

---

**ALISON HOOD**

<https://doi.org/10.56693/sc.171>

**SPRZEŻENIA  
STRUKTURALNE  
W KODZIE  
*BARKAROLI  
FIS-DUR* OP. 60  
FRYDERYKA  
CHOPINA**

Ten artykuł jest adaptacją fragmentów mojej książki *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*, London 2014. Zmodyfikowana wersja została opublikowana jako *Objectifs et réalisations compositionnels dans la Barcarolle de Chopin: une forte cohérence structurale et un défi pour l'interprétation*, „Analyse musicale” 62 (2010), s. 34–41. [Artykuł oparty jest na założeniach schenkerowskiej metody analizy muzycznej – red.]

**B**arkarolę *Fis-dur* Chopina można odczytywać jako wciągającą historię, doszukując się analogii między jej intrygującą „fabułą” a rozlicznymi wydarzeniami z naszego życia. Można ją na przykład skojarzyć z rozmową, podróżą, tańcem czy romansem. Zamiast jednak podejmować próbę tego rodzaju wizualizacji, niniejsza analiza koncentruje się na tym, jak koda kompozycji wiąże ze sobą ściśle muzyczne wątki utworu. Skupię się tu zwłaszcza na pokazaniu, jak pary dźwięków implikują szczególne ciężenia (do konkretnej oktawy lub seksty w konkretnym rejestrze), jak Chopin manipuluje naszymi oczekiwaniami w zakresie tych ciężarów i jak koda ostatecznie osiąga te cele i celebrytuje je, oraz jak interpretacje wybranych wykonań (takich artystów jak Claudio Arrau, Dinu Lipatti, Artur Rubinstein i Murray Perahia) można odczytywać jako odzwierciedlające opisywane przeze mnie wątki<sup>1</sup>.

Ta analiza nie wyczerpuje tematu, a wszystkich zainteresowanych bardziej pogłębionym opracowaniem *Barkaroli Fis-dur* zachęcam do zapoznania się z esejem Johna Rinka w *Chopin Studies* (który zajmuje się zwłaszcza kwestiami formy i struktury motywicznej) oraz mojej dysertacji *Chopin's Strategic Integration of Rhythm and Pitch: A Schenkerian Perspective*<sup>2</sup>. Niniejsza analiza podąża za układem formalnym Johna Rinka.

## Seksta i rejestr

*Barkarola Fis-dur* zawiera wiele sekst. Pojawiają się w warstwie powierzchniowej np. w t. 10, 14 i 15, są stosowane zarówno w konturze melodycznym, jak i w układach wertykalnych. Co więcej, seksty inicjują w tym utworze pomysły, podkreślają ważne strukturalnie punkty dojścia, definiują istotne progresje w warstwie środkowej i stanowią cel, często wcześniej sugerowany. Seksta zwiększona to zakłócająca porządek manifestacja seksty, po którą autor sięga, żeby stworzyć napięcia, skupić uwagę i zwiększyć potrzebę kontynuacji. Sekstę stosuje w celu podkreślenia ważnych schematów w prowadzeniu głosu na większą skalę (np. t. 15, 18 i 20). Generalnie seksta nad prymą w konkretnym rejestrze definiuje ostateczny cel utworu – rozwiązanie, którego oczekujemy już od końca wstępu.

Rejestr – zwłaszcza w zakresie sprzężenia dźwięków odległych o oktawę – nie tylko pozwala rozróżnić oktawy, ale też integruje

przyływy i odpływy napięcia w utworze. W tej kompozycji nie powinniśmy mówić o „obligatoryjnym rejestrze”, ale raczej o „obligatoryjnych równoległościach”. Rink zauważa, że „zarówno rejestr basowy, jak i sopranowy tworzą powiązania pomiędzy rejestrami, rozciągające się na wiele taktów” (s. 218).

We wstępie (przykład 1) mamy do czynienia z ciągiem opadających sekst  $gis^2-h^1$ ,  $gis^1-h$ . Zostało to pokazane w schemacie warstwy powierzchniowej Rinka (s. 205). Wstęp stwarza potrzebę rozwiązania na interwał seksty  $fis^1-ais$  z oktawą dolną,  $Fis$  w basie ( $\hat{1}$ ). Silny nacisk na  $Gis$  ( $\hat{2}$ ) zwiększa oczekiwanie rozwiązania na  $Fis$  ( $\hat{1}$ ), podczas gdy  $H$  w dolnym głosie wzmacnia potrzebę zejścia na  $Ais$ . Pauza półtaktowa pozbawia nas tego spodziewanego rozwiązania, a utwór raz po raz się nim bawi, przypominając o rozwiązaniu, zbliżając się do niego i unikając go.

Przykład 1. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 1-3

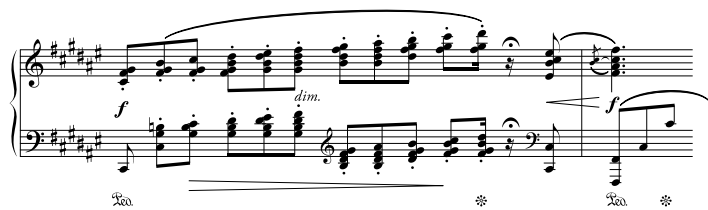
Wprowadzenie charakterystycznego przeniesienia oktawowego ze wstępu  $gis^2$  ( $\hat{2}$ ) w górnym głosie o oktawę w dół do  $gis^1$  potęguje potrzebę natychmiastowego rozwiązania na  $fis^1$  jako wyższy dźwięk interwału seksty. Jednak ostateczna odpowiedź na sprzężenie oktawowo ze wstępu łączyłaby również  $fis^1$  z  $fis^2$ .

Przykład 2. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 4-8

Temat A, pokazany w przykładzie 2, wykorzystuje dwie oktawy z taktów 1–3 utworu. W pierwszej frazie niższa oktawa wydaje się celem, do którego jednak nie dochodzi z powodu skoku na  $fis^2$  do drugiej frazy.

Druga fraza schodzi ponownie do  $fis^1$ , ale osiągnięcie ostatecznego celu zostaje powstrzymane przez skok w górę o oktawę. Melodia cały czas poszukuje domknięcia, które sprzęgłoby  $fis^1$  (i jego dolną sekstę) z  $fis^2$  (i jego dolną sekstą).

Takt 32 (pokazany w przykładzie 3) wydaje się odwróceniem wstępu, ze stopniem 2 wznoszącym o oktawę od  $Cis$  (V). To moment potencjalnej kulminacji albo konkluzji. Najwyższy głos wciąż dąży ku górze do  $dis^3$ . Muzyczna bezwładność zapowiada kontynuację aż do  $eis^3$  i  $fis^3$ . To wznoszenie łączy najniższy rejestr z najwyższym. Fragment ten tworzy więc oczekiwanie rozwiązania w najwyższym rejestrze. Następuje ono jednak tylko w jednym rejestrze, i to nie tym najbardziej spodziewanym, tj. w t. 32 w rejestrze środkowym. Szesnastkowa pauza z fermatą poprzedza to przesunięcie, a  $eis^2$  pojawia się oktawę niżej, niż powinno, po czym następuje  $fis^2$ . Rozwiązanie zostaje osiągnięte tylko w jednym rejestrze, więc w pozostałych oktawach będzie nadal oczekiwane.



Przykład 3. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 32 i pierwsza miara t. 33

W omawianym utworze dynamika jest używana w połączeniu z rejestrzem. Chopin tworzy zasadę, że naśladuje ona gest – ruch wznoszący to zwiększenie wolumenu brzmienia, a wyciszenie towarzyszy ruchowi opadającemu. Jednak w t. 32 znak *diminuendo* połączony jest z ruchem wznoszącym w partiach obu rąk aż do ich przeniesienia. W tym miejscu po raz pierwszy dynamika nie odzwierciedla kierunku melodycznego. W efekcie brzmi to nienaturalnie i przyczynia się do wrażenia frustrującej kulminacji.



Przykład 4. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 41–43

Przykład 5. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 52–54

Sprzężenie oktawowo pozostaje istotne w sekcji rozpoczynającej się w t. 39. Nie tylko kształtuje odcinki B1 (t. 40–50) i B1' (t. 51–61), ale też relację między nimi w ich sprzężeniu. Główny materiał motywiczny B1 podkreśla niski rejestr (zob. przykład 4), ale kolejna sekcja (przykład 5) silnie wzmacnia wyższą oktawę.

Chopin paruje oktawy, żeby kształtować kompozycję – tworzyć oczekiwania, opóźniać rozwiązania i ostatecznie doprowadzać do zamknięcia w każdym rejestrze. W pierwszym odcinku zostaje ugruntowany rejestr najniższy. Dwie oktawy nad nim formują potencjalne cele w t. 32 i 33, a następnie w odcinkach B1 i B1' środkowa oktawa jest przejęta i wzmocniona w stosunku do tej niższej.

Odcinek B2 (t. 62–71) utrzymuje nacisk na wysokim rejestrze (lub średnim), a sekcja *meno mosso* skupia się na *fis*<sup>1</sup> w niskim rejestrze. Ustęp *dolce sfogato* można porównać ze wstępem, a jednym z elementów wspólnych jest sprzężenie oktawowo *gis*<sup>2</sup> z *gis*<sup>1</sup> ponad V stopniem.

Przykład 6. Fryderyk Chopin, *Barkarola*, porównanie, t. 32 i pierwsza miara t. 33

Przykład 6a. Fryderyk Chopin, *Barkarola*, t. 92 i pierwszy akord t. 93

Powrót tematu A stabilizuje dźwięk *cis*<sup>2</sup>. Kulminacja na końcu odcinka w t. 92 różni się od tej z t. 32 (co widać bardzo dobrze w porównaniu przykładów 6 i 6a z t. 92 i 32). Tym razem górna linia wznosi się do *eis*<sup>3</sup> i *fis*<sup>3</sup> przez kadencję V-I, tworząc bardzo silne napięcie i rozładowanie w tym rejestrze. Ostateczne zakończenie powstrzymują wznosząca się linia melodyczna i brak zamykającego sprzężenia oktawowego. W tym kluczowym momencie satysfakcja jest osiągnięta dzięki natychmiastowemu rozwiązaniu we „właściwej” dla wykonanego gestu oktawie, wciąż jednak potrzebujemy sprzężenia oktawowego dla rozwiązania pełnego. Wzmocnienie tego celu rejestrowego niezaspokojonym poprzednio oczekiwaniem w zakresie dynamiki daje zadowalające rozwiązanie.

Opadanie urlinii następuje w t. 102–103 (przykład 7). Mimo mocnego zamknięcia tą kadencją pozostają problemy związane z niezakończonymi sprzężeniem rejestrowym i sekstami. *Gis* (2) jest przeniesione o oktawę w górę do *gis*<sup>2</sup>, po czym opada do *fis*<sup>2</sup> (1) nad prymą [w basie] na pierwszą miarę t. 103. W t. 93 otrzymujemy silne poczucie rozwiązania w najwyższym rejestrze, a opadanie urlinii pojawia się w środkowym rejestrze. Tu zaś, na początku t. 102, wydłużenie i tryl na *gis*<sup>1</sup> opóźniają potrzebę rozwiązania w tej oktawie. Nie ma też interwału seksty między *fis*<sup>1</sup> i *ais* z oktawą basową *Fis*, co dalej potęguje oczekiwanie kody. Rośnie schromatyzowanie harmonii i coraz częściej pojawiają się seksty zwiększone (w t. 100 i 101), co zdaje się manifestacją potrzeby zastosowania zbalansowanego rozwiązania.

Przykład 7. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 100 – pierwsza miara t. 103

Rejestr w tym utworze jest często używany, by podkreślić ważną linię melodyczną, i współdziała z innymi założeniami, takimi jak motyw seksty. Kluczowe momenty połączone są ze sprzężeniem oktawowym, stosowanym do zacierania i redefiniowania celów rejestrowych w całym utworze. Pod koniec, kiedy we wszystkich trzech

rejestrach zabiegi te miały już miejsce, sprzężenie oktauwowe formuje z kolei napięcia i odprężenia w różnych momentach strukturalnych.

## Koda

Charles Rosen pisał, że „koda [Barkaroli] jest najbardziej orkiestrowym konceptem, wykorzystującym głównie nowy materiał tematyczny”<sup>3</sup>. Niezależnie od tego, czy uznamy ten materiał za nowy, jak Rosen, czy skupimy się na wątkach w utworze, koda niewątpliwie stanowi element integrujący i ostatecznie prowadzi do głównych rozwiązań w utworze.

Opadanie urlinii do  $fis^2$  ( $\hat{1}$ ) w t. 103 rozpoczyna kodę oznaczoną jako *tempo primo* z nutą pedałową *Fis* w basie.

Melodia skupia się na materiale tematycznym z *Bi* i angażuje wszystkie trzy głosy (zob. przykład 8), chociaż tylko dwa z nich opracowują pomysł kontrapunktyczny, podkreślając sprzężenie oktauwowe  $fis^1$ – $fis^2$ . Rozdzielająca oktawa *Fis* w t. 106 sprawia, że skupiamy się ponownie na rejestrze  $fis^1$ , i rozwiązuje akord z sekstą zwiększoną z końca t. 105.

The image shows a musical score for the first system of measures 103-106 of Chopin's Barkarola in F major. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F major). The tempo is marked 'tempo primo' and the dynamic is 'sempre f'. The bass line features a constant pedal point on the note F. The treble line contains a melodic line with chromaticism and a sext chord at the end of measure 105. There are annotations 'Xaa' and '\*' below the notes, likely indicating specific harmonic or structural points.

Przykład 8. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 103 – pierwsza miara t. 106

Po strukturalnej progresji opadającej w t. 103 wiele z pierwotnych założeń pozostało nieosiągniętych. Koda zamyka więc stopniowo wszystkie wątki. Nawet już po zakończeniu urlinii potrzebujemy rozwiązania w postaci zbudowanego z sekst akordu na tonice  $fis^1$  ( $\hat{1}$ ) w dolnym rejestrze. Niezbędne jest też rozwiązanie powyższego nasilonego chromatyizmu i użycie seksty zwiększonej. Opadanie podwyższonych stopni  $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2}$  zostaje powtórzone, a seksta zwiększona jest w dolnym rejestrze w t. 110 znacznie rozbudowana

(zob. przykład 9). W tym właśnie rejestrze interwał seksty został wprowadzony we wstępie i w nim wciąż musi nastąpić rozwiązanie.

Ornamentacyjny element akordu z sekstą zwiększoną to trzy nuty wnoszące w prawę rękę (dodane zostały dwie nuty sąsiednie), podczas gdy grupy czteronutowe (cały akord arpeggiowany) użyte są w ciągu opadającym, podkreślając rozszerzenie i ekspansję.

Przykład 9. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 109 – pierwsza miara t. III, z anotacjami dotyczącymi grupowania

Ostatecznie w t. III  $fis^1$  (I), słyszalne z dolną oktawą basową w niskim rejestrze, rozwiązuje akord z sekstą zwiększoną. W ten sposób zaczyna się ostatni odcinek oznaczony jako *calando*. Figura rozciągnięcia, po raz pierwszy słyszalna w t. 15, powraca i eksponuje dźwięk  $gis^2$  ( $\hat{2}$ ) przechodzący na  $fis^2$  ( $\hat{1}$ ), oktawę wyżej niż początek taktu pokazanego w przykładzie 10. Figura z prawej ręki pojawia się oktawę niżej w t. 112, ze stopniami 2-1 powtórzonymi w dolnym rejestrze. Rozwiązanie to miało miejsce na  $fis^3$  w wyższej oktawie w t. 93, kiedy nastąpiło po ciągu wznoszącym we wszystkich trzech rejestrach. Strukturalny ciąg opadający w t. 103 pojawił się zaś w środkowym rejestrze na  $fis^2$ , co tworzy sprzężenie z wyższą oktawą (t. 93). Koda wykorzystuje też rejestry średni i dolny, jako że poszczególne głosy grają motyw z B1 oraz następuje zamiana oktaw. Sprzężenie strukturalnego ciągu opadającego ostatecznie pojawia się w dolnym rejestrze w t. III, po czym przenosi się do dwóch pozostałych rejestrów.

Oczekiwana seksta jest słyszalna jako rozwiązanie rozszerzonej figury najpierw w rejestrze środkowym ( $fis^2$  nad  $ais^1$ ), a potem w niższym, umacniając sprzężenie oktawowo.

W t. 113 interwał seksty z introdukcji, którego kompozytor celowo unikał przez cały utwór, w końcu wybrzmiewa na pierwszej mierze nad *Fis* w oktawie basowej. To, jak ważna jest owa seksta, widzimy

Przykład 10. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. III – pierwszy akord t. 113

w toku utworu. Zazwyczaj pojawia się w linii melodycznej, dublując dolną sekstę, i w figurze motywicznej pokazanej po raz pierwszy w t. 15 (a usamodzielniającej się w kodzie). Seksta zwiększona (pozwalająca na przeniesienie zależności dźwięków sąsiednich do warstwy harmonicznego) to bardziej zaburzająca porządek manifestacja tego zabiegu oraz wyraz napięcia, które stwarza potrzebę kontynuacji i rozwiązania. Ten element zostaje wprowadzony jako chromatyczny w odcinku B2 i zyskuje na znaczeniu aż do finałowego ciągu opadającego, zwiększając oczekiwanie rozwiązania. Finalnie jego przedłużenie w t. 110 pozwala na rozwinięcie i rozwiązanie na tonikę w t. 111. Zasadniczo osiągnięcie interwału seksty między *ais* a *fis*<sup>1</sup> ponad oktawę dolną *Fis* jest celem ostatecznym utworu, przedstawionym już we wstępie i manifestującym się w różnych tonacjach na przestrzeni kompozycji poprzez podkreślanie ważnych linii melodycznych, miejscowych dążeń harmonicznego i równoległości oktawowych. Cel ten udaje się osiągnąć dopiero w t. 113, długo po zakończeniu ostatniego ciągu opadającego.

Przykład 11. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 113 – pierwsza miara t. 115, zaznaczone dźwięki sąsiednie

Rozpoczęta w t. 113 melodia w tenorze została zanotowana w przykładzie 11. Trójdźwięki w lewej ręce mają teraz melodię w tenorze, przejętą z rejestru z sekstami. Składają się na nią dwie frazy – melodia poprowadzona od *ais* (niższy dźwięk długo oczekiwanej seksty) do tercji w górę na *cis*<sup>1</sup> w pierwszej frazie i z *cis*<sup>1</sup> o sekstę do *ais*<sup>1</sup> w drugiej. Koncentracja w tej melodii na *Ais* i *Cis*, a zwłaszcza na niższych i wyższych dźwiękach sąsiednich odnosi się raz jeszcze do melodii początkowej. Wygląda to tak, jakby Chopin chciał specjalnie powrócić do podstawy tej oryginalnej melodii, żeby zamknąć poszczególne tematy, tempa i sekcje. Melodia ta zamyka główne tonalne i motywiczne myśli utworu. W tym czasie prawa ręka akomponuje przebiegiem podkreślającym dźwięki *Gis*, *Fis*, *H* rozwiązujące się na *Ais*,

a *His* przechodzi na *Cis*, podkreślając główne dźwięki strukturalne utworu i wagę motywiczną ruchu dźwięków sąsiednich. Rozwiązanie następuje na pierwszą miarę t. 115, a szczyt ciągu wznoszącego w prawej ręce pojawia się na kolejną szesnastkę. Pozostałą część taktu obejmuje sekwencja szybkich dźwięków opadających w prawej ręce (przykład 12).

Przykład 12. Fryderyk Chopin, *Barkarola Fis-dur*, t. 115–116, z zaznaczonym grupowaniem

Podkreśla ona opadanie seksty *fis–ais* w rytmie ćwierćnotowo-ósemkowym, co odnotował również Rosen (s. 394) i co pokazano w przykładzie 13.

$F\#$   $A\#$   $F\#$   $A\#$   $F\#$   $A\#$   $F\#$   $A\#$

Przykład 13. Rytmiczna redukcja *Barkaroli Fis-dur*, t. 115

To opadanie sekst bardzo rozszerza cel interwałowy i podsumuje cały zakres rejestrów w utworze. Silny nacisk na *ais* w relacji do *fis* na przestrzeni kody rodzi potrzebę mocnego rozwiązania dźwięku *a* w sposób melodyczny, harmoniczny i strukturalny. Ostatnia grupa w ciągu opadającym zaczyna się od ósemki i miękko schodzi dalej. Jest to wejście synkopowane, rozszerzające się coraz bardziej. To powstrzymuje nadchodzącą kulminację, działa jak *ritardando*. Cel zostaje osiągnięty na *Fis* na pierwszą miarę t. 116.

Najwyższy dźwięk utworu,  $fis^4$ , pojawia się na drugą szesnastkę t. 115. Rink zauważa jego powiązanie z  $eis^4$  w podobnym fragmencie *quasi*-kadencyjnym w t. 80 (s. 212). Ten rodzaj rejestrowego powiązania jest użyty, by podtrzymać ruch na poziomie makro utworu. Cały zakres rejestrów wykorzystany w kompozycji podsumowany zostaje w t. 115. Ciąg opadający jest też odpowiedzią na sekwencję wznoszącą

z t. 110. Trzy podstawowe rejestry utworu są użyte w sposób, który nieprzerwanie redefiniuje cele rejestrowe poprzez sprzężenie oktawowo. To ono formuje schematy budowania i uwalniania napięcia za sprawą unikania i następnie dostarczania rozwiązania w każdym rejestrze.

Ostatni takt zaczyna się niskim *Fis*, po których następuje pauza ósemkowa w obu rękach. *Fis* słyszalne jest w tym takcie we wszystkich trzech obligatoryjnych rejestrach. Kończące *fis*<sup>2</sup> pojawia się zaś w tym samym rejestrze, co ostatni ciąg opadający w t. 103, otwierające *gis*<sup>2</sup> we wstępie oraz *fis*<sup>2</sup> w kulminacji tematu początkowego. Koncepcja obligatoryjnego sprzężenia zamyka się w sposób naturalny, jako że rejestr ten jest sprzężony z niższymi rejestrami w t. 111 i 113.

W przedostatnim takcie utworu dynamika ponownie pozostaje w opozycji do ruchu. *Crescendo* pojawia się na motywie opadającym w prawej ręce, przez co najniższy rejestr fortepianu jest podkreślony jeszcze bardziej. Zestawiony z jednoczesnym zerwaniem z założeniami dynamicznymi sprawia on, że zakończenie utworu jest bardzo mocne.

## Interpretacja wykonawcza

Wykonanie Claudia Arraua ewokuje wiele kwestii związanych z interpretacją, które wynikają z identyfikacji założeń omówionych powyżej<sup>4</sup>. Jego koncepcja podkreśla te założenia i skupia się na ich rozwijaniu i rozwiązywaniu za pomocą różnych środków technicznych. Ciąg opadających sekst, który stanowi podstawę introdukcji, został opisany przez Rinka (s. 205). Arrau pokazuje, że ma świadomość istnienia tej struktury, delikatnie zatrzymując się na tych interwałach. W rezultacie ciąg opadający brzmi płynniej i jest bardziej ukierunkowany. Dzięki temu lepiej wybrzmiewa potrzeba rozwiązania na sekstę nad prymą. Zwalniając, Arrau zwraca uwagę na pojawienie się docelowego interwału w tonice w t. 113.

Założenie rejestrowe *Barkaroli Fis-dur* wydaje się uwzględnione także zarówno przez Lipattiego, jak i Rubinsteina<sup>5</sup>. W t. 60 Lipatti gra *rallentando* aż do *a*<sup>3</sup>. Wejście na *a*<sup>3</sup> w t. 70 traktuje w ten sam sposób, podkreślając powiązanie rejestrów. Rubinstein do ich różniczenia wykorzystuje z kolei poziomy dynamiczne. Na przykład w całych odcinkach *Bi* i *Bi'* pasaże prowadzące do wyższego rejestru są lżejsze.

Nagranie *Barkaroli Fis-dur* Murraya Perahii prezentuje kolejną fascynującą interpretację<sup>6</sup>. Jego gra we wstępie jest ukierunkowana na poszukiwanie rozwiązania. Ten zmierzający naprzód ruch wydaje się cechą charakterystyczną techniki Perahii w całym utworze. Artysta sięga po rozmaite barwy, aby odróżnić głosy, co jest szczególnie zauważalne w sekcji *Bi*. Oba głosy w prawej ręce śpiewają ponad akompaniamentem, ale brzmią niezależnie od siebie. Pasaże

wznoszące są grane ciszej, co wzmacnia ich audytywne powiązanie. Wykonanie Perahii ma wyraźny kierunek i linię. Zainteresowanie teorią Schenkera – w szczególności w odniesieniu do muzyki Chopina – prawdopodobnie wpłynęło na jego grę i przyczyniło się do spójności tej interpretacji.

## Podsumowanie

Wstęp do *Barkaroli Fis-dur*, choć to strukturalnie słabsza część, stanowi zarazem źródło większości z podstawowych założeń rozwijanych następnie na przestrzeni utworu. Seksta jest przywoływana w konturze głównych tematów, w celu akcentowania dźwięków strukturalnych w każdym kontekście tematycznym, a także w fakturze. Chopin stosuje ją, by podkreślić ruch harmoniczny i tonalny na głębszym poziomie, a jej alteracja harmoniczna w formie seksty zwiększonej potęguje napięcie i potrzebę ostatecznego rozwiązania w postaci początkowego motywu seksty w kodzie. Sprzężenie okta-  
wowe jest używane, by wzmocnić założenia i połączyć prowadzenie głosów na poziomie powierzchniowym i pomiędzy sekcjami. Funkcjonuje też w bardziej fundamentalny sposób w powiązaniu z innymi założeniami. Koda służy podsumowaniu wszystkich podstawowych rejestrów i puentuje ideę obligatoryjnego sprzężenia.

Założenia te współgrają w tworzeniu struktury czy też narracji utworu, prowokując tym samym pytania o interpretację wykonawczą. I rzeczywiście, wiele zanalizowanych nagrań – jak się wydaje – te pytania uwzględnia i przekonująco na nie odpowiada.

tłum. Jolanta Bujas-Poniatowska

1

Więcej szczegółów na temat problemu wykonawstwa Barkaroli w: David Kopp, *On Performing Chopin's Barcarolle*, „Music Theory Online” 20, nr 4 (2014).

2

John Rink, *The Barcarolle: Auskomponierung and apotheosis*, w: *Chopin Studies*, red. Jim Samson, Cambridge 1988, s. 195–219; Alison Margaret Hood, *Chopin's Strategic Integration of Rhythm and Pitch: A Schenkerian Perspective*, rozprawa doktorska, Trinity College Dublin, 2003, s. 171–214.

3

Charles Rosen, *The Romantic Generation*, London 1996, s. 456.

4

Claudio Arrau, *Chopin: Fantaisie-Impromptu, Ballade No. 3, Barcarolle, 2 Nocturnes, 2 Waltzes, and Other Works*, Philips 420 655-2 (1985), nagranie z 1979 r.

5

Dinu Lipatti, *Chopin: 14 Valses, Barcarolle Op. 60, Nocturne Op. 27 No. 2, Mazurka Op. 50 No. 3*, EMI Classics 7243 5 66 222 2 7 (1997), nagranie z 1948; Arthur Rubinstein, *Chopin: Nocturnes, Barcarolle, Berceuse*, Magic Talent CD 48064 (1997), nagranie z 1928.

6

Murray Perahia, *Chopin: Impromptus, Fantaisie Op. 49, Barcarolle, Berceuse*, CBS Masterworks MK 39708 (1985).

---

#### ABSTRACT

##### *Structural Coupling in the Coda of Chopin's Barcarolle*

Chopin's Barcarolle can be heard as a compelling narrative. Its intricate 'story' might be mapped onto any number of different events in our lives. It could, for example, be related to a conversation, a journey, a dance, or a romance. This paper, instead of pursuing any one of these mappings, will focus on how its coda ties up some of the specifically musical 'story lines' of the piece. This analysis is not exhaustive and those interested in more in-depth treatments of the Barcarolle could read Rink's essay in *Chopin Studies* (Cambridge 1988) or my dissertation 'Chopin's Strategic Integration of Rhythm and Pitch: A Schenkerian Perspective' (Trinity College Dublin, 2003). The Barcarolle maintains momentum and interest right until the end—beyond the close of the Urlinie—due to the intricate 'story' created from the interaction of the work's premises. Chopin seems to think about the structure of the piece in an unusual way for dramatic reasons. Throughout the Barcarolle it is as if two voices are trying to find a particular relationship with each other. In particular, I will show how pairs of notes imply specific arrival goals (to a specific octave or sixth in a specific register), how Chopin manipulates our expectation for those arrivals, and how the coda finally finds and celebrates the achievement of those goals. Register—especially the coupling of notes an octave apart—not only differentiates between one octave and another octave, but also integrates the ebb and flow of tension throughout the work. Rather than speak of an 'obligatory register' in this piece, perhaps we should speak of 'obligatory coupling'. These premises work together in forming the structure or dramatic narrative of this work, and can therefore present interpretive questions for the performer. I will conclude with an examination of how the interpretations of selected performances (by Claudio Arrau, Dinu Lipatti, Artur Rubinstein, and Murray Perahia) may be heard as reflecting the 'story lines' I describe in cogent and compelling ways.

---

#### KEYWORDS

Chopin, Barcarolle, Op. 60, Schenkerian analysis, Claudio Arrau, Dinu Lipatti, Arthur Rubinstein, Murray Perahia

---

#### ABSTRAKT

*Barkaroli* Chopina słucha się jak fascynującej opowieści. Jej misterną „historię” można odnieść do bardzo wielu najróżniejszych wydarzeń z naszego życia. Może ona, na przykład, kojarzyć się z rozmową, podróżą, tańcem czy romansem. Niniejszy artykuł, zamiast śledzić którekolwiek z tych skojarzeń, skupi się na sposobie, w jaki jej koda wiąże niektóre wyraźnie muzyczne „wątki opowieści” utworu. Nie jest to analiza wyczerpująca, a zainteresowani bardziej dogłębnymi studiami nad *Barkarolą* mogą zapoznać się z esejem Johna Rinka w *Chopin Studies* (Cambridge 1988) lub moją pracą doktorską „Chopin’s Strategic Integration of Rythm and Pitch: A Schenkerian Perspective” (Trinity College Dublin, 2003).

*Barkarola* zachowuje pęd rozwojowy i napięcie aż do samego końca – poza domknięcie urlinii – dzięki misternej „opowieści” stworzonej z wzajemnego oddziaływania założeń utworu. W imię dramaturgii Chopin zdaje się myśleć o strukturze utworu w niezwykle sposób. Powstaje wrażenie, jakby w toku *Barkaroli* dwa głosy próbowały odnaleźć szczególnie wzajemny związek. Pokażę zwłaszcza, w jaki sposób pary dźwięków sugerują konkretne cele (dojście do konkretnej oktawy lub seksty w konkretnym rejestrze), jak Chopin manipuluje naszym oczekiwaniem na te cele i jak koda ostatecznie odnajduje je i osiąga. Rejestr – szczególnie sprzężenie dźwięków oddalonych o oktawę – nie tylko różnicuje oktawy, lecz również łączy przyływ i odpływ napięcia w toku utworu. Zamiast mówić o „obowiązującym rejestrze” w tym utworze, powinniśmy, być może, mówić o „obowiązującym sprzężeniu”. Założenia te współdziałały w tworzeniu struktury lub dramatycznej narracji tego utworu, mogą wobec tego stanowić problemy interpretacyjne dla wykonawcy. Na zakończenie badam, czy wybrane interpretacje wykonawcze (Claudio Arrau, Dinu Lipatti, Artur Rubinstein i Murray Perahia) w sposób przekonujący i fascynujący pozwalają usłyszeć owe „wątki opowieści”, które opisuję.

---

#### SŁOWA KLUCZOWE

Chopin, *Barkarola* op. 60, analiza schenkerowska, Claudio Arrau, Dinu Lipatti, Artur Rubinstein, Murray Perahia

---

#### ALISON HOOD

jest profesorem muzyki na Narodowym Uniwersytecie Irlandii w Maynooth, z doświadczeniem jako profesjonalna pianistka i wiolonczelistka. Jej badania naukowe koncentrują się na analizie i wykonawstwie muzyki, szczególnie w odniesieniu do utworów Chopina i innych dzieł fortepianowych z XIX wieku. Jej doświadczenie jako pedagoga w Maynooth przyczyniło się do dalszego rozwoju jej kompetencji badawczych w zakresie pedagogiki dużych grup, zaangażowania studentów i procesu oceny. W 2020 roku otrzymała tytuł Principal Fellow od Akademii Szkolnictwa Wyższego Wielkiej Brytanii. Jej najnowsze badania mają charakter interdyscyplinarny i koncentrują się na wykonawstwie i analizie oraz na możliwościach, jakie pojawiają się, gdy muzyka jako dziedzina naukowa wpływa na inne części Akademii, takie jak biznes i informatyka. Hood wykładała w niepełnym wymiarze godzin w Trinity College w Dublinie, w 2001 roku została mianowana wykładowcą wizytującym na Uniwersytecie Oregonu, a w 2003 rozpoczęła wykłady na Narodowym Uniwersytecie Irlandii w Maynooth. W latach 2012–2013 pełniła obowiązki kierownika Wydziału Muzyki na Uniwersytecie Maynooth, w 2016 roku została dziekanem Wydziału Nauczania i Uczenia się, a w 2023 roku objęła obecne stanowisko dziekana Wydziału Sztuk Pięknych i Nauk Humanistycznych.