harmonicznego zmienności (mniejszej w odcinkach narracyjnych, większej w pozostałych) i jeszcze jedno – kryterium relacji materiałowych: jeżeli jeden odcinek prezentuje pewną myśl muzyczną, a drugi jej odmianę, to pierwszy utrzymany jest w charakterze narracyjnym, a drugi – w jakimś innym. Wskazówka co do zmienności harmonicznego

jest względnie jasna i dość łatwa w praktycznym zastosowaniu. Druga wydaje się trafna wyłącznie w odniesieniu do utworów zbudowanych na pracy tematycznej (np. modulacyjne łączniki w bachowskiej fudze – odcinki o charakterze przejściowym – nie zawsze wykorzystują materiał jej tematu; nie mogłyby więc zostać uznane za przejściowe zgodnie z drugą wskazówką Lutosławskiego). Jak uogólnić i uściślić te wskazówki i gdzie szukać nowych – nie wiem.

W zamian proponuję kilka dość oczywistych warunków dotyczących następstwa typów muzycznych w utworze. Spełnienie tych reguł byłoby warunkiem koniecznym poprawności analizy; ta, która by nie czyniła im zadość, musiałaby zostać odrzucona, nawet gdyby zgadzała się z osobistym wyczuciem badacza. Oto proponowane warunki:

(w1) Odcinek o charakterze *w s t ę p n y m* (W) nie może pojawić się w utworze jako *o s t a t n i*;

(w2) Odcinek o charakterze *k o ń c o w y m* (K) nie może pojawić się jako *p i e r w s z y*;

(w3) Odcinek typu *p r z e j ś c i o w e g o* (P) nie może pojawić się ani jako *o s t a t n i*, ani jako *p i e r w s z y*;

(w4) W każdym utworze musi wystąpić przynajmniej jeden odcinek o charakterze *n a r r a c y j n y m* (N).

Reguły te wydają się całkiem zgodne z przyjętą charakterystyką typów i najprostszymi co do nich intuicjami; nie wymagają też chyba osobnego komentarza.

Na dalszych etapach rekonstrukcji będę już odwoływał się do przykładu muzycznego – Chopinowskiej *Etiudy C-dur* op. 10 nr 1, tej samej, w której Maliszewski odkrywał „rewelacyjne bogactwo i zmienność napięć narracyjnych”; sam nie pretenduję jednak do takich rezultatów, chcąc jedynie dostarczyć poręcznego przykładu.

5. PRZYKŁAD. *Etiuda C-dur* prezentuje pojedynczy układ fakturalny: pasaż rozpostarte w rejestrach środkowym i górnym (partia prawej ręki) przeciwstawione długonutowej melodii prowadzonej przez lewą rękę oktawami w rejestrze basowym. Z uwagi na modulacyjną ruchliwość przebiegu (mniejszą lub większą) i kształtowanie głosu basowego (bardziej lub mniej melodyjne)

można wydzielić w *Etiudzie* cztery odcinki, z których nieparzyste (I, III) zawierają bardziej urozmaiconą melodię, niż nieparzyste (II, IV), a II jest mniej stabilny tonalnie niż trzy pozostałe (I, III, IV). Zróznicowanie pomysłów muzycznych każe określić układ odcinków jako ABA₁C. Te same kryteria sugerują podział czterech głównych epizodów na mniejsze. Proponowaną segmentację utworu ukazuje tabela 1.

nazwy odcinków	A			B		A ₁		C	
numery taktów	1-24			25-48		49-68		69-79	
długości odcinków (w taktach)	24			24		20		11	
	8	8	8	12	12	8	12	4	7

Tabela 1. F. Chopin, *Etiuda C-dur* op. 10 nr 1 – segmentacja.

Uwagę zwraca tu układ proporcji. Część A dzieli się na odcinki 8-taktowe, część B – na 12 taktowe, zaś kulminacyjny epizod A₁ krzyżuje oba te podziały (8+12). Najważniejsze stosunki między długościami odcinków – 8:12, 4:7, (24+24):(20+11) – wynoszą ok. 0,6 i zbliżają się do złotej proporcji¹⁹.

Przyjęta charakterystyka typów narracyjnych (łącznie z warunkami (w1)–(w4) i sugestią Lutosławskiego dotyczącą modulacyjnej ruchliwości) pozwala przypisać odcinkom ABA₁C kolejno typy N, P, N oraz K. Reprezentantami charakterów są również odcinki z niższego piętra podziału, przy czym fakt, że wchodzą one w skład większego epizodu o określonym charakterze, nie przesądza o ich „charakterologicznej” przynależności.

Tak np. faza A₁ *Etiudy* reprezentuje typ N, a jej składowe, odpowiednio – N i P. Odcinek C utrzymany jest w charakterze końcowym (o czym świadczy m. in. użycie nuty pedałowej i ogólne harmoniczne „unieruchomienie”), jednak jego pierwszy czterotakt wzbogaca tę końcowość o element narracyjności. Dzieje się tak za sprawą akcentowanych nut w t. 69-70 i 72, których następstwa ($g^3-fis^3-fis^2-f^1$; $es^3-es^2-d^2-d^1$) wybijają się z dźwiękowego kontekstu, a cały czterotaktowy odcinek eksponuje nieco bardziej tę swoją zawartość niż funkcję w ramach przebiegu²⁰.

19 Na temat obecności złotej proporcji w utworach Chopina patrz: Z. Chechlińska, *Chopin in proportion*, [w:] *Analytical perspectives on the music of Chopin*, red. A. Szklener, Warszawa 2004, s. 157-165.

20 Identyfikacja odcinków *Etiudy* jako reprezentujących poszczególne charaktery wymagałaby szczegółowego

Układ charakterów w *Etiudzie C-dur* przedstawia się jak w tabeli 2.

nazwy odcinków	A			B		A ₁		C	
numery taktów	1-24			25-48		49-68		69-79	
długości odcinków (w taktach)	24			24		20		11	
charaktery odcinków	N								
	N			P		N		K	
numery taktów	1-8	9-16	17-24	25-36	37-48	49-56	57-68	69-72	73-79
długości odcinków (w taktach)	8	8	8	12	12	8	12	4	7
charaktery odcinków	N	N	P	N	P	N	P	N	K

Tabela 2. F. Chopin, *Etiuda C-dur* op. 10 nr 1 – segmentacja uwzględniająca układu charakterów narracyjnych.

Analiza przedstawiona w tabeli 2. ujawnia zastanawiającą własność *Etiudy*: równowagę między odcinkami narracyjnymi i nienarracyjnymi na niższym poziomie segmentacji. Łączna długość odcinków N wynosi tu 40 taktów i jest niemal równa łącznej długości pozostałych (39 taktów). Ujawnienie tego drobnego lecz interesującego faktu się możliwe dopiero wtedy, gdy postępowanie analityczne uwzględni podstawowe rozstrzygnięcia Maliszewskiego.

Potraktowanie odcinków typu N jako samodzielnych i odróżnienie ich od niesamodzielnych (typy W, P, K) sugeruje, że utwór mógłby zachować przynajmniej pozory muzycznego „sensu” również wtedy, gdy epizody niesamodzielne zostałyby wyeliminowane. Ściślej: gdyby eliminacja odcinków typu W, P lub K dała w efekcie następstwo charakterów, czyniące zadość warunkom (w1)–(w2), tj. muzycznie „sensowne”. Jednym z takich następstw jest układ ABC (NPK), powstały po usunięciu taktów 49-68 czyli narracyjnego segmentu A₁. Wprawdzie *Etiuda C-dur* w tej okrojonej formie „traci fason”, jednak bynajmniej nie wydaje się muzycznie ułomna, co łatwo sprawdzić, wykonując utwór z opuszczeniem odcinka A₁ lub dokonując montażu nagrania (np. za pomocą programu komputerowego Audacity). Sugestia, o której mowa, wydaje się zatem słuszna. Nie jest jasne, czy muzyczna „sensowność” przysługuje wszystkim „wycinkom” o strukturze zgodnej z warunkami (w1)–(w3) czy tylko niektórym z nich.

uzasadnienia, które tu jednak – z uwagi na skróconą formę tekstu – pomijam.

6. ZAKOŃCZENIE. Kończąc te uwagi, spójrzmy wstecz, by zobaczyć, jak dalekośmy doszli.

Wypowiedzi Kisielewskiego i Lutosławskiego posłużyły jako źródło informacji. To z nich wiadomo o rozróżnieniu przez Maliszewskiego czterech typów narracyjnych w muzyce i przeciwstawieniu odcinków narracyjnych (samodzielnych, „nasyconych”) częściami przejściowym, końcowym i wstępnym (niesamodzielnym i „nienasyconym”). Metoda analizy formalnej, którą da się stąd wywieść, zakłada przyporządkowanie odcinkom utworu czterech możliwych typów (dla każdego odcinka po jednym) oraz ich podział na samodzielne i niesamodzielne. Ten zabieg umożliwia z kolei porównywanie utworów pod względem rozmieszczenia w nich faz o określonym charakterze oraz wykrycie w utworach wziętych z osobna regularności, które zazwyczaj pozostają nieuchwytnie (np. symetrii w rozdysponowaniu charakterów).

Przedstawiona propozycja nasuwa szereg pytań:

- czy można w sposób ściślejszy niż tylko dzięki wyczuciu i pod rygorem warunków (w1)–(w4) rozróżniać muzyczne charaktery, zwłaszcza zaś – odgraniczać wzajemnie typy nienarracyjne (W, P, K)?;
- czy proponowana metoda daje się z powodzeniem stosować do każdego repertuaru, czy tylko do wybranego, np. muzyki okresu *Hochklassik* („od Bacha do Brahmsa”) lub nawet do węższej grupy utworów – tych rządzonych zasadami pracy tematycznej?

Otwierają się też rozległe perspektywy:

- badanie zależności między układem charakterów muzycznych w utworze a jego innymi właściwościami, takimi jak styl i gatunek;
- powiązanie koncepcji Maliszewskiego (a raczej *pseudo*-Maliszewskiego) z teorią formy Karola Bergera i jego rozróżnieniem form lirycznych i narracyjnych w muzyce²¹;
- określenie, w jaki sposób i czy w ogóle charakter danego odcinka zmienia się w czasie jego trwania (konstytuuje, spełnia i zaciera), jak zatem koncepcja charakterów naświetla teorię formy formującej się (*formae formantis*), znaną z pism Fritsa Noskego²².

Przede wszystkim zaś pojawia się możliwość systematycznego opisu utworów, które nie reprezentują żadnej formy apriorycznej (allegra sonatowego, rondo itp.), a które szkolna teoria nazywa prostodusznie „formami swobodnymi”.

21 K. Berger, op. cit.

22 F. Noske, *Forma formans. Muzyka jako przedmiot i jako ruch*, „Res Facta” 1982 nr 9, s. 214-29.