

Agnieszka Sozańska

Analiza porównawcza preludium Karola Szymanowskiego (op. 1), Fryderyka Chopina (op. 28) oraz Aleksandra Skriabina (op. 11) : problemy harmoniki, składni, formy i stylu

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 21 (2), 4-31

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka Sozańska

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

Analiza porównawcza preludiów Karola Szymanowskiego (op. 1), Fryderyka Chopina (op. 28) oraz Aleksandra Skriabina (op. 11)

Problemy harmoniki, składni, formy i stylu¹

Związki młodego Szymanowskiego z tradycją romantyczną, przede wszystkim z twórczością Chopina i Skriabina, były już przedmiotem uwagi wielu autorów². W swoich badaniach starałam się precyzyjniej

- 1 Niniejszy artykuł opiera się na mojej rozprawie pt. *Preludia op. 1 Karola Szymanowskiego w kontekście Preludiów op. 28 Fryderyka Chopina i Preludiów op. 11 Aleksandra Skriabina. Analiza porównawcza* (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Gołąba w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012).
- 2 J. M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969 (rozdz. *Szymanowski a Chopin*, s. 13–28 i *Szymanowski a Skriabin*, s. 37–112); Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego w: The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin*, Warszawa 1963, s. 300–303; A. Tuchowski, *Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Artes” vol. 7 (2009), s. 125–153. Informacje na temat własnych inspiracji twórczych przynoszą również wypowiedzi samego kompozytora zawarte w jego listach, *Pismach Muzycznych* (Pisma, t. 1., Pisma muzyczne, zebrał i oprac. K. Michałowski, Kraków 1984) oraz czterech osobnych pracach poświęconych Chopinowi: K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, „Skamander” 1923, nr 28 i 29–30; idem, *Fryderyk Chopin a mit o duszy polskiej*, „Muzyka” 1924, nr 1; idem, *Chopin*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 361; idem, *Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne*, „La Revue Musicale” 1930.

niż dotąd określić zakres inspiracji chopinowskich i skriabinowskich w pierwszym opusowanym dziele Szymanowskiego – jego cyklu 9 *Preludiów*³. Za punkt odniesienia dla opusu pierwszego autora *Harnasiów* przyjąłam dwa cykle preludiów liczące po 24 miniatury: *Preludia* op. 28 Chopina i *Preludia* op. 11 Skriabina. Wymienione zbiory utworów, z uwagi na skomplikowaną sieć wzajemnych relacji, reprezentują szczególnie interesujący przypadek badawczy, zwłaszcza gdy uświadomimy sobie, że wpływy chopinowskie w muzyce Szymanowskiego są częściowo przefiltrowane przez stylistykę Skriabina.

Już sam pomysł sięgnięcia przez Szymanowskiego po gatunek preludium nasuwa przypuszczenia o szczególnej, „romantycznej” predylekcji do muzyki fortepianowej oraz umiejętności zamknięcia ulotnej chwili w małej, izomorficznej fakturalnie formie. Najmniejsze z *Preludiów* Szymanowskiego (nr 3 i 9) obejmują 24 takty, najdłuższe (nr 1) liczy 59 taktów, co sytuuje opus 1 najbliżej skriabinowskich *Preludiów* op. 11, których zdecydowana większość zawiera się w przestrzeni ok. 30 taktów. Wyściowym elementem wspólnym dla analizowanych miniatur jest również ich samodzielność, której drogę uTORował Chopin, tworząc po raz pierwszy niezależny zbiór 24 *Preludiów* o charakterze koncertowym.

Dokonana przeze mnie analiza, komplementarna wobec wieloletnich tradycji badawczych w tym zakresie, koncentrowała się – zgodnie z kanonem muzykologii pozytywistycznej – na trzech zasadniczych sferach poznania dzieła muzycznego: harmoniczno-tonalnej, syntaktycznej oraz formalnej, dodatkowo uzupełnionych o istotną w badaniach porównawczych kategorię stylu muzycznego, i w takiej też kolejności przedstawię wnioski z przeprowadzonych badań.

Przestrzeń tonalno-harmoniczna

Z uwagi na usytuowanie wczesnej twórczości Szymanowskiego na przełomie XIX i XX wieku podstawowym wyznacznikiem ewolucji

3 Stan badań nad opusem 1 K. Szymanowskiego przedstawia się bardzo skromnie. Prócz pracy A. Frąckiewiczza (*Analiza 9 Preludiów na fortepian op. 1 Karola Szymanowskiego*, „Rocznik Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego” t. 2, 1935/36) odnotować możemy jedynie kilka prac dyplomowych poświęconych *Preludiom* op. 1, nie podejmujących jednak w sposób głęboki i całościowy problematyki dzieła, często ograniczających swój przedmiot badań do wybranych aspektów jego muzycznej struktury.

jego stylu staje się problematyka tonalna. I w tym aspekcie cykl *Preludiów* Szymanowskiego sięga do tradycji chopinowskiej w dwóch zasadniczych, a zarazem przeciwnych kierunkach – jako nawiązanie do harmoniki romantycznej oraz jako kontynuacja zapoczątkowanego przez Chopina procesu rozkładu systemu dur-moll. Dokonujący się w *Preludiach* proces ścierania dwóch sił: tonalności harmonicznej i wyzwolonej z więzów systemu dur-moll nowoczesnej harmoniki reprezentowanej przez tzw. faktury chromatyczne⁴ stanowi podstawowy rys wszystkich utworów składających się na omawiany cykl. Walka pomiędzy tymi dyskursami polega na stosowaniu obok siebie środków ściśle diatonicznych i silnie schromatyzowanych oraz wykorzystywaniu na szeroką skalę wtórnych zjawisk harmonicznych przy jednoczesnym ujęciu treści muzycznej w mocne nawiasy tonalne wyznaczone formułą kadencyjną i porządkującą rolą toniki. Takie formotwórcze znaczenie harmoniki z jej aktywizacją w częściach środkowych (*Preludium* op. 1 nr 4 i nr 8) wskazuje na oczywiste pokrewieństwo opusu 1 zarówno z *Preludiami* Chopina, jak i Skriabina. Mimo że powstanie kompozycji Chopina i Szymanowskiego dzieli ponad pół wieku, harmonika opusu 1 nadal opiera się na klasycznych pojęciach konsonansu i dysonansu, stosunkach funkcyjnych oraz tercjowej budowie akordów. Szymanowskiego i Chopina łączą również wykorzystywanie prostych modulacji, stosowanie na szeroką skalę progresji oraz chromatyka jako istotny element destabilizujący tonalność harmoniczną.

Prócz tradycyjnych rozwiązań Szymanowski poszukuje także nowych środków, które zastąpiłyby klasyczną grawitację harmoniczno-tonalną, co stanowi kolejny punkt wspólny organicznie ewolucyjnej osi Chopin–Skriabin–Szymanowski. Do wspomnianych narzędzi służących utrzymaniu jednolitości formalnej należą: inspirowane muzyką ludową dźwięki stałe, ostinata oraz dominacja jednego akordu lub połączeń akordowych o charakterze motywu przewodniego. I tak, ostinatowy ruch triolowy tworzy nieprzerwaną narrację aż czterech z dziewięciu preludiów, pełniąc funkcję akompaniamentu (nr 1 i 9) lub współtworząc melodię główną (nr 4 i 5). Równie często w analizowanym opusie pojawia się nuta pedałowa (*Preludia* nr 1, 2, 3, 5, 8 i 9), która oparta na dźwięku tonicznym lub dominantowym

4 Pojęcie wprowadzone w systematycznej chopinologii przez M. Gołąba w pracy *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 16–21.

występuje głównie w momentach kadencyjnych, służąc wzmocnieniu i utwierdzeniu w tonacji głównej zakończeń utworów. Z kolei przykładem utworu w całości opartego na jednym współbrzmieniu jest *Preludium* nr 6, w którym kompozytor aż piętnastokrotnie wykorzystuje zmniejszony akord septymowy *gis-h-d-f* jako podstawowy nośnik wyrazu oraz punkt grawitacji brzmieniowej. Akord ten interpretowany jako *E9* (dominanta nonowa bez prymy, funkcyjnie dominanta górna w *a-moll*) służy paradoksalnemu w istocie rzeczy utwierdzeniu słuchacza w tonacji głównej, przy jednoczesnym wzmożeniu wrażenia dysonansowości.

W strukturze tonalnej preludium Szymanowskiego zaznacza się także wpływ bardziej zaawansowanej harmoniki skriabinowskiej. Mimo iż wczesna twórczość rosyjskiego kompozytora również znajduje się w orbicie wpływów chopinowskich, Skriabin idzie dalej, rozwijając na podłożu chopinowskiej harmoniki indywidualny język harmoniczny, prowadzący w przyszłości do wykrystalizowania akordyki kwartowej⁵. Obraz brzmieniowy wybranych preludium z opusów 1 i 11 sugeruje inspiracje dziełami Liszta i Wagnera, wyrażające się w kwartowej budowie niektórych akordów, nadużywaniu progresji melodyczno-harmonicznych oraz typowo wagnerowskim sposobie rozwijania motywu początkowego (op. 1 nr 6 i op. 11 nr 20). Nowatorstwo harmoniki Szymanowskiego i Skriabina manifestuje się we wszechstronnym wykorzystywaniu chromatyki, prowadzącej do powstawania wtórnych zjawisk harmonicznych. Konstrukcja *Preludium* Szymanowskiego opiera się w dużym stopniu na antycypacjach i opóźnieniach, podkreślanych dodatkowo przez współdziałanie czynnika rytmicznego, czego najlepszą ilustrację stanowi czterogłosowe *Preludium Des-dur* oparte w całości na opóźnieniach, osiąganych przez legowanie składnika danego akordu i przetrzymywanie go celem stopniowego odsłaniania następnych funkcji z gęstej i nieprzerwanej sieci opóźnień. Charakterystyczne zarówno dla Szymanowskiego, jak i Skriabina jest współdziałanie wtórnych zjawisk harmonicznych z aktywnością czynnika melodycznego prowadzącą do rozwoju figuracyjnego akompaniamentu.

5 W strukturze akordu „chopinowskiego” niektórzy badacze, m.in. Z. Lissa i M. Tomaszewski, dopatrują się antycypacji kwartowej struktury akordu prometejskiego; zob. Z. Lissa, *Do genezy „Akordu prometejskiego” A. N. Skriabina*, „Muzyka” (kwartalnik) 1959, nr 4, s. 86–101 oraz M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996.

Na bliskie związki ze Skriabinem wskazuje też waga współbrzmień dysonujących, szczególnie septymowych czterodźwięków zmniejszonych, których nagromadzenie wnosi do cyklu specyficzny walor wyrazowy kojarzony z uczuciami smutku i tragizmu, czego doskonałym przykładem jest wspomniane już *Preludium* op. 1 nr 6. Warto przy tym zaznaczyć, iż częstotliwość występowania czterodźwięków zmniejszonych wzrasta wraz z kolejnymi numerami cyklu, tak że ostatnie *Preludium* jest już prawie w całości utkane z dysonansów, a moment tonalnego rozwiązania przynosi dopiero finalny akord utworu.

W omawianym cyklu mamy do czynienia z oszczędnym wykorzystywaniem chromatyki, której zadaniem jest głównie podkreślanie kształtu melodii i charakterystyczne „współgranie” ze strukturą formalną utworów, stąd kumulacja środków chromatycznych przypada najczęściej na punkty kulminacyjne preludiów. Szymanowski wykorzystuje w przeważającej mierze typ chromatyki akcydentalnej⁶ występującej w formie dyskursów melodyczno- i harmoniczn-tonalnych. W przypadku chromatycznego wzbogacania linii melodycznej tzw. „dźwięki obce” pełnią funkcję wtórnych zjawisk harmonicznnych, nie działających destabilizująco na relacje tonalne, lecz urozmaicających przebieg lub służących włączeniu melodyki w orbitę kolorystyki dźwiękowej. Do takich melodycznych interpolacji należą dźwięki podwyższone lub obniżone pomiędzy stopniami gamy, wykorzystywane na jasnej podstawie harmonicznnej, jak w *Preludium* op. 1 nr 1, którego triolowy akompaniament wzbogacony jest o wychylenie półtonowe w dół. Efektem tego są różne pod względem funkcyjnym dźwięki, nie oddalające nas jednak od właściwego kontekstu tonalno-harmonicznego. Z innym rodzajem interpolacji spotykamy się na gruncie chromatyki melodyczno-figuracyjnej, gdzie następuje już pewna autonomizacja skali chromatycznej, choć nadal ma ona swoje źródła w rozszerzonej skali diatonicznnej. Takie rozwiązanie prezentują *Preludia* nr 4 i 6, których melodia opiera się na skali chromatycznej, a półtonowe postępy pełnią najczęściej funkcję dźwięków przejściowych pomiędzy stopniami gamy, przyczyniając się do powstania wtórnych zjawisk harmonicznnych.

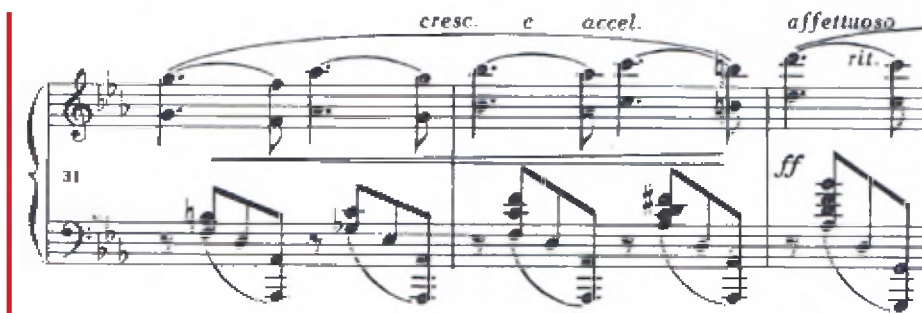
Maciej Gołąb stwierdza:

O ile ekspansja melodycznej i melodyczno-figuracyjnej chromatyki akcydentalnej w żadnej mierze nie wpływa na tonalność kompozycji, będąc jej całko-

6 Por. M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina...*, s. 99–103.

wicie podporządkowaną, o tyle dyskursy harmoniczno-tonalne chromatyki akcydentalnej wpływają na procesy tonalne kompozycji, bowiem przyczyniają się do przzerwania związków funkcyjnych⁷.

Dyskursy takie występują w postaci chromatycznych szeregów akordów sekstowych, dominantowo-septymowych i zmniejszonych akordów septymowych oraz pod postacią chromatycznych sekwencji i basu chromatycznego. W *Preludiach* op. 1 z wymienionymi rodzajami chromatycznych szeregów spotykamy się względnie rzadko, szczególnie porównując ów zbiór do opusów Chopina i Skriabina. Jednym z nielicznych przykładów jest szereg dominant septymowych z *Preludium c-moll*, składający się z kilku akordów pozostających względem siebie w relacji sekundowej [przykład 1]. Dodatkowo szereg ten jest progresją półtaktowego wzoru opartego na motywie czołowym, powtarzanego wiernie w głosie górnym i z pewnymi modyfikacjami w partii lewej ręki. Przykład ten obrazuje jednocześnie charakterystyczne dla Szymanowskiego i Skriabina eksponowanie septymy akordu poprzez jej dwojenie i umieszczanie w warstwie melodycznej.



Przykład 1. K. Szymanowski, *Preludium c-moll* op. 1 nr 7, t. 31–33.

Inaczej niż w przypadku szeregów, podstawą chromatycznej sekwencji jest relacja harmoniczna, najczęściej o wzorze D–T lub odwrotnym. Przykładem sekwencji wykorzystującej jeden z ulubionych chopinowskich środków harmonicznych, tj. zmniejszony akord septymowy, jest ta z *Preludium a-moll* (t. 17–22), w której Szymanowski wychodzi od zasadniczej tonacji utworu, a następnie powtórzony dwukrotnie wzór (T–D) poddaje sekundowej progresji o charakterze modulującym.

⁷ Ibidem, s. 170.

Z kolei chętnie stosowany przez Chopina bas chromatyczny stał się podstawą dużej części *Preludium d-moll* Szymanowskiego.

Znacząca rola chromatyki w *Preludiach* z opusu 1 znalazła swoje odbicie nie tylko w częstotliwości stosowania dźwięków chromatycznych, ale też w ich stopniowym uniezależnieniu od diatoniki dokonującym się na gruncie chromatyki esencjalnej, która jest „tylko pośrednio (jako geneza) związana z kompleksem diatoniki, zaś jako realnie brzmiący fenomen jest od diatoniki niezależna”⁸. Przejawem melodyczno-harmonicznych dyskursów chromatyki esencjalnej jest przede wszystkim ekspansja harmoniki podwójnodominantowej i współbrzmień dominantowo-tonicznych. Proces ten realizuje się w analizowanym opusie w supremacji akordów septymowych oraz tendencji do ich rozbudowy poprzez dodawanie kolejnych tercji i tworzenie wspomnianych już akordów podwójnodominantowych, dominantowotonicznych oraz czterodźwięków paralelnych i prowadzących wyższego rzędu. Tercjowa rozbudowa akordów doprowadziła też do powstania utworów funkcyjnie niejednoznacznych, choć o względnie tradycyjnej morfologii interwałowej (zwanych przez H. Erpfa „błąkającymi się akordami”⁹). Podkreślenia wymaga melodyczne znaczenie chromatyki Szymanowskiego, który w młodości wykorzystuje ją „(...) w pierwszym rzędzie z perspektywy przekształcenia linii melodycznej”¹⁰. Znaczenie kroków półtonowych dla kształtu linii melodycznej polega na wykorzystywaniu ich w początkach motywów lub fraz w charakterze melodycznego impulsu (*Preludia* nr 1, 3, 4, 6, 7 i 9). Rola półtonu jako ważnego budulca diastematyki zbliża *Preludia* Szymanowskiego do utworów Skriabina.

Choć przemiany w zakresie harmonii związane z ekspansją wartości czysto brzmieniowych skłaniają ku ostrożnej interpretacji fenomenów modulacji, analiza harmoniczna *Preludiów* wykazała, iż większość zastosowanych przez Szymanowskiego środków modulacyjnych pojawia się lokalnie, w środkowych częściach utworów, jako czynnik formotwórczy i rozwojowy. Jednym z najczęściej pojawiających się środków tego typu są łańcuchy dominant. Opóźnianie rozwiązań poprzez

8 Ibidem, s. 198.

9 H. Erpf, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der Neueren Musik*, Wiesbaden 1969.

10 S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski: Życie i twórczość (1882-1937)*, Kraków 1950, s. 175.

stosowanie kolejnych dominant wtrąconych jest charakterystycznym rysem chopinowskiego logosu tonalnego, służącym budowaniu napięcia w częściach kulminacyjnych (np. *Preludium B-dur*). Ten sam zabieg stosuje Szymanowski m.in. w środkowej części *Preludium* nr 2, gdzie pojawia się bardziej rozbudowany, bo składający się z trzech ogniwi łańcuch (t. 20–24): *As7–Des–Ges / es–b / A7–D–G*.

Chwilowe zawieszenia tonalne osiągnane są także za pomocą progresji występujących we wszystkich bez wyjątku *Preludiach* Szymanowskiego. Pełnią one nie tylko rolę środka służącego modulacji, ale i elementu czysto konstrukcyjnego, polegającego na mechanicznym przenoszeniu określonego wzoru melodyczno-rytmicznego na inny stopień skali. Jest to podejście odmienne od reprezentowanego przez Chopina i Skriabina, którzy powtórzony wzór przeważnie twórczo urozmaicają za pomocą zmian fakturalnych, rytmicznych lub dynamicznych. Bardzo często wraz z chromatyką progresje stają się podstawowym budulcem kulminacji, jak w przypadku *Preludium* op. 1 nr 1, w którym szeroko rozbudowanej progresji modulującej towarzyszy wzrastająca dynamika i zagęszczenie fakturalne (t. 36–43). Związek progresji z budowaniem napięcia w środkowych częściach preludiów jest cechą charakterystyczną nie tylko dla pierwszego numeru cyklu, ale całego zbioru. Przenoszenie wzoru podstawowego w coraz wyższe rejestry skutkuje zwiększaniem wolumenu brzmienia, co w połączeniu z sugerowanym przez kompozytora wzmocnieniem dynamicznym i przyspieszeniem tempa tworzy rzeczywistą kulminację o charakterze formalnym (*Preludia* nr 6 i 7). W opusie 1 przeważa typ progresji modulującej prowadzącej do nowej tonacji lub umożliwiającej płynny powrót do tonacji zasadniczej.

Chwilowe wychylenia tonacyjne Szymanowski osiąga także za sprawą swojej gry jednoimiennych trybów dur i moll. Zmiany trybu spotykamy w większości utworów z opusu 1, w najwyrazistszej formie w czwartym *Preludium b-moll*, nieustannie ciężącym ku *B-dur*. Gra trybów wpływa tu na rozczłonkowanie formy, wyznaczając jej kolejne części:

b-moll: t. 1–9 część A

B-dur: t. 10–31 część B

Struktury warstwy syntaktycznej

W zakresie kształtowania głównych struktur tematyczno-motywicznych *Preludia* Szymanowskiego prezentują rozczłonkowanie w granicach budowy okresowej. Składają się najczęściej z jedno- lub dwutaktowych fraz i czterotaktowych zdań muzycznych, szeregowanych w początkowej i końcowej fazie utworu, w częściach środkowych zaś poddawanych działaniu zasady ewolucyjnej. Dominuje melodyka kantylenowa, często rozwijająca się szerokim łukiem (*Preludia* nr 1, 6, 7, 8) bądź przyjmująca wzorem *Preludiów* Chopina bardziej skondensowaną postać (nr 2, 3, 4, 9). Cechą łączącą wszystkie analizowane opusy jest nadrzędna rola melodii umiejscawianej przeważnie w najwyższym głosie, stanowiącej o wyrazie i konstrukcji całości dzieła. Choć kształt melodyczny preludiów jest różny, cechą wspólną melodyki wszystkich utworów jest istotna rola kroków sekundowych współtworzących motywy czołowe¹¹.

Omawiając główne struktury motywiczne, nie sposób pominąć istotnego ze względu na spójność cyklu aspektu wspólnoty substancjalnej preludiów, która odnosi się, cytując Chomińskiego, „do respektowania na większą lub mniejszą skalę pewnego następstwa interwałowego jako podstawy, z której dopiero rozwija się forma utworu”¹². Należy przy tym pamiętać, że zdefiniowana wcześniej przez Hansa Mersmanna jedność substancjalna nie jest równoznaczna ze wspólnością tematyczną, ale dotyczy najmniejszej, najbardziej pierwotnej komórki muzycznej, pewnej idei stanowiącej załączek utworu, często nieuchwytniej w bezpośrednim audytywnym doświadczeniu z uwagi na jej zdolność do stapiania się z melodią i tworzenia z nią integralnego przebiegu. Z takim rodzajem diastematycznej wspólnoty substancjalnej spotykamy się na gruncie chopinowskiego cyklu *24 Preludiów*, w którym wykazane zostało istnienie dwóch motywów integrujących¹³, przy czym jeden z nich, występujący w aż połowie miniatur tworzących cykl, okazał się także istotnym elementem obrazu brzmieniowego *Preludiów* Szy-

11 Chomiński, analizując melodykę Szymanowskiego i Skriabina, stwierdza: „[...] tą zasadą jest krok półtonowy będący impulsem do wzniesienia linii melodycznej w bardziej decydujących momentach, a więc na początku frazy, zdań, okresów czy poszczególnych ogniw”. J. M. Chomiński, *Studia nad twórczością...*, s. 46.

12 J. M. Chomiński, *Preludia*, Kraków 1950 (Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina, t. 9), s. 301.

13 Por. ibidem, s. 300–310.

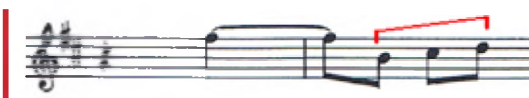
manowskiego, na co zwracał uwagę Andrzej Tuchowski¹⁴. Ów rodzaj substancji, który określimy jako α , występuje w postaci trzykrotnego wychylenia sekundowego w górę lub w dół:



Przykład 2. K. Szymanowski, *Preludium h-moll* op. 1 nr 1, t. 10–17.

Trzykrotne powtórzenie wychylenia sekundowego prócz swych właściwości melicznych skutkuje tworzeniem się specyficznej formy ruchowej, kojarzonej z kołysaniem. Taka ruchowa dyspozycja motywu doskonale współgra ze specyficznym, oddynamizowanym obrazem brzmieniowym *Preludiów* op. 1.

Kolejny, trzydzięciowy motyw (β) składa się z trzech dźwięków postępujących krokami sekundowymi w kierunku wznoszącym:



Przykład 3. K. Szymanowski, *Preludium h-moll* op. 1 nr 1, t. 4–5.

W *Preludium* op. 1 nr 1 przywołany rodzaj substancji stanowi zasadniczy środek rozwojowy głównej struktury tematycznej. Pojawiające się na słabej części taktu następstwo kroków sekundowych służy stopniowemu budowaniu napięcia oraz przygotowaniu skoku na dźwięk toniczny stanowiący zarazem najwyższy dźwięk przebiegu. Choć w kolejnych preludiach motyw β występuje często w silnie zmodyfikowanej formie, w jego identyfikacji pomocne jest jego umiejscowienie i znaczenie dla rozwoju linii melodycznej (motyw pojawia się zazwyczaj w początkowej fazie tematu, podążając w kierunku wznoszącym i przygotowując skok na najwyższy dźwięk melodii) oraz dyspozycja rytmiczna (przeważnie występuje na słabej części taktu).

Ostatni z motywów, (γ) charakteryzujący się wychyleniem sekundowym w górę oraz skokiem o interwał tercji wielkiej w dół, występuje w aż siedmiu z dziesięciu utworów tworzących cykl:

14 A. Tuchowski, *Chopin w refleksji estetycznej...*, s. 125–153. Tuchowski jest również autorem pracy *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996.



Przykład 4. K. Szymanowski, *Preludium h-moll* op. 1 nr 1, t. 7–8.

W kolejnych preludiach jest on poddawany różnorodnym transformacjom melodycznym, rytmicznym i fakturalnym, prawie za każdym razem występuje jednak jako istotny element głównych struktur tematyczno-motywiczych. Stanowi podstawę rozwojową całego *Preludium Des-dur*, pojawiając się w różnych planach tego cztero-głosowego utworu, a zastosowana przez kompozytora rytmika synkopowana doskonale podkreśla wrażenie wahania i niepewności sugerowane przez melodię. W tym miejscu warto wskazać na duże pokrewieństwo substancjalne tego utworu z *Preludiami* nr 4 i 8. We wszystkich trzech miniaturach motyw sekundowo-tercjowy oparty jest na tej samej formule rytmicznej (ósemka–czwierćnuta–ósemka) i pojawia się w identycznej formie. Początek *Preludium* nr 8 jest wręcz identyczny z pierwszymi dźwiękami *Preludium* nr 3, a różnica między nimi wynika jedynie z odmienności tonacyjnej utworów.



Przykład 5. K. Szymanowski: a) *Preludium Des-dur* op. 1 nr 3, t. 1–2 b) i *Preludium es-moll* op. 1 nr 8, t. 1.

Omawiany rodzaj substancji wskazuje na wyraźne pokrewieństwo z melodyką Skriabina, w którego twórczości również przewija się charakterystyczna komórka sekundowo-tercjowa. Ów zaczerpnięty z rosyjskiej muzyki ludowej zwrot melodyczny stanowi jedną z najważniejszych cech języka brzmieniowego Skriabina, choć występuje zazwyczaj w nieco innej postaci¹⁵. W *Preludiach* op. 11 nr 4, 9, 11, 12, 17, 20, 22 pojawia się w różnych układach, także w wersji znanej nam z *Preludiów* Szymanowskiego, jak w *Preludium g-moll* op. 11 nr 22, którego melodia w całości ukształtowana jest za pomocą omawianego motywu poruszającego się w różnych kierunkach:

15 U Skriabina oba interwały podążają zazwyczaj w tym samym kierunku, najczęściej wznoszącym.



Przykład 6. A. Skriabin, *Preludium g-moll* op. 11 nr 22, t. 1–4.

W ramach opusu 11 częściej spotykamy jednak inny zwrot melodyczny, oparty na następstwie półtonu i większego interwału, najczęściej kwarty zmniejszonej lub czystej. Mimo iż łączy on wiele utworów wchodzących w skład cyklu, nie możemy mówić o istnieniu wspólnoty substancjalnej *sensu stricto*, ale o rodzaju ekspozycji specyficznego skriabinowskiego języka muzycznego.

Jedność materiałowa realizuje się, prócz najmniejszych komórek, także na większych płaszczyznach, łącząc niektóre struktury tematyczne w pary bądź grupy o podobnym rysunku linii melodycznej i wspólnym wyrazie. Przykładem są trzy *Preludia* z opusu 1: nr 1, 2 i 7, które łączy budowanie tematu przez zestawienie wydłużonego dźwięku początkowego z drobniejszymi wartościami poruszającymi się w kierunku wznoszącym. Zwartość tematyczno-motywiczna *Preludiów* Szymanowskiego, wiążąca je z chopinowskimi, wynika także z szerokiego zastosowania figuracji odznaczającej się nieprzerwanym ruchem i stałą pulsacją rytmiczną oraz wykorzystywania rytmów uzupełnianych, powstających często w wyniku sumowania kilku różnych układów polirytmicznych, jak to ma miejsce w *Preludiach* op. 1 nr 3, 4, 5 i 7.

W zakresie kształtowania składni *Preludia* Szymanowskiego reprezentują typ zbliżony do chopinowskich, których naczelną zasadą formotwórczą pozostaje ewolucjonizm, choć liczne są przykłady krzyżowania formy ewolucyjnej ze strukturą okresową oraz stosowania ewolucjonizmu w ramach okresu. Wśród trzech zasadniczych cech łączących wczesną twórczość Szymanowskiego z dziełem Chopina Zofia Helman wyodrębnia właśnie ewolucyjną zasadę kształtowania formy preludiów¹⁶. Wpływ Chopina można rozciągnąć także na twórczość preludiową Skriabina, której dominującym rysem pozostaje ewolucjonizm mimo stosowania na dużą skalę melodyki kantylenowej. O ile jednak w analizowanych opusach Chopina i Skriabina przeważają

16 Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość...*, s. 300.

preludia figuracyjne pokrewne w typie formy i wyrazu etiudzie, to u Szymanowskiego znajdziemy tylko jeden taki utwór (*Preludium* nr 5). Pozostałe są rezultatem krzyżowania dwóch odmiennych sposobów kształtowania składni: ewolucjonizmu i budowy okresowej. Zespolecie obu zasad kształtowania uwidacznia się głównie w łączeniu kontinuum melodycznego w planie górnym z przebiegiem figuracyjnym w planie dolnym (*Preludia* op. 1 nr 1, 2, 7, 9). Wpływy kształtowania ewolucyjnego wyrażają się, prócz wspomnianej już zasady operowania krótkimi figurami melodyczno-rytmicznymi, także w samym sposobie opracowywania materiału muzycznego, który poddawany jest działaniu techniki wariacyjnej w warstwie melodycznej, rytmicznej, harmoniczej, fakturalnej i dynamicznej, co prowadzi do powstawania nowych treści muzycznych. Wpływ budowy okresowej zaznacza się natomiast w symetrii rozmiarowej fraz, zdań i okresów muzycznych oraz relacji poprzednik–następnik między nimi, w nawiązaniu finału utworu do jego początku i w rozbudowanej roli melodyki kantylenowej jako głównego środka wyrazu.

Opisany dualizm kształtowania wynika m.in. z indywidualnej postawy estetycznej Szymanowskiego osadzonej częściowo w tradycji romantycznej, uznającej za podstawowy element decydujący o przebiegu utworu kantylenową melodię rozwijającą się na symetryczno-okresowym tle, częściowo zaś zwróconej w stronę nowoczesnych środków, linearnego myślenia i operowania motywem jako podstawowym czynnikiem formotwórczym i ekspresyjnym.

Problemy faktury i formy

W fakturze *Preludiów* Szymanowskiego zaznacza się silny wpływ Chopina. Dla obu twórców naczelną zasadą pozostaje homofonia, nawet w utworach o wyraźnych tendencjach do linearyzmu. Na homofoniczny charakter ich preludiów wskazuje przede wszystkim nadrzędne znaczenie jednej struktury melodycznej umieszczonej najczęściej w najwyższym głosie. Jednak dążenie do linearnego rozwijania melodii prowadzi niekiedy do wyodrębnienia dwóch wyraźnych warstw brzmieniowych. Takie polifonizujące tendencje *Preludiów* Szymanowskiego wzmacnia dodatkowo użycie polirytmii i polimetrii – ważnych środków jego techniki kompozytorskiej, rozwiniętych m.in. pod wpływem Skriabina. Element polirytmiczny

łączy zresztą warsztat wszystkich kompozytorów, a jego wpływ na twórczość preludiową Szymanowskiego najlepiej ilustruje przykład *Preludium* nr 4, w którym już od pierwszych taktów zaznaczony jest odmienny podział metryczny dla obu planów: trójdzielny dla prawej, dwudzielny dla lewej ręki. Polirytmia i polimetria, wynikające z aktywizacji czynnika melodycznego na tle figuracji, prowadzą z kolei do powstawania zjawisk polimelodycznych, których źródła tkwią w twórczości Chopina. Z polimelodyką typu chopinowskiego spotykamy się m.in. w *Preludium* op. 1 nr 1, gdzie w triolowym akompaniamentcie pojawiają się „strzępy” odrębnej linii melodycznej (t. 18–23). Szymanowski dąży do zwiększenia samodzielności poszczególnych głosów i polifonizacji przebiegu, m.in. w *Preludiach* nr 3, 4, 5, 6 i 9. W ostatnim przypadku inspiracją dla kompozytora mogła być również polimelodyka Skriabina, której jednym z istotnych narzędzi jest skomplikowana, często nieregularna rytmika, upodobanie do rytmów synkopowanych oraz metryczne i rytmiczne różnicowanie głosów (*Preludia* op. 11 nr 1, 14, 16, 19 i 24).

Mimo oczywistych podobieństw z Chopinem w zakresie melodycznej aktywizacji akompaniamentu, zwraca uwagę odmienny charakter brzmieniowy figuracji w preludiach obu kompozytorów, determinowany m.in. czynnikiem agogicznym i dynamicznym. Spośród dziewięciu utworów tworzących opus 1 tylko jeden utrzymany jest w szybkim tempie, pozostałe oscylują w granicach temp umiarkowanych i wolnych. Ponadto u Szymanowskiego spotykamy prawie wyłącznie figuracje oparte na triolach ósemkowych, a jedynym wyjątkiem jest ostatnie *Preludium*, w którym pojawiają się figuracje triolowo-szesnastkowe. Zgoła inaczej prezentuje się rozkład temp w ramach opusu 28, w którym czynnik ruchowy stanowi bardzo istotny element, przede wszystkim w preludiach wykorzystujących melodykę figuracyjną. Według Zofii Helman szybkie tempo figuracji chopinowskich sprawia, że „tylko poszczególne dźwięki mają znaczenie melodyczne; nosicielem istotnej treści melodycznej staje się natomiast głos basowy. Powolne tempo u Szymanowskiego wpływa na wyrazistość melodyczną całej struktury”¹⁷.

Obok elementu agogicznego istotne znaczenie dla brzmieniowości utworu ma także dynamika, ściśle uzależniona od czynnika fakturalnego. Prócz *Preludium* nr 5, wszystkie miniatury wchodzące w skład opusu 1

17 Ibidem, s. 301.

charakteryzuje liryczny nastrój, wyrażający się m.in. specyficznym „oddynamizowanym” obrazem dźwiękowym. W niektórych *Preludiach* poziom głośności utrzymuje się niezmiennie w *piano*, w pozostałych miniaturach Szymanowski stosuje kontrast dynamiczny jako jeden z istotnych środków wyrazowych i formotwórczych, podkreślając momenty rozwoju i kulminacji poprzez użycie masywniejszej dynamiki oraz zagęszczenie brzmienia (*Preludia* nr 1, 2, 7, 8). Stosowanie różnych poziomów głośności w kontrastujących formalnie odcinkach przebiegu łączy Szymanowskiego ze Skriabinem. U obu kompozytorów widoczne jest także uzależnienie dynamiki od kierunku ruchu melodycznego, przejawiające się w zwiększaniu poziomu głośności w przebiegach o wznoszącym kierunku ruchu i odwrotnie, co można interpretować jako konsekwencję romantycznego sposobu myślenia. Jedynie w *Preludium* nr 4 Szymanowski zwiększa dynamikę na odcinkach o opadającym kierunku linii melodycznej (t. 22–29). Zagęszczenie brzmienia, a co za tym idzie zwiększenie jego wolumenu, jest u Szymanowskiego ściśle powiązane z lokalizacją rejestrową. Bogactwo nasycenia brzmienia charakteryzuje górne i środkowe strefy skali, w niższych odcinkach najczęściej pojawiają się interwały o małym zagęszczeniu – oktawy i kwinty. Jak pisze Stanisław Olędzki, „pod względem traktowania dolnego odcinka skali Szymanowski przypomina raczej Skriabina, który bardzo rzadko umieszcza tu współbrzmienie o większym stopniu nasycenia niż oktawa”¹⁸. W zakresie rozpiętości pola dźwiękowego *Preludia* Szymanowskiego reprezentują drogę pośrednią między opusem Chopina i Skriabina. Większość z nich posiada względnie wąski ambitus (nr 3, 6 oraz częściowo 8 i 9), choć w utworach o większym udziale melodyki figuracyjnej (nr 1, 2 i 7) pojawiają się przebiegi o dużej rozpiętości. Dynamika *Preludiów* op. 1 ściśle współgra z artykulacją. Stosowanie zmian artykulacyjnych w związku z różnicowaniem dynamicznym łączy technikę kompozytorską Szymanowskiego i Skriabina. Każde z preludiów wchodzących w skład op. 1 (prócz nr. 5) rozpoczyna się w dynamice *piano*, której towarzyszy słowne określenie *legato*. W częściach kulminacyjnych i pozostałych odcinkach o zwiększonym wolumenie brzmienia powszechne jest wykorzystanie znaków sugerujących akcentowany sposób wydobywania dźwięku: akcentów, *tenuto* i *sforzato*. Dobłą ilustracją tej zasady jest

18 S. Olędzki, *Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1973, nr 3, s. 75.

Preludium nr 5, w którym Szymanowski od pierwszych taktów zaleca taki właśnie sposób wydobywania dolnych oktaw (*basso marcato*).

Analiza fakturalna *Preludiów* Szymanowskiego koncentrowała się na dwóch zasadniczych aspektach ich muzycznej struktury: współpracy czynnika melodycznego i harmonicznego oraz stopliwości brzmienia. Rozpoczynając od pierwszego z nich, stwierdzamy, iż faktura *Preludiów* jest w przeważającej mierze homofoniczna z wyraźną tendencją do linearyzmu, w czym uwidacznia się wpływ Chopina. Jednak mimo iż element polimelodyczny jest jednym z charakterystycznych rysów opusu 1, w zakresie faktury silniej przemawiają tu wpływy skriabinowskie wyrażające się m.in. w dużej przejrzystości i oszczędności faktury podporządkowanej melodii najwyższego głosu i nastawionej na eksponowanie jej walorów wyrazowych oraz w wykorzystywaniu poligenicznych brzmień fortepianu. Element poligeniczny objawia się m. in. w operowaniu szeroką skalą instrumentu oraz umiejętnym zestawianiu rejestrów. W warstwie syntaktycznej kompozytor różnicuje poszczególne głosy, np. zestawiając kantylenową melodię z figuracyjnym akompaniamentem oraz stosując metrytmiczne różnicowanie planów. Mimo to *Preludia* op. 1 reprezentują typ brzmienia homogenicznego, o czym świadczy stosowanie oszczędnej i lekkiej faktury nastawionej na ekspozycję niuansów brzmieniowych.

Problem formy interesujących nas *Preludiów* rozważać należy na dwóch odmiennych płaszczyznach – w odniesieniu do pojedynczych utworów tworzących cykl oraz do całości opusu rozumianej jako forma cykliczna. W procesie badania integralności cyklu, obok przesłanek *stricte* muzycznych, duże znaczenie ma chronologia i kontekst jego powstania oraz tradycja wykonawcza. Wiemy, iż *Preludia* op. 1 nie powstały jednocześnie¹⁹, a ich uporządkowanie podlegało zmianom, o czym świadczy odnaleziony rękopis sześciu utworów obejmujący kolejno *Preludia*: *h-moll* nr 1, *Des-dur* nr 3, *d-moll* nr 5, *b-moll* nr 9, *c-moll* nr 7 oraz nie włączone ostatecznie do opusu *Preludium cis-moll*. Czynniki te nie mogą być jednak rozstrzygające w odniesie-

19 Według Bronisława Gromadzkiego *Preludia* nr 7 *c-moll* i nr 8 *es-moll* powstały już w 1896 roku, o czym pisze w swoim artykule *Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 2. Nie podważa to jednak tezy o organiczności cyklu, o której świadczy m.in. widoczne pokrewieństwo motywiczne 7 i 8 *Preludium* z pozostałymi utworami.

niu do dzieła muzycznego, tym bardziej że nie zachowały się żadne osobiste wypowiedzi kompozytora na temat jego koncepcji kompozytorskiej. W trakcie analizy zbioru złożonego z większej liczby miniatur, stanowiących każda z osobna zamkniętą i logiczną całość, problem integralności cyklu badać należy w oparciu o ściśle określone wytyczne, do których należą: plan harmoniczny, pokrewieństwo materiałowe między preludiami, równowaga sił i jedność stylistyczna. Pierwszy warunek cykliczności cyklu, a więc plan harmoniczny, choć nie tak przejrzysty jak w przypadku preludów Chopina i Skriabina, tworzy jednak spójną i logiczną całość. Warto dodać, że utwory wchodzące w skład cyklu tworzą pary reprezentujące określone relacje tonalne: mediantowe i kwartowo-kwintowe, a momenty graniczne cyklu (jego środek i zakończenie) wyznaczają pary spełniające rolę kadencji plagalnych: *d-moll-a-moll* i *es-moll-b-moll*. Także dokonana już analiza warstwy syntaktycznej *Preludiów* pozwala potwierdzić istnienie jedności substancjalnej oraz innych środków służących jedności cyklu. Następnym, a zarazem jednym z najistotniejszych elementów integrujących jest równowaga sił związana z kinetyczno-energetyczną zmiennością utworów tworzących cykl. Wpływa na nią element agogiczny, dynamika oraz charakter wyrazowy miniatur wchodzących w jego skład. Analiza strony agogicznej pozwala stwierdzić, że w ramach opusu 1 mamy do czynienia ze stopniowym wzmaganiem i rozładowywaniem napięcia, a więc świadomym budowaniem formy cyklicznej. Jest to nieco inne podejście niż reprezentowana przez Chopina i Skriabina kontrastowość par lub niewielkich grup preludów, wyrażająca się odmiennym trybem, tempem, fakturą czy artykulacją. Można to jednak uzasadnić niewielkimi rozmiarami opusu 1, które wpływają na bardziej spójny i jednolity wyrazowo obraz cyklu, wewnątrz którego wyróżnić możemy trzy „energetyczne” serie: dwie skrajne, obejmujące po cztery utwory (wzrost i opadanie napięcia) i rozdzielające je *Preludium d-moll*, zasadniczo odmienne wyrazowo od pozostałych. Z agogiką ściśle współgra tu element dynamiczny, większość preludów utrzymana jest bowiem w *piano*, zaś środkowe ogniwo cyklu pełniące funkcję kulminacji pozostaje na całej przestrzeni w masywnej dynamice *forte*, dochodzącej w finałowym taktie do *sfff*. W przypadku *Preludiów* Chopina i Skriabina również możemy mówić o seryjnej strukturze cyklu. Chopinowski cykl zbudowany jest na zasadzie kontrastu, zarówno między seriami

(kontrast agogiczny, dynamiczny, fakturalny, wyrazowy), jak i poszczególnymi utworami (np. zmiany trybu)²⁰. W ramach opusu 11 kontrast, choć również obecny, nie jest realizowany na zasadzie serii, ale w naprzemiennym ułożeniu miniatur tworzących w ramach pary przeciwieństwo lub jedność agogiczną, fakturalną i wyrazową. W dodatku wspólnota motywiczna lub pewne pokrewieństwa w zakresie kształtowania tematów cechują niekiedy utwory nie ustawione obok siebie, nadając całości jeszcze bardziej spójny wyraz, np. *Preludia* op. 11 nr 1 i 8 wykazują duże podobieństwo fakturalne (stała pulsacja rytmiczna i jednakowa ruchliwość planów, wynikające z nadrzędnej roli figuracji), zaś *Preludia* nr 6 i 14 łączy podobieństwo w zakresie faktury, sposobu kształtowania składni i ekspresji. Również niektóre z utworów Szymanowskiego tworzą ze sobą pokrewne wyrazowo pary, czego najlepszą ilustrację stanowią *Preludia* nr 3 i nr 9, o podobnym obrazie dźwiękowym, statycznym przebiegu i kontemplacyjnym charakterze, czy *Preludia* op. 1 nr 1 i nr 7 posiadające zbliżony, nokturnowy typ faktury oraz szczególnie „romantyczny” wyraz. Charakterystyczne dla Chopina i Skriabina jest potęgowanie napięcia w ramach cyklu aż do ostatecznej kulminacji w postaci wirtuozowskiego finałowego *Preludium d-moll*. W tej samej tonacji utrzymane jest kulminacyjne *Preludium* Szymanowskiego, umiejscowione jednak w środkowej fazie cyklu.

Ostatnim wyznacznikiem cykliczności cyklu jest jedność stylistyczna łącząca wszystkie utwory wchodzące w jego skład, mimo ich pozornej różnorodności. Opus 1, podobnie jak chopinowski i skriabinowski, składa się z miniatur utrzymanych w różnych stylach, m.in. nokturnowym (nr 1 i nr 7) czy etiudowym (nr 4 i nr 5), analiza słuchowa *Preludiów* pozwala jednak stwierdzić istnienie pewnej wspólnej atmosfery, stanowiącej o „jedności w różnorodności”, a wyrażającej się w szczególnym liryzmie tematów oraz wyrazie tęsknoty, zadumy i melancholii cechującym wszystkie utwory wchodzące w skład cyklu. Ów pokrewny emocjonalizm *Preludiów* Szymanowskiego wynika z dominacji molowych tonacji bemolowych, o specyficznym „miękkim” kolorycie, wolnych i umiarkowanych temp oraz małego zróżnicowania dynamicznego utworów. Przy analizie formy poszczególnych miniatur należy podkreślić, że w ramach opusu 1 nie można wyodrębnić stałego typu budowy, gdyż „forma staje się tu czymś indywidualnym,

20 Szeroko traktuje o tym J.M. Chomiński w: *Preludia Chopina...*, s. 316–333.

każdorazowo zamkniętym”²¹. Dodatkowo analiza procesu twórczego Szymanowskiego pozwala potwierdzić tezę, iż całościowa koncepcja formalna pojawia się często dopiero w zaawansowanym stadium pracy nad dziełem, stanowiąc wypadkową wielu czynników, przede wszystkim rozwoju treści wyrazowych zawartych w melodii. Kolejnym elementem konstrukcyjnym łączącym *Preludia* op. 1 z chopinowskimi i skriabinowskimi są niewielkie rozmiary utworów, które wpływają na kształt głównych motywów i pociągają za sobą odpowiedni sposób kształtowania składni. Co ważne, w przypadku opusu 1 małe rozmiary preludiów rekompensowane są przez ich wolne lub umiarkowane tempo, inaczej niż w ramach cyklu Chopina, w którym występuje równomierny rozkład temp wolnych i szybkich oraz *Preludiów* Skriabina utrzymanych w większości w tempie szybkim (14 szybkich, 6 umiarkowanych i 4 wolne).

W odniesieniu do utworów wchodzących w skład opusu 1 wyróżnić możemy dwa nadrzędne typy form: izo- i polimorficzne, przy czym szczegółowy układ formalny każdego z preludiów w ramach tejże ogólnej dyspozycji jest zróżnicowany. Formy izomorficzne, charakteryzujące się brakiem wewnętrznych kontrastów oraz oparciem całości utworu na jednym pomysle kompozytorskim przyjmującym kształt krótkiego motywu lub figury melodyczno-rytmicznej, stanowią niewielką część opusu. Najwyrazistszym przykładem tego typu formy jest *Preludium Des-dur*, oparte na rozwoju jednego trzydzięciowego motywu poddawanego działaniu progresji. Jednolitość motywiczna, rytmiczna i fakturalna decyduje tu o specyficznym wyrazie utworu cechującym się dużą statycznością. *Preludium* zbudowane jest z trzech symetrycznych, ośmiotaktowych okresów: A (t. 1–8) A1 (t. 9–16) A' (t. 17–25). Podstawą do rozwoju *Preludium d-moll* op. 1 nr 5 również jest jeden krótki motyw, tym razem tworzony przez dwa uzupełniające się melodycznie i rytmicznie plany. Prócz motywiki zasadniczym środkiem integrującym formę jest jednolita ekspresja osiągnięta m.in. za sprawą względnie stałego poziomu dynamicznego i niezmiennej artykulacji. *Preludium* to reprezentuje typ etiudowy, co wyraża się nie tylko w jednorodności motywicznej utworu, ale i w jego charakterze. Ewolucjonizm jako główna zasada kształtowania, szybkie tempo, duży wolumen brzmienia potęgowany przez liczne oktawowo zdwojenia,

21 Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość...*, s. 302.

uzupełniające się rytmy oraz równomierne zaangażowanie obu rąk wskazują na wyraźne wpływy Chopina i Skriabina. Szczególne podobieństwo łączy ten utwór z *Preludiami* op. 28 nr 22 i op. 11 nr 6 i 14. Interesujący przykład formalny stanowi także ostatnie *Preludium* Szymanowskiego. Komórką zarodkową całego utworu jest ponownie jeden, trzydzięciowy motyw głosu górnego opracowany polimelodycznie. Utwór można podzielić na trzy wyraźne, chociaż nie kontrastujące części, wzbogacone o krótką kodę: A (t. 1–9) A' (t. 10–14) A'' (t. 15–21) + koda (t. 22–24). Rozplanowanie kulminacji na ostatnie części utworu (t. 19) sugeruje wpływ Skriabina, który często buduje napięcie na długich odcinkach, pozostawiając mało miejsca na jego rozładowanie. Największy problem niesie ze sobą określenie struktury formalnej szóstego *Preludium a-moll*, noszącego cechy swobodnej, improwizowanej przygrywki w typie preludiów barokowych. Nawet bogata w arpeggia faktura tego utworu odsyła nas do preludiów bachowskich jako muzycznego prototypu. *Preludium* to można podzielić na dwie zasadnicze części wyrastające ze wspólnego motywu czołowego. Pierwsza składa się z 10 taktów, następna budowana przez stopniowe zwiększanie rozpiętości łuku melodycznego liczy 22 takty. Rozszerzanie motywu podczas jego powtarzania jest indywidualną cechą techniki kompozytorskiej Szymanowskiego, obecną także w *Preludium* nr 8.

W ramach opusu 1 spotykamy także formy polimorficzne, zróżnicowane wyrazowo, o przejrzystej dwu-, trzyczęściowej budowie, której jedną z nadrzędnych cech jest kontrast przejawiający się w różnorodności i zmienności środków techniki kompozytorskiej stosowanych na gruncie wyjściowego materiału motywicznego. Mimo kontrastu środkowa lub ostatnia część *Preludiów* nawiązuje motywicznie do początku utworu, co zbliża miniatury do form wariacyjnych. W przypadku budowy dwuczęściowej druga część, zazwyczaj rozszerzona o kodę, stanowi kulminację utworu. *Preludium b-moll* op. 1 nr 4 utrzymane jest w formie trzyczęściowej pieśni o charakterze reprzyzowym: A (t. 1–8) B (t. 10–31) A (t. 32–40). W utworze tym istotną rolę pełni harmonika, która decyduje o rozczłonkowaniu formy oraz stanowi ważny środek ewolucyjny w kulminacyjnej części miniatury. Odcinek ten (t. 14–31) wzbogacony jest o dodatkowy, czwarty głos, służący spotęgowaniu dynamicznemu i podkreśleniu emocjonalnego charakteru kulminacji. Interesujący zabieg zastosował Szymanowski na gruncie dwuczęściowego *Preludium c-moll* op. 1 nr 7: A (t. 1–17)

B (t. 18–39) + epilog (t. 40–47). W epilogu opracował wariacyjnie motyw czołowy tematu stopniowo zmniejszając liczbę szesnastek z dziesięciu do sześciu (t. 40–43) osiągając w ten sposób wrażenie spowalniania i zatrzymywania ruchu. Podobne rozwiązania spotkamy w partiach figuracyjnych *Preludiów* nr 1 i nr 9. W *Preludium es-moll* op. 1 nr 8 mamy do czynienia z charakterystycznym typem budowy, w którym z początkowej trzytaktowej frazy rozwijają się kolejne: cztero- i pięcioletowa, stanowiące materiał rozwojowy całego utworu. Wraz ze zwiększaniem długości fraz, zwiększają się nieznacznie rozmiary kolejnych części: A (t. 1–12) Ba (t. 13–25) Ca (t. 26–38) + epilog (t. 39–48). Najważniejszym czynnikiem ewolucyjnym działającym w środkowej części tego preludium jest harmonika. Za sprawą chromatyki i nagromadzenia wtórnych zjawisk harmoniczných przenosimy się w rejony dalekich odniesień funkcyjnych, by wraz z początkiem ostatniej części powrócić do właściwej tonacji.

Analiza formalna *Preludiów* op. 1 ukazuje dualizm postawy estetycznej Szymanowskiego, który z jednej strony sięga po architektoniczne ramy tradycyjnych form parzystych i nieparzystych (przeważa budowa trzyczęściowa o charakterze reprzyzowym), z drugiej – traktuje „gotowe” schematy formalne bardziej swobodnie, m.in. za sprawą łączenia w jednym utworze różnych zasad kształtowania.

Kwestie stylokrytyczne

Całość analizowanych środków techniki kompozytorskiej oraz ich określona dyspozycja składają się na najważniejszą cechę języka muzycznego kompozytora – jego indywidualny styl. Z uwagi na skąpy jeszcze zasób środków warsztatowych, cechą charakterystyczną kompozytorskich debiutów jest naśladownictwo elementów stylistyki innych twórców. Mimo oczywistej niesamodzielności *9 Preludiów*, dają się w nich zaobserwować pewne cechy indywidualne, na których istnienie zwracał uwagę Zdzisław Jachimecki, pisząc: „W rysunku melodyj i w istocie harmoniczných wyrażała się tu [w *Preludiach* – A.S.] indywidualność pełna oryginalności”²². Mówiąc o owym „rysunku melodii”, Jachimecki miał zapewne na myśli jej charakterystyczny fałisty kształt osiągnięty za sprawą określonego następstwa interwałów,

22 Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Kraków 1927, s. 5.

najczęściej większego skoku przeplatane krokiem półtonowym. Inna cecha wyróżniająca melodykę Szymanowskiego – hamowanie płynności melodii – wiąże się ściśle z rodzajem emocjonalności i typem pianistyki reprezentowanym przez kompozytora, charakteryzującym się dużą swobodą i zmiennością nastrojów. Melodyka wszystkich niemal *Preludiów* nie rozwija się płynnie, lecz skokami, a wrażenie wstrzymywania i niezdecydowania ruchu podkreśla dodatkowo odpowiednio dobrana rytmika. Dobrą ilustracją opisanej manieri są początkowe takty *Preludiów h-moll, d-moll i c-moll*, których ruch wydaje się zawieszony na pierwszym dźwięku tematu. Innym zabiegiem służącym uwypukleniu statyczności przebiegu jest rytm synkopowany występujący w analizowanym cyklu totalnie, w najwyrazistszej formie w *Preludium* nr 3, gdzie współdziała z rozwijającą się na kształt wahadła melodyką.

Wpływ stylistyki chopinowskiej na analizowane *Preludia* dotyczy właśnie ekspresyjnej roli melodyki wspomaganej przez pozostałe elementy dzieła muzycznego, przede wszystkim harmonię, fakturę i rytmikę. Aby jednak dogłębnie odpowiedzieć na pytanie o związki młodego Szymanowskiego z Chopinem należałoby określić zbiór właściwości tworzących ów niepowtarzalny chopinowski idiom. Zrobił to Mieczysław Tomaszewski, wyróżniając takie elementy chopinowskiego stylu jak: instrumentalność, muzyczność, liryczność i poetyckość²³. Pierwsza właściwość, rozumiana jako ograniczenie się do muzyki fortepianowej i próba wydobywania z tego instrumentu pełni możliwości brzmieniowych, bez wątpienia znamionuje wczesny okres twórczości Szymanowskiego, pozostający w kręgu miniatury fortepianowej. Sięgnięcie w pierwszych opusach po takie „chopinowskie” gatunki jak preludia i etiudy świadczy o silnych więzach łączących młodego Szymanowskiego z tradycją romantyczną. Kolejną cechą chopinowskiego stylu, muzyczność, rozumieć należy jako całkowitą autonomiczność kompozycji, polegającą na odrzuceniu wszelkiego programu i tekstu literackiego. *Preludia* op. 1, pozbawione treści pozamuzycznych i wyrażające cały emocjonalizm jedynie za pomocą dźwięków, również wpisują się w ów rys stylistyczny. Tadeusz Kaczyński w swoim artykule na temat autonomiczności muzyki stwierdza, że „na podstawie przeprowadzonych badań można wyliczyć zaledwie 10 kompozycji

23 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 678–733.

Szymanowskiego w pełni autonomicznych [...]”²⁴, wymieniając jako jedną z nich właśnie *Preludia* op. 1. Kolejne stylistyczne właściwości muzyki Chopina, odnoszące się do jej strony wyrazowej, liryczność i poetyckość, tworzą w głównej mierze tzw. chopinowski „syndrom” – powszechnie rozpoznawalną właściwość stylu Chopina. Na obecność tych samych elementów w *Preludiach* Szymanowskiego zwraca uwagę m.in. cytowany już Jachimecki, twierdząc, że są to utwory „przesączone głębokim liryzmem i poetycznością”²⁵, przy czym liryczność jest równoznaczna z intymnością i wyraża się w subiektywnym i emocjonalnym charakterze wypowiedzi muzycznej obu twórców. Na ten typ wrażliwości muzycznej wskazywała m.in. siostra Szymanowskiego, wspominając, że „słowo »wzruszający« było określeniem najbardziej frapującym w słowniku zachwyty Szymanowskiego; muzyka musiała go »wzruszać«, aby mu się podobać”²⁶.

Szymanowski przejawia od Chopina nie tylko typ melodyki, wybitnie lirycznej i śpiewnej, o charakterystycznym wznosząco-opadającym wokalnym rysunku, ale także rodzaj ornamentacji. Ornamentowanie służy wzmożeniu ruchu i wywołaniu wrażenia niepokoju lub uniesienia, jak choćby w *Preludiach* op. 1 nr 7 i w mniejszym stopniu nr 9, w których pojawiają się szesnastkowe pochody o charakterze ornamentalnym, będące melodycznym rozwinięciem melodii głównej. Stosowana na szeroką skalę melodyka figuracyjna pojawia się u Chopina i Szymanowskiego w dwóch odmianach: jako umelodyczniony akompaniament harmoniczny oraz w postaci samodzielnych figuracji w kształtowanych ewolucyjnie preludiach typu etiudowego. W przypadku czynnika figuracyjnego ważne znaczenie dla brzmienia całości struktury ma sugerowane przez kompozytora tempo utworu. Szymanowski, wprowadzając wolne i umiarkowane tempa, podkreśla melodyczne walory figuracji, doprowadzając do tworzenia się odcinków rozwarstwionych, w których jednocześnie rozwija się kilka odrębnych linii melodycznych.

Ważnym elementem chopinowskiego stylu jest także rytmika, ściśle powiązana z melodią i służąca wydobyciu jej właściwości wyrazowych.

24 T. Kaczyński, *Zagadnienie autonomiczności i nieautonomiczności muzyki na przykładzie twórczości Karola Szymanowskiego* w: *Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Z. Lissa, Warszawa 1964, s. 141.

25 Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski...*, s. 7.

26 S. Korwin-Szymanowska, *Jak śpiewać pieśni Karola Szymanowskiego*, Kraków 1957, s. 10.

Stąd warsztat kompozytorski Chopina cechuje duża swoboda rytmiczna, najpełniej wyrażająca się w owej szczególnej właściwości, jaką jest *tempo rubato*. Choć w swoich 24 *Preludiach* Chopin nie stosuje już tego określenia, wśród wykonawców utrwalił się związek jego muzyki z tą właśnie odrębnością rytmiczną. Cechuje ona również *Preludia* Szymanowskiego, w większości reprezentujące zbliżony do chopinowskiego typ „ekspresji rozluźnionej”²⁷. Określenie *rubato* pojawia się w początkowych fragmentach aż czterech z dziewięciu *Preludium* (nr 4, 6, 7 i 8). We wszystkich *Preludiach* zauważyć można ponadto ogólną skłonność Szymanowskiego do stosowania chwilowych zmian tempa oraz licznych oznaczeń interpretacyjnych, dookreślających stronę rytmiczno-agogiczną utworów. Na tym polu ujawniają się również związki Szymanowskiego i Skriabina, dla których charakterystyczne jest stosowanie nieregularnych podziałów metrorytmicznych (kwintole, septymole), nietypowych metrów oraz polimetrii i polirytmii. Rodowód skriabinowski mają także rytmy zrywane, podkreślające ekstatyczność melodii. Ta charakterystyczna formuła rytmiczna pojawia się m.in. w *Preludium* nr 8 Skriabina (t. 29–31) i *Preludium* nr 6 Szymanowskiego (t. 28–29), w obu przypadkach towarzysząc figurze retorycznej ilustrującej zawołanie.

O podobieństwie stylistycznym Szymanowskiego i Skriabina zdecydowała bez wątpienia łącząca obu kompozytorów potrzeba przewartościowania języka muzycznego na progu XX wieku w oparciu o tradycję romantyczną. Zaryzykować można stwierdzenie, że fascynacja Skriabinem charakterystyczna dla pierwszych prób kompozytorskich Szymanowskiego wiąże się w dużym stopniu z pokrewieństwem stylistycznym Skriabina i Chopina. Obaj twórcy – zarówno Szymanowski, jak i Skriabin – wyrosli bowiem ze wspólnego pnia, jakim była tradycja romantyczna uosobiona przez muzykę Chopina. Wpływ Skriabina na kształtowanie stylu Szymanowskiego dotyczy w przeważającej mierze aspektu wyrazowego, a konkretnie typu ekspresji; przejmującej, charakteryzującej się wyraźnie zaznaczoną emfatyczną kulminacją. Ekstatyczność jest chyba najważniejszą cechą łączącą poetykę obu kompozytorów. Wspólna dla tradycji polskiej i rosyjskiej plastyczność rysunku melodycznego wyraża się w jego rozwojowym charakterze,

27 Termin zastosowany przez M. Tomaszewskiego w odniesieniu do chopinowskiej rytmiki i sposobu jej interpretacji. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans...*, s. 280.

a więc stale potęgującym się napięciu emocjonalnym. U Skriabina głównym czynnikiem wzmagającym napięcie jest następstwo półtonu i skok o większy interwał, przy czym komórka ta nabiera szczególnego znaczenia występując jako składowa motywu czołowego, jak to ma miejsce w *Preludiach* op. 11 nr 2, 6, 7, 12 i 13. Również u Szymanowskiego następstwo sekundy i większego interwału podążającego w kierunku wznoszącym spotykamy w początkowych taktach *Preludium* nr 1 i w ekspozycji frazy głównej *Preludium* nr 6. Niekiedy Szymanowski stosuje całe pochody chromatyczne w celach rozwojowych (*Preludia* nr 4, 6, 9).

Mimo opisanej własności techniki kompozytorskiej Skriabina, Szymanowski rozwija na gruncie *Preludiów* przede wszystkim jej bardziej impresjonistyczny rys, wyrażający się w statycznym obrazie dźwiękowym, oszczędnej fakturze, homogenicznej dynamice i specyficznej metodzie rozwijania melodii w postaci krótkich motywów. Znakomitym tego przykładem jest liryczne w nastroju *Preludium Des-dur*, w którym poziom głośności utrzymuje się niezmiennie w dynamice *piano*, co w połączeniu z brakiem czynnika ruchowego, skutkuje szczególną statycznością nastroju spotykaną wcześniej tylko u Chopina (np. *Preludium* op. 28 nr 2). Podobny zabieg zastosował Skriabin w swoim *Preludium* nr 21, posługując się niezwykle delikatną i oszczędną fakturą z dużym nagromadzeniem pauz oraz dynamiką nie wykraczającą poza *pianissimo*.

Według Szymanowskiego wielkość Chopina polegała m.in. na doskonałości jego *métier*, klasycznej równowadze, prostocie wyrazu i odwadze w nowatorstwie. Analiza 9 *Preludiów* op. 1 pozwala stwierdzić obecność tych samych tendencji w twórczości kompozytorskiej Szymanowskiego, bogatszej dodatkowo o znajomość dzieła Skriabina. Znaczenie twórczości Szymanowskiego znakomicie podsumowała Zofia Lissa, twierdząc, że udało mu się stworzyć XX-wieczną wersję romantyzmu: „Twórczość Szymanowskiego nie stanowi więc rewolucyjnego przełomu, nie jest negacją romantyzmu, jest tylko jego indywidualną i twórczą kontynuacją”²⁸, możliwą właśnie dzięki odwołaniu do tradycji Chopinowskiej w oparciu o najnowsze zdobycze kompozytorskie.

28 Z. Lissa, *Szymanowski a romantyzm*, [w:] Karol Szymanowski. *Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, Warszawa 1964, s. 163-164.

Bibliografia

- L. Bronarski, *Harmonika Chopina*, Warszawa 1935.
- J.M. Chomiński, *Kolorystyka dźwiękowa Skriabina*, „Kwartalnik Muzyka” 1959, nr 2, s. 65–85.
- J.M. Chomiński, *Koordynaty trytonowe i półtonowe w akordyce Skriabina*, „Kwartalnik Muzyka” 1959, nr 2, s. 102–114.
- J.M. Chomiński, *Preludia Chopina*, t. IX, *Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina*, Kraków 1950.
- J.M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969.
- J.M. Chomiński, *Szymanowski i muzyka europejska XX w.* w: , s. 37–46.
- J.M. Chomiński, *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina w: F.F. Chopin*, red. Z. Lissa, Warszawa 1960, s. 150–169.
- T. Chylińska, *Szymanowski i jego muzyka*, Warszawa 1980.
- J.-J. Eigeldinger, *Twenty-Four Preludes op. 28: Genre, Structure, Significance* w: *Chopin Studies*, red. J. Samson, Cambridge 1988.
- Fryderyk Chopin w oczach Rosjan. Antologia*, zebrał i opatrzył wstępem G. Wiśniewski, Warszawa 2010.
- S. Golachowski, *Karol Szymanowski*, Kraków 1982 (Biblioteka Słuchacza Koncertowego, Seria biograficzna; t. 4).
- M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków, Koln 1995.
- M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003.
- B. Gromadzki, *Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 2, s. 10–11.
- Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego w: The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin*, Warszawa 1963, s. 300–303.
- Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Kraków 1927.
- Karol Szymanowski o Fryderyku Chopinie*, red. S. Golachowski, Kraków 2010.
- Karol Szymanowski. Z pism*, oprac. T. Chylińska, Kraków 1958 (Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej, t. 6).
- Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia*, t. 2, red. M. Tomaszewski, Kraków 1959.
- Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Z. Lissa, Warszawa 1964.

- Z. Lissa, *O harmonice Aleksandra Skriabina*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 8, s. 320–255.
- Z. Lissa, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków 1970.
- S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882-1937)*, Kraków 1950.
- W. Malinowski, *Karola Szymanowskiego nieznaną rękopis i nieznaną utwór*, „De Musica” vol. 5 (2003); dostępny w Internecie: <http://free.art.pl/demusica/de_mus_5/05_16.html#r2>.
- K. Meyer, *Szymanowski z perspektywy dzisiejszej. Próba innego spojrzenia*, „Muzyka” 1983, nr 2.
- S. Olędzki, *Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1973, nr 3, s. 51–76.
- S. Szymanowska, *Jak śpiewać pieśni Karola Szymanowskiego*, Kraków 1957.
- M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005.
- M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996.
- A. Tuchowski, *Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2009, s.125–153; dostępny w Internecie: <<http://versita.metapress.com/content/958hm4072641g082/>>.
- B. Wójcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina*, Lwów 1930.
- Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały*, red. J.M. Chomiński, Kraków–Warszawa 1960.

Abstract

A comparative analysis of the preludes by Karol Szymanowski (op.1), Frederick Chopin (op.24) and Alexander Scriabin (p.11). The problems of harmony, syntax, form and style

The connections with Chopin tradition and Scriabin's innovative compositions, repeatedly assigned to Szymanowski, can be already recognized in his first opus, *9 Preludes* for piano. By comparison with analogical pieces of Chopin and Scriabin, I have proved the existence of the presumed associations on the ground of basic elements of musical work. I have also attempted to reconstruct a complexity of correlations between the piano compositions of the three masters. A comparative analysis I have carried out focuses on the problems of

harmony, tonality, syntax, form and style, and it reveals, on the one hand, Szymanowski's strong connections with the romantic tradition but, on the other one, his efforts to modernize the musical language. It is most explicit in a harmonic layer of his preludes, especially in a clash of strong tonal brackets determined by the tonic and cadential formula, and an accompanying cumulation of chromatics and secondary harmonic phenomena in central parts of his compositions. A syntactic layer of all analyzed preludes is based on the arrangement of several-bar musical phrases, although in some pieces, modelled on Chopin, this periodic structure appears alongside an evolutionary principle. A basic means of expression is melody, predominantly a cantilena, with a vital role of semitone used especially in the initial phase of the melodic line development. Also a formal analysis of the whole cycle brings interesting conclusions, confirming the existence of a consistent compositional concept determining a periodicity of form (apart from a tonal and expressive aspect, a substantial unity of Szymanowski's and Chopin's preludes plays a major part). The artist's juvenile dependency on authority, typical of musical debuts, can be easily traced in a stylistic layer of *9 Preludes*, where the influence of Chopin and Scriabin mainly refers to an expressive role of melody emphasized by a rhythmic freedom, which Szymanowski achieves using, e.g., tempo *rubato*.

Keywords

K. Szymanowski, F. Chopin, A. Skriabin, preludia