

# Maryla Renat

---

## Początki polskiej sonaty skrzypcowej

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja  
Muzyczna 6, 11-34

---

2011

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Maryla RENAT

AJD Częstochowa

## Początki polskiej sonaty skrzypcowej

### 1. Uwagi o polskiej muzyce instrumentalnej doby baroku i oświecenia

W muzyce polskiej XVII i XVIII wieku dominowały formy wokально-instrumentalne, tym niemniej muzyka instrumentalna posiadała swój niezależny rozwój. Bardzo wiele utworów (w tym sonat) tamtego okresu zaginęło, posiadamy jedynie informacje o ich potencjalnym istnieniu, dlatego też pełna ocena rodzimej twórczości instrumentalnej tego okresu jest trudna. Liczne badania nad muzyką staropolską dotyczyły problematyki ówczesnego życia muzycznego, działalności kapel i repertuaru przez nie wykonywanego, kameralnego i orkiestrowego. Dowiodły one dużej żywotności instrumentalnego repertuaru i jego dużego znaczenia w ówczesnym polskim życiu muzycznym. Hieronim Feicht pisze: „Bardzo ważnym i charakterystycznym zjawiskiem naszej muzyki XVIII wieku jest przejście repertuaru symfonicznego przez kapele mieszczańskie od [...] kapel magnackich. Właśnie pierwsze polskie symfonie powstały nie w kapelach magnackich, jeno – Szczurowskiego w Bursie Krakowskiej, Hilariususa w wieluńskiej kapeli pijarskiej, Milwida w parafialnej kapeli w Czerwińsku. Miejscem wykonywania tych symfonii mógł być przez cały wiek XVIII tylko jeszcze kościół, bo mieszczaństwo nie rozporządzało ani obszernymi salami ratuszowymi, ani tym bardziej koncertowymi. [...] Wobec miejsca wykonywania tych poważnych utworów – kościoła [...] mamy liczne sonaty, adagia, andante «pro processione» Żebrowskiego, jak i symfonie, grane przed lub po sumie. [...] Już ten repertuar wskazuje, że grywająca sonaty np. bracka kapela strzeleńska nie mogła, mimo że bracka, składać się z nie czytających nut uzualistów, a kapela piekańska, mająca w spisie z 1763 r. «symfoniów» i sonat 40, musiała stać na od-

powiednim poziomie”<sup>1</sup>. Te konkretne dane o działających wówczas zespołach ilustrują dość zaawansowany poziom czysto instrumentalnego wykonawstwa muzycznego czasów przedrozbiorowych w Polsce. Już podana liczba 40 sonat może prowadzić do wniosku, że wśród nich musiało być sporo utworów kompozytorów obcych. Wnioskowaniem swym Feicht wychodzi już wprawdzie poza epokę baroku, co koresponduje z okresem powstania kolejnych, po Szarzyńskim, polskich sonat skrzypcowych.

Polska barokowa twórczość instrumentalna wypowiadała się głównie na gruncie muzyki tanecznej, „która jako chorea polonica zdobyła dużą popularność, na co wskazują liczne jej zbiory w różnych krajach europejskich” – komentują Chomińscy<sup>2</sup>. W okresie środkowego i późnego baroku stan muzyki instrumentalnej zasadniczo się nie zmienił, nadal dominowała muzyka taneczna, aczkolwiek najnowsze badania wskazują wyraźnie, iż triowe i solowe sonaty skrzypcowe w rodzimej twórczości występowały. Jak podają Chomińscy, „penetracje źródłoznawcze Jana Węcowskiego, badania inwentarzy krakowskich, przemyskich i innych archiwaliów, dostarczyły informacji o istnieniu sonat Franciszka Liliusa, Marcina Mielczewskiego, Bartłomieja Pękiela, Jacka Różyckiego, Marcina Kielczowskiego”<sup>3</sup>. Zygmunt M. Szweykowski w wykazie twórczości **Franciszka Liliusa** (zm. przed 1657) podaje 3 sonaty:

- 1) Sonata na 4 skrzypiec.
- 2) Sonata na 2 Cantus, Altus, Bassus.
- 3) Sonata o nazwie: „super Bathala”.

Sonaty te niestety nie zachowały się. W omówieniu twórczości Franciszka Liliusa autor hasła encyklopedycznego zauważa pewne właściwości stylu instrumentalnego tego kompozytora na przykładzie fragmentu utworu wokalnoinstrumentalnego: „Wstępna sinfonia koncertu [koncertu „Jubilate Deo” – przyp. M.R.] daje wyobrażenie o instrumentalnej twórczości F. Liliusa. Jest to bowiem typowa częśćka kameralnej canzonny z zastosowaniem na początku tzw. rytmu canzonowego i imitacji rozpoczynającej utwór”<sup>4</sup>.

Odnośnie do Marcina Mielczewskiego, Barbara Przybyszewska-Jarmińska w katalogu tematycznym dzieł kompozytora podaje informacje o dwóch sonatach autora canzon:

- 1) pod numerem 110. Sonata Martini Mielczowski a 9,
- 2) pod numerem 111. Sonata M. M. a 10.

<sup>1</sup> H. Feicht, *Nowe spojrzenie na muzykę polską XVIII wieku*, [w:] *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, PWM, Kraków 1980, s. 515.

<sup>2</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. 1, PWM, Kraków 1995, s. 169.

<sup>3</sup> Tamże, s. 188.

<sup>4</sup> Z.M. Szweykowski, *Lilius Franciszek*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna: kll*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1997, s. 357. Rytm canzonowy, czyli motyw czołowy, złożony był z wartości dłuższej i dwóch krótszych (np. półnuta i dwie ćwierćnuty).

Obydwie pozycje są zaginione, a dane na ich temat zostały ustalone na podstawie inwentarza oo. karmelitów z Krakowa<sup>5</sup>.

Bartłomiej Pękiel znany jest w historii muzyki polskiej głównie jako twórca wokalne muzyki religijnej. W krakowskim inwentarzu figuruje adnotacja o istnieniu Sonaty B. P. a 2.<sup>6</sup> oraz dwóch sonatach Jacka Różyckiego. „Śladem twórczości instrumentalnej [Jacka Różyckiego – przyp. M.R.] – pisze Aleksandra Patalas – są 2 sonaty wzmiankowane w inwentarzu kapeli krakowskich karmelitów, z których jedna być może kontynuuje tradycję canzony (Sonata di Legi 6), druga «Cervienciana» byłaby rzadkim w muzyce polskiej przykładem sonaty solowej (Sonata Cervienciana Solo Violino)”<sup>7</sup>. Na temat twórczości ostatniego, wymienionego przez Chomińskich, kompozytora, Marcina Kielczowskiego polskie piśmiennictwo nie podaje bliższych informacji.

Na podstawie tych danych należy więc stwierdzić, że forma sonaty skrzypcowej w muzyce polskiej XVII wieku była kultywowana, i to w różnych odmianach obsady. Utwory te także wykonywano. Brak zachowanego materiału nutowego niestety nie pozwala na ustalenie cech stylistycznych sonat oraz stopnia technicznego wykorzystania w nich skrzypiec. Jedyną zachowaną XVII-wieczną sonatą skrzypcową jest sonata triowa Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego.

## 2. Stanisław Sylwester Szarzyński, *Sonata D-dur na 2 skrzypiec i basso continuo* – pierwsza zachowana polska sonata skrzypcowa

„Jako jeden z niewielu zachowanych polskich utworów instrumentalnych doby baroku, *Sonata* Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego już od chwili jej wydobywania na światło dzienne przez Aleksandra Polińskiego stała się dziełem niezwykle popularnym” – tym stwierdzeniem otworzył Marcin Szelest swój krytyczny artykuł o jedynej zachowanej polskiej sonacie skrzypcowej XVII wieku, której najstarsza zachowana kopia, autorstwa Jana Rybickiego, datowana jest na rok 1706<sup>8</sup>. Pierwszego analitycznego omówienia utworu dokonał Adolf Chybiński w 1928 roku. Zinterpretował on formę sonaty jako schemat sonaty da chiesa

<sup>5</sup> B. Przybyszewska-Jaromińska, *Marcin Mielczewski – katalog tematyczny utworów*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z.M. Szwejkowski, Musica Iagellonica, Kraków 1999, s. 62.

<sup>6</sup> Z. Dobrzańska, *Pękiel Bartłomiej*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna: Pe–R*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2004, s. 85.

<sup>7</sup> A. Patalas, *Różycki Jacek*, [w:] *Encyklopedia muzyczna..., Pe–R*, s. 497.

<sup>8</sup> M. Szelest, *Sonata Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego w kontekście repertuaru europejskiego*, „Muzyka” 2001, nr 1, s. 5. Jest to najnowsza publikacja na temat tego bardzo istotnego dla historii polskiej muzyki skrzypcowej utworu; krótka wzmianka w haśle encyklopedycznym, autorstwa Tomasza Jasińskiego, bazuje na wnioskach M. Szelesta (*Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna: Sm–Ś*, PWM, Kraków 2007, s. 231).

z wyróżnieniem 7 odcinków; później uwagi na jej temat uczynił Zdzisław Jachimecki, podtrzymując interpretację siedmiodcinkowego układu budowy. Obydwaj pierwsi analitycy *Sonaty* Szarzyńskiego dostrzegli w jej formie wpływy dawnej canzony włoskiej. Pogląd ten utrzymywał również Krzysztof Biegański: „Utwór ten, mimo swej nazwy, jest w rzeczywistości siedmioczęściową canzoną, wykazującą większą jednolitość niż analogiczne dzieła Jarzębskiego czy Mielczewskiego”<sup>9</sup>. Taka interpretacja sonaty była powielana w innych publikacjach. Hieronim Feicht uwagi na jej temat powtarza z kolei za Jachimeckim:

Pierwsza część sonaty w tempie adagio, w takcie trójdzielnym, liczy 23 takty i zostaje powtórzona dokładnie jako ostatnia część utworu. Są to więc niejako ramy dźwiękowe dzieła, nastrojone na bardzo poważny ton. Kontrastująca druga część sonaty, allegro w takcie całym, liczy 26 taktów. Jej odpowiednikiem jest znów przedostatnia część kompozycji w takim samym tempie, ale w rytmie na  $\frac{12}{8}$ . Trzy człony środkowe liczą po 7 taktów, przy czym ich wewnętrzny człon jest w tempie allegro, człony zaś zewnętrzne w tempie grave. Dzięki takiemu układowi nabiera całość znacznego urozmaicenia. Tkwi ono także w odmiennej technice zastosowanej w konstrukcji członów, z których: pierwszy i ostatni opierają się na równocześnie brzmiącym dwugłosie, części zaś szybkie przebiegają w dialogach imitacyjnych obu instrumentów lub całkowicie solistycznie. Latański duch formy cechuje to piękne dzieło kompozytora polskiego, będące prawdziwą ozdobą historii muzyki naszej w tej epoce<sup>10</sup>.

Analiza ta została tutaj przytoczona w całości jako wyraz określonego stanowiska naszych muzykologów sprzed kilkudziesięciu lat na temat tego, tak ważnego w dziejach muzyki staropolskiej, utworu.

Nowe spojrzenie, autorstwa Józefa i Krystyny Chomińskich, klasyfikuje utwór jako formę odpowiadającą typowi sonaty da chiesa w czteroczęściowym układzie cyklicznym zawierającym skontrastowaną agogicznie i rytmicznie część trzecią, opartą jednakże na powtarzanym materiale (Grave – Allegro – Grave – Allegro). Właśnie ta część przysparzała historykom najczęściej pytań. Rozbijano ją formalnie na 4 oddzielne jednostki ze względu na zmiany tempa i stąd cała sonata była interpretowana jako siedmioczęściowa. Chomińscy konkludują: „Konstrukcji tej nie można rozbijać, ponieważ tematycznie tworzy jednolitą całość”<sup>11</sup>.

Jako sonatę kościelną interpretują utwór Szarzyńskiego dużo wcześniej (przed klasyfikacją Chomińskich) Zdzisław Jahnke i Zygmunt Sitowski. Przytoczmy ich opis utworu: „Napis na okładce jej rękopisu: Sonata a 2 VV. Pro organo. Authore R.P.S. Szarzyński. Anno Domini 1706. Die Decem 6. Ex operibus J.A.M. Rybicki. Jest to typowa sonata da chiesa tak ze względu na swą budowę (choć Szarzyński nie trzyma się niewolniczego czteroczęściowego sche-

<sup>9</sup> K. Biegański, *Komentarz wydawniczy*, [w:] S.S. Szarzyński, *Sonata a due violini con basso pro organo*, redakcja A. Chybiński, realizacja basu cyfrowanego K. Sikorski, opracowanie wykonawcze T. Ochlewski, seria „Musica Viva”, PWM, Kraków 1984 (okładka).

<sup>10</sup> H. Feicht, *Sonata Szarzyńskiego*, [w:] *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, s. 151–152.

<sup>11</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 188.

matu Corelliego), jak i na swój majestatyczny charakter. W częściach powolnych zjawia się homofoniczny, szeroki śpiew w postaci dwugłosu lub sola skrzypcowego, natomiast w częściach żywych Szarzyński stosuje obok homofonii również technikę imitacyjną. Sonata Szarzyńskiego jest jednym z najcenniejszych zabytków staropolskiej muzyki skrzypcowej i żałować trzeba, że nie zachowały się inne dzieła tego rodzaju<sup>12</sup>. Autorzy ci, skrzypkowie – pedagodzy, nie podejmują jednakże szczegółowych rozważań co do jej budowy formalnej.

Koncepcja Chomińskich, polegająca na zespoleniu środkowych odcinków zróżnicowanych agogicznie w jedną część – o czym wyżej już wspomniano – jest całkowicie uzasadniona.

Przytoczmy zatem skrótową analizę *Sonaty* Szarzyńskiego uwzględniającą przebieg materiału, środki techniczne i ogólny plan harmoniczny.

STANISŁAW SYLWESTER SZARZYŃSKI – *SONATA D-DUR*

SCHEMAT FORMALNY

<b>I część</b>						
<b>Adagio</b>						
A						
D-dur						
<b>II część</b>						
<b>Allegro</b>						
B						
D-dur → A-dur						
<b>III część</b>						
<b>Grave</b>	–	<b>Allegro</b>	–	<b>Grave</b>	–	<b>Allegro</b>
C		D		C		D <sub>1</sub>
E-dur		E – A		A-dur		A – D
<b>IV część</b>						
<b>Adagio (powtórzenie I części)</b>						
A						
D-dur						

**I część, Adagio** w metrum  $\frac{3}{4}$  (23 takty), posiada dwie fazy. Sonatę otwiera pięcioletkowa, wznosząca fraza realizowana przez dwoje skrzypiec; odpowiada jej druga fraza realizowana analogicznie z wychyleniem do A-dur – obydwie frazy kształtują pierwszą fazę. Drugą fazę inicjuje nowa myśl dwutaktowa przeprowadzona imitacyjnie. Nową frazę intonują II skrzypce, imitacja w I skrzypcach następuje w inwersji. Kolejna projekcja frazy (II skrzypce) powtarza postać inwertynną i zasadniczą (I skrzypce), całość wieńczy formuła kadencyjna. W I części zatem obydwie instrumenty współdziałają dwojako: homofonicznie i polifonicznie (imitacyjnie). Kończąca kadencja zawieszona prowadzi elizyjnie do II części.

<sup>12</sup> Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny*, PWM, Kraków 1962, s. 48–49.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Stanisław Sylwester Szarzyński's Sonata in D major. The score is in 3/4 time, marked 'Adagio'. It features two violin staves (I and II), an organ part with 'p' dynamics and 'Red.' marking, and a cello part with fingering numbers. The key signature has two sharps (F# and C#).

**Przykład 1.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Sonata D-dur* na 2 skrzypiec i b. c., I część, takty początkowe

**II część, Allegro** (26 taktów) w metrum „c”, utrzymana jest w fakturze figuracyjnej z zastosowaniem techniki imitacyjnej. Figuracyjny temat zaintonowany przez I skrzypce odznacza się wyrazistym motywem czołowym ze skokiem oktawowym i repetowaną wysokością, po czym następuje ciąg figuracyjny. II skrzypce imitują temat kwintę wyżej z pominięciem wstępnego skoku oktawowego. Kolejne wystąpienia tematu wnoszą zmiany interwałowe, rozwinięcia tematu prowadzone są przez obydwa instrumenty w paralelnych tercjach<sup>13</sup>. W dalszej narracji Szarzyński wyodrębnia motywy tematu i poddaje sekwencyjnym przeprowadzeniom. Zatem technika imitacyjna stosowana jest tu w odniesieniu do całego tematu, jak i jego części. Przebieg myśli muzycznych toczy się według zasady imitacyjnej korespondencji, dopełnianej paralelnie prowadzonymi figuracjami dwojga skrzypiec. W planie harmonicznym występują odniesienia do dominant drugiego i trzeciego stopnia (A, E) i powroty do tonacji głównej; docelowo II część moduluje do A-dur.

<sup>13</sup> Prowadzenie figuracji w paralelnych tercjach przez dwoje skrzypiec występowało także w canzonach Mielczewskiego.

Przykład 2. Stanisław Sylwester Szarzyński, *Sonata D-dur* na 2 skrzypiec i b. c., II część, temat

**III część, Grave (c), Allegro ( $\frac{12}{8}$ ), Grave (c), Allegro ( $\frac{12}{8}$ )** (49 taktów), jest oczywiście najdłuższa, złożona z czterech ogniw, przy czym ogniwa: trzecie i czwarte są powtórzeniem materiału dwóch pierwszych ogniw z transpozycją o kwartę w górę. Otwierające **Grave** to spokojna kantylena o recytatywnym charakterze (tonacja E-dur) i dość zróżnicowanej rytmice, która tworzy wstęp do figuracyjnego **Allegro**. Następuje tutaj duży kontrast agogiczno-rytmiczny, wynikający również ze zmiany pulsu dwudzielnego na trójdzielny. Temat Allegra utworzony jest przez trzykrotne powtórzenie inicjalnego motywu ze zmianami interwałowymi w kolejnych powtórzeniach. Po nim tworzy się jego monorytmiczne rozwinięcie (ciąg szesnastkowych figuracji) i powtórka tematu. Układ materiału Allegra tworzy prosty schemat a b a<sub>1</sub>. Tonalnie występuje tutaj przejście od tonacji E-dur do A-dur. Pierwsze Grave i Allegro wykonują w całości II skrzypce solo.

Drugie **Grave** powtarza w całości materiał poprzedniego z transpozycją do A-dur (I skrzypce solo), z kolei drugie **Allegro**, podejmując również materiał poprzedniego Allegra, temat intonuje w wersji solowej w I skrzypcach i rozwija go już z udziałem obydwu instrumentów, dając tym samym podsumowanie dualistycznej agogicznie III części sonaty. Imitacje w drugim Allegro prowadzone są na tej samej zasadzie co w II części, a więc są tu imitacje całego tematu, jak i wyodrębnionych odcinków figuracyjnych. W ostatnich taktach III części obydwu instrumenty łączą się, powtarzając kilkakrotnie motyw czołowy tematu w równoległych tercjach, tworząc zejście kadencyjne. Plan tonalny drugiego Allegra powraca z A-dur do głównej tonacji D-dur.



**Przykład 3.** Stanisław Sylwester Szarzyński, *Sonata D-dur* na 2 skrzypiec i b. c., III część, końcowe takty Grave z przejściem do Allegro

**IV część, Adagio**, jest dokładnym powtórzeniem I części.

Dokładne powtórzenie wstępnego **Adagio** w roli IV części również było przedmiotem dociekań badaczy. Autor cytowanego na wstępie rozważań o tej sonacie artykułu, dokonuje próby znalezienia wzorca w utworach włoskich i niemieckich (z analogicznego okresu) takiego rozwiązania formalnego – nie dochodzi jednak do jednoznacznej konkluzji. Odnotowując cały tok swoich przemyśleń (w dużym stopniu z pozycji edytora muzycznego), dochodzi do hipotetycznego wniosku: „Nie można oczywiście stwierdzić, na którym etapie transmisji utworu dodano powtórzenie początkowej sekcji; być może Rybicki nie jest autorem, a jedynie kopistą tej «poprawki». Trudno także rozstrzygnąć, dlaczego została ona wprowadzona. Najprawdopodobniej jej autor uważał zakończenie Allegra za zbyt raptowne i czuł konieczność łagodniejszego zamknięcia utworu”<sup>14</sup>. Jednocześnie Marcin Szelest zauważa, że z punktu widzenia kontekstu historycznego powtórzenie początkowej wolnej części na końcu utworu

<sup>14</sup> M. Szelest, dz. cyt., s. 35.

w kompozycjach włoskich nie występuje. Jedyne przypadki dokładnego powtórzenia na końcu sonaty triowej początkowego nefugowanego odcinka ma miejsce w *Sonacie a 2 Violini* Johanna Schmelzera, austriackiego wirtuoza i kompozytora II połowy XVII wieku (prawdopodobnie nauczyciela Heinricha I. Bibera). Należy tu podkreślić fakt, że dokładne powtórzenia wstępnych ogniów na końcu utworu jako „chwyt formalny” występowały w kontekście bardzo bliskim, jakim są canzony Jarzębskiego i Mielczewskiego (np. *Canzona secondo*, *Canzona terza*, *Canzona quinta* Jarzębskiego, *Canzona prima a 2*, *Canzona secondo a 2* Mielczewskiego). W odróżnieniu od *Sonaty* Szarzyńskiego były to odcinki imitacyjne utrzymane w tempie umiarkowanym.

Partia basso continuo (w wydaniu PWM z serii „Musica Viva”<sup>15</sup>) zrealizowana przez Kazimierza Sikorskiego obok swej oczywistej roli tworzenia kanwy harmoniczej prowadzi dodatkowy głos melodyczny (lub dwa głosy) kontrapunktujący głosy skrzypcowe lub współuczestniczące w imitacjach, jak to ma miejsce w III części. Tutaj solistyczne potraktowanie skrzypiec uaktywnia melodycznie partię continuo. W wydaniu z serii „Musica Viva” podany jest głos basowy z cyfrowymi oznaczeniami wraz z jego realizacją. Oscyluje ona pomiędzy trzy- i czterogłosową fakturą z zastosowaniem licznych opóźnień (zwłaszcza tercji, która opóźniana jest najpierw z góry, potem z dołu) – ten „chwyt harmoniczny” stosowany jest przez Sikorskiego bardzo często w I części *Sonaty*. Jak podaje Franciszek Wesołowski w pracy poświęconej zagadnieniom realizacji basso continuo, było to „ulubione opóźnienie” w akordach towarzyszących wokalne monodii<sup>16</sup>. W częściach wolnych partia organowa zawiera liczne dźwięki przejściowe wypełniające treść harmoniczną linii skrzypcowej prowadzonej w dłuższych wartościach; we fragmentach szybkich posługuje się imitacją, wzmożoną w ogniach solistycznych III części (realizowanych solowo najpierw przez II skrzypce, potem przez I skrzypce). W klasyfikacji stylów realizacji basso continuo, podanej przez Wesołowskiego, ten rodzaj opracowania zbliża się do tzw. generałbasu motetowo-solistycznego (według pierwszej zasady: dwa głosy w prawej ręce i dwa w lewej), realizowanego najczęściej czterogłosowo z wprowadzeniem środków polifonicznych i oszczędnymi dyminucjami (rozdrobnieniami rytmicznymi) w kadencjach<sup>17</sup>.

Technika skrzypcowa w *Sonacie D-dur* Szarzyńskiego bazuje na grze ariozycznej (termin przyjęty od Tomasza Jasińskiego, autora hasła encyklopedyczne-

<sup>15</sup> Według Marcina Szelesta, wydanie to jest przedrukiem wydania z 1958 roku pod red. Zygmunta M. Szwejkowskiego, a to z kolei poprawioną reedycją wydania przedwojennego z 1928 roku, opracowanego przez Adolfa Chybińskiego. Autorstwo tego opracowania w wydaniu z 1984 roku, które jest podstawą powyższej analizy, zostało odnotowane. Z kolei autor komentowanego tutaj artykułu nie omawia realizacji basso continuo Kazimierza Sikorskiego.

<sup>16</sup> F. Wesołowski, *Basso continuo. Teoria i praktyka*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, wyd. 3, Łódź 2006, s. 93.

<sup>17</sup> Tamże, s. 92. Autor tę typologię podaje za: G. Sabbatini, *Regola facile e breve per suonare sopra il basso continuo nell'Organo, Manocordo o altro simile Strumento*, Venice 1628.

go o Szarzyńskim) i figuracyjnej. Wykorzystanie skali instrumentu sięga III pozycji. Ambitus wysokościowy obejmuje zakres dźwięków: g–d<sup>3</sup>, czyli dokładnie do najwyższego dźwięku III pozycji na najwyższej strunie. Najniższy rejestr stosowany jest oszczędnie, potrącanie dźwięków na strunie G wynika najczęściej z pochodów sekwencyjnych. Niemniej zakres wysokości dźwiękowych na najniższej strunie jest szerszy niż w *canzonach* Mielczewskiego – obejmuje szeregi kilkunastu dźwięków toku figuracyjnego (oczywiście z powtórzeniami wysokości), stosowanych tylko w częściach szybkich.

Strona ekspresyjna pierwszej, zachowanej polskiej sonaty triowej przedstawia typowy dla instrumentalnej muzyki barokowej dualizm: powolna, dostojna, skupiona część wolna, której przeciwstawiane są żywe, ruchliwe części figuracyjne. Dokonując dalszych, dokładniejszych rozróżnień charakteru wyrazowego, trzeba wskazać na pewne odcienie i niuanse. I część – by użyć sformułowania Zdzisława Jachimeckiego – „nastrojona na bardzo poważny ton” jest śpiewną kantyleną w spokojnym, miarowym ruchu (także w drugiej fazie z imitacjami) o charakterze arii. Pierwsze figuracyjno-fugowane Allegro z symetrycznym układem grup figuracyjnych przedstawia charakter poważnego studium kontrapunktycznego, nieco surowego, obiektywnego w wyrazie emocjonalnym, a w którym wzrost poziomu energetycznego następuje w odcinkach dwugłosu figuracyjnego w obydwu instrumentach. Odcinki Grave z III części są rytmicznie urozmaicone i od strony wyrazowej zbliżają się do recytatywu z kulminacją w przedostatnim takcie, z kolei sąsiadujące z nimi Allegra w trójdzielnym pulsie przywołują radosny charakter taneczny.

Usytuowanie stylistyczne i ustalenie kontekstu twórczości europejskiej dla kompozycji Szarzyńskiego było głównym problemem badawczym artykułu Marcina Szelesta. Autor dokonał analizy porównawczej wybranych fragmentów sonaty z fragmentami utworów kompozytorów XVII-wiecznych, takich jak: Carlo A. Lonati (*Sinfonia in C*), Giovanni Vitali (*Sonata in D op. 2 nr 1*), Lelio Colista (*Sonata a 3 in D*), Alessandro Stradella (*Sinfonia in C*), Johann Schmelzer (*Sonata in g*), która prowadzi do wniosku, że istnieje wiele podobieństw w samym języku dźwiękowym (budowa tematów, prowadzenie linii basu) między sonatą polską a rozwiązaniami u kompozytorów włoskich. Odcinki solowe dla obu instrumentów, które zastosował Szarzyński, występowały również w sonatach triowych z kręgu weneckiego oraz w sonatach Johanna Schmelzera; z kolei w wolnych odcinkach utworu Szarzyńskiego dają się odczytać wpływy rzymskie<sup>18</sup>. We wnioskach końcowych czytamy: „Przykłady rozwiązań melodycznych, harmoniczných czy konstrukcyjnych pochodzące z utworów Colisty, Stradelli, Lonatego, Vitalego czy Schmelzera świadczą nie tyle o tym, że polski kompozytor znał cytowane tu utwory, ile o tym, iż poruszał się on w kręgu stylistycznym reprezentowanym przez kompozytorów tej generacji. [...] Ramy cza-

---

<sup>18</sup> M. Szelest, dz. cyt., s. 30, 34.

sowe, w jakich powstały sonaty wymienionych kompozytorów, są raczej wąskie i można je określić jako lata 1659 – ok. 1680<sup>19</sup>. Zwracając uwagę na prosty język dźwiękowy i harmoniczny Szarzyńskiego oraz fakt, że ten element intensywnie zaczął się rozwijać w ostatniej ćwierci XVII wieku, autor dochodzi do konkluzji końcowej, „iż kontekst dla *Sonaty* tworzą utwory powstałe pomiędzy rokiem 1659 a ok. 1670<sup>20</sup>. Postawienie hipotezy o wcześniejszym powstaniu sonaty, niż data zachowanej kopii (1706 r.), wydaje się bardzo słuszna i należy czas powstania najstarszej polskiej sonaty oszacować na II połowę XVII wieku.

### 3. Karol Ogiński, *Sonata A-dur* na skrzypce i basso continuo (połowa XVIII wieku)

Kolejnym ogniwem w rozwoju polskiej sonaty skrzypcowej jest kompozycja **Karola Ogińskiego**, pochodząca z połowy XVIII wieku. Jest to czas, w którym muzyka polska wkracza w okres Oświecenia. Okres ten obejmuje lata panowania ostatniego króla polskiego, Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764–1795). „Stanisław August miał zalety wspaniałego mecenasa sztuki – czytamy w charakterystyce Chomińskich – zwłaszcza architektury, teatru, malarstwa, literatury, nie potrafił jednak sprostać zadaniom monarchy i męża stanu w skomplikowanej wówczas międzynarodowej sytuacji<sup>21</sup>. Jak wiadomo, sytuacja ta doprowadziła do trzech rozbiorów Polski i utraty niepodległości na okres ponad stu lat, co negatywnie odbiło się na polskiej kulturze muzycznej. W muzyce polskiej II połowy XVIII wieku dokonywały się przemiany analogiczne do przemian w muzyce europejskiej. Badaczka muzyki polskiej tego okresu Alina Nowak-Romanowicz w swej syntezie kreśli uwagi następujące: „Oblicze stylistyczne, w najszerszym tego słowa znaczeniu, muzyki Oświecenia przedstawia się w sposób mocno niejednolity, typowy dla okresu, w którym dokonuje się proces kształtowania się nowego stylu: z jednej strony nawiązywanie do folkloru, z drugiej – recepcja elementów stylu klasycznego, głównie wczesnoklasycznego [...]. Przystawanie przez muzykę polską elementów stylu klasycznego nie wykluczało wpływów stylu galant, i to zarówno na polu opery [...] – jak na polu muzyki czysto instrumentalnej<sup>22</sup>. Z początku tego okresu pochodzi kolejna zachowana polska sonata skrzypcowa.

Rękopis *Sonaty A-dur* Karola Ogińskiego zachował się w Schwerinie (Meklemburgia), a jego fotokopię znajdującą się w Bibliotece Jagiellońskiej uwierzytelniał i przygotował do druku Tadeusz Strumiłło. Karol Ogiński – jak pisze

<sup>19</sup> Tamże, s. 36.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 190.

<sup>22</sup> A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego Oświecenia i wczesnego Romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966, s. 13–14.

ów muzykolog – „to jedna z najbardziej zagadkowych postaci w historii naszej muzyki, [...] a jedyną znaną jego kompozycję przypisywano Michałowi Kazimierzowi lub nawet Kleofasowi. Podejrzeniom tym, pozornie uzasadnionym całkowitym brakiem wiadomości biograficznych o jakimkolwiek kompozytorze tego imienia, przeczy wyraźnie wypisane na karcie tytułowej rękopisu sonaty imię «Carlo Oginsky» oraz – co najważniejsze – sam styl utworu, odbiegający znacznie od muzyki obu późniejszych Ogińskich»<sup>23</sup>. Na podstawie pracy niemieckiego historyka C. Meyera (*Geschichte der Mecklemburg – Schweriner Hofkapelle*, Schwerin 1913) Strumiłło podaje informację o tym, że muzycy meklemburskiej kapeli bywali także członkami magnackich zespołów w Polsce. Niemiecka kapela utrzymywała także kontakty z dworami litewskimi, czego dowodem były zachowane kompozycje Jana Dawida Hollanda w Schwerinie, będącego nadwornym kompozytorem w posiadłości Radziwiłłów w Nieświeżu<sup>24</sup>.

Pełny tytuł sonaty skrzypcowej Ogińskiego (według krakowskiej fotokopii rękopisu) posiada następującą adnotację: *Sonata ex A per il violino solo con basso Dell sig. Carlo Oginsky*. W rękopisie głos basowy zanotowany został jednogłosowo, bez oznaczeń cyfrowych. W wydaniu z 1955 roku głos ten został uwzględniony jako najniższe dźwięki partii fortepianu, a dopełnienie harmoniczne, jak już wcześniej podano w odsyłaczu, zostało opracowane przez Kazimierza Sikorskiego<sup>25</sup>.

Trzyzęściową formę sonaty Józef i Krystyna Chomińscy interpretują jako odwzorowanie włoskiej sinfonii, wskazując jednocześnie na związki ze stylem barokowym, czego dowodem jest partia b. c. oraz dwudzielna budowa środkowej i III części z zastosowaniem imitacji w początkowych taktach tej części. Przejawiają się także tendencje wczesnoklasyczne, takie jak: ostro wyprofilowany temat, kontrasty melodyczne, snucie motywiczne zbliżone do pracy tematycznej<sup>26</sup>. Halina Sieradz w informacjach encyklopedycznych dodaje: „Pierwsza część sonaty wykazuje wpływy Vivaldiego, a także J.S. Bacha. Prosta melodyka, przejrzysta i jasna faktura w cz. II i III wyróżniają jednak ten utwór spośród podobnych kompozycji z tego okresu, wskazując na elementy stylu wczesnoklasycznego. Znajomość zasad formalnych i poziom techniki kompozytorskiej świadczą o tym, że jest to kompozycja muzyka profesjonalnego”<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> T. Strumiłło, *Nota wydawnicza*, [w:] Karol Ogiński (XVIII w.), *Sonata na skrzypce i fortepian*, PWM, Kraków 1955, s. 3; w tym wydaniu głos skrzypcowy opracowała Eugenia Umińska, a bas zrealizował Kazimierz Sikorski.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 189.

<sup>27</sup> H. Sieradz, *Ogiński Karol*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna: N–Pa*, PWM, Kraków 2002, s. 153; Tadeusz Strumiłło zauważa np. podobieństwo motywiczne początkowego tematu *Sonaty* do tematu finału *II Koncertu brandenburskiego* J.S. Bacha.

Oto bliższa charakterystyka sonaty. *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian (nazwa podana za wydaniem PWM z 1955 roku) zbudowana jest z 3 części:

I. Allegro moderato

II. Adagio

III. Allegro

**I część, Allegro moderato** w tonacji A-dur i metrum  $\frac{4}{4}$  (56 taktów), posiada formę wczesnego stadium allegra sonatowego. Główny, otwierający temat jest sześciotaktowy, zbudowany z dwóch fraz dwutaktowych o podobnej motywie i również z dwutaktowej formuły kadencyjnej. Widoczna zatem jest tu zasada symetrii. W kształtowaniu melodycznym dominują postępy sekundowo-tercjowe i powtarzanie motywów. Przyjmując spostrzeżenie Tadeusza Strumiły o podobieństwie pierwszego tematu I części do tematu bachowskiego, przytoczmy dla porównania początkowe fragmenty obydwu tematów.

Bas cyfrowany zrealizował  
K. Sikorski

KAROL OGIŃSKI  
(połowa XVIII w.)

Przykład 4. Karol Ogiński *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian, I część, pierwszy temat

16

Przykład 5. Johann Sebastian Bach, *II Koncert brandenburski*, III część, temat

Łącznik utworzony jest z trzech odcinków odmiennych pod względem struktury figuracyjnej. Moduluje do tonacji E-dur. Temat drugi złożony jest z trzy-

krotnego powtórzenia ornamentowanej frazy (w drobnym ruchu rytmicznym) i dopełnienia figuracyjnego. Temat zostaje powtórzony oktawę niżej. W stosunku do tematu pierwszego wnosi przede wszystkim kontrast rytmiczny, choć obydwie tematy są figuracyjne i podane w partii skrzypiec.

Środkowe ogniwo przetworzeniowe inicjuje powrót pierwszej frazy głównego tematu, który poddany jest dwukrotnej transpozycji. Praca przetworzeniowa podąża na granicy snucia motywicznego i prostej pracy motywicznej. Praca motywiczna w sonacie polega na tworzeniu struktur pochodnych od tematu, przedstawianiu grup figuracyjnych i progresywnych powtórzeniach. Następują tu wychylenia do pobliskich tonacji, najczęściej do tonacji E-dur.

Repryza jest skrócona w stosunku do ekspozycji, temat główny pojawia się z przesunięciem metrycznym (od połowy taktu) i ukazuje tylko swą pierwszą frazę; skrócony jest także łącznik, pozostając w tonacji A-dur. Z kolei temat drugi, podany bez zmian melodycznych, zachowuje tonację główną.

**II część, Adagio** w tonacji D-dur i metrum  $\frac{4}{4}$  (27 taktów) wykazuje dwudzielną budowę z repetycją pierwszego ogniwa.

SCHEMAT FORMALNY



Czterotaktowy temat **a** złożony jest z dwóch zróżnicowanych względem siebie zdań. Po jego rozwinięciu wkracza nowa myśl **b** i jej powtórzenie. Drugie ogniwo A<sub>1</sub> rozpoczyna nowy wątek zakończony krótką kadencją figuracyjną (*largamente quasi cadenza*), a po niej wraca materiał **b** z transpozycją. Kadencja ta została dodana przez autorów opracowania, o czym informuje komentarz rewizyjny.

**Przykład 6.** Karol Ogiński, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian, II część, początek ogniwa A<sub>1</sub> z kadencją

**III część, Allegro** w tonacji głównej A-dur i metrum  $\frac{3}{4}$  (102 takty) podobnie jak I część przedstawia wczesne stadium allegra sonatowego. Figuracyjny główny temat otwiera powtarzający się motyw, po nim długi tryl prowadzi do drugiego zdania tematu, również bazującego na powtarzanym sekwencyjnie motywie. Temat jest imitowany w partii fortepianu.

Łącznik kontynuuje motywikę tematu, modyfikując ją i modulując do tonacji dominanty E-dur, również z zastosowaniem progresji. Ośmiotaktowy, kontrastujący temat drugi ponownie bazuje na technice progresji. Ekspozycja poddana jest repetycji.

Przykład 7. Karol Ogiński, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian, III część, temat drugi (od taktu 34)

Przetworzenie poddaje pracy tematycznej zwroty figuracyjne tematu głównego, przedzielając je odcinkami długiego, kilkutaktowego trylu<sup>28</sup>.

Repryza powtarza materiał ekspozycji, tylko ze zmianą drugiego zdania tematu głównego. Łącznik i temat drugi są ujednoczone tonalnie (A-dur).

Język dźwiękowy *Sonaty* Karola Ogińskiego wskazuje jednoznacznie na jej przynależność do okresu przejściowego między barokiem i klasycyzmem. Cechy formalne, zasady kształtowania i środki techniczne upostaciowane zostały w tej kompozycji na sposób dwoisty. Części skrajne przedstawiają wczesne stadium allegra sonatowego z repetycją ekspozycji, część środkowa odwołuje się jeszcze do barokowej, dwudzielnej konstrukcji, właściwej tanecznym i figuracyjnym częściom sonat i suit, przy czym należy zauważyć tu istotne odstępstwa Ogińskiego od barokowej jedności materiałowej pomiędzy ogniwami A i A<sub>1</sub>.

Tematy w swej strukturze motywicznej również „balansują” między barokowym, dość jednolitym motywicznie wzorcem a tendencją do różnicowania

<sup>28</sup> Długie tryle w wydaniu z 1955 roku również zostały dodane przez autorów opracowania (Eugenia Umińska, Kazimierz Sikorski – informacja w komentarzu rewizyjnym).



zdań oraz do ich symetrii. Wszystkie tematy *Sonaty* Ogińskiego, z wyjątkiem tematu (a właściwie otwierającej sekwencji) II części, posiadają konstrukcję zamkniętej myśli muzycznej, pomimo jednolitości motywicznej, co jest przejawem stylistyki wczesnoklasycznej. Są tematami typowymi dla okresu przejściowego między barokiem i klasycyzmem<sup>29</sup>. Figuracyjne struktury tematów i łączników bazują na rozłożonych trójdźwiękach i pochodach gamowych.

Język tonalny jest prosty, dominuje w nim diatonika, wychylenia modułacyjne następują do najbliższych tonacji (głównie dominanty). Partia fortepianu opracowana harmonicznym przez Kazimiera Sikorskiego (przypomnijmy, w rękopisie zachowała się tylko pojedyncza linia basu, bez ocyfrowania) również – dostosowując się do stylistyki głosu skrzypcowego – porusza się na granicy faktury basso continuo i pierwszych przejawów klasycznego akompaniamentu, pomiędzy fakturą polifonizującą z imitacjami figuracyjnych motywów skrzypcowych a prostym towarzyszeniem akordowym; wykazuje wiele cech późnobarokowej „homofonii continuo”. Według Manfreda Bukofzera „homofonia continuo” odznacza się „żywym rytmem harmonicznym oraz energicznymi formułami rytmicznymi, występującymi zarówno w linii melodycznej, jak i w głosie basowym”<sup>30</sup>. W partii fortepianu I i II części stale zachowany jest ów „żywy rytm harmoniczny” (już to według linii basu zachowanej w rękopisie), natomiast w III części jego aktywność harmoniczna maleje, bywa redukowana do dwugłosu (t. 3–5, 49–51, 66–68) lub postępów zwartych prostych trój- i czterodźwięków, a także wytrzymywanych w długich wartościach akordów (t. 81–84). Stanowiły one uproszczoną podstawę harmoniczną dla figuracji skrzypcowych – oczywiście cechy te wynikają również z koncepcji fakturalnej głosu akompaniującego dokończony przez Kazimierza Sikorskiego.

W głosie skrzypcowym I części charakterystyczne są zestawienia regularnych grup rytmicznych z nieregularnymi (triolowymi – temat drugi) i grupami drobnorytmicznymi o charakterze ornamentalnym. Karol Ogiński stosuje orna-

<sup>29</sup> Niemiecki muzykolog Ernst Bücken zwraca uwagę na tę istotną różnicę między tematem barokowym a wczesnoklasycznym: „Das ältere, barocke Thema war nur ein Teil des allgemeinen Bewegungszuges des Tonwerkes, ein sich aus der Linienbewegung heraushebender, ihn aber nicht selbstständig gegenüberstehender Teil. [...] Das modern Thema nach 1740 hingegen ist Ton – Individuum, es tritt dem ganzen Satz, in dem es beheimatet ist, mit den Sonderrechten der Einzelpersönlichkeit gegenüber. Das alte Thema war technisch gebunden, das neue Thema aber beherrscht die technische Gestaltung. Zwischen diese schroffen Gegensätze ist die Übergangsthematik gleichsam eingespannt” (Starszy, barokowy temat był tylko częścią ogólnego ciągu ruchu utworu, wywodzący się z jednej linii ruchu, nie stanowił samodzielnej jednostki. Natomiast nowy temat po 1740 roku jest zjawiskiem dźwiękowym indywidualnym, postępuje całym zdaniem, w którym się zawiera, zdaniem posiadającym przywilej własnej „osobowości”. Dawny temat determinowany był techniką, nowym tematem włada konstrukcja. Między tymi przeciwnościami umiejscowione są tematy o charakterze przejściowym – tłum. M.R.) (*Die Musik des Rokoko Und der Klassik*, [w:] *Handbuch der Musikwissenschaft*, d. IV, Potsdam 1931, s. 17–18).

<sup>30</sup> M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, PWN, Warszawa 1970, s. 312.

mentykę w stopniu umiarkowanym: najczęściej krótki tryl na wartościach ćwierćnotowych i ósemkowych, w pojedynczych taktach następuje ich kumulacja (np. I część, t. 40), ponadto przednutki i mordenty. Szeregi figur triolowych i częste stosowanie ozdobników są znamionami stylu galant<sup>31</sup>. Są one wkomponowane w potoczny nurt figuracyjnej melodyki sonaty. W partii fortepianu nie zastosowano ornamentyki. Zmiany wprowadzone przez autorów opracowania (Eugenia Umińska, Kazimierz Sikorski) z pewnością uzdatniają utwór dla celów wykonawczych, lecz z drugiej strony zacierają oryginalną postać tekstu. Sonata zawiera liczne znaki dynamiczne; Tadeusz Strumiłło informuje, że „w rękopisie znaki dynamiczne wpisane są innym piórem – zdecydowanie później”<sup>32</sup>.

Strona wyrazowa każdej części *Sonaty A-dur* Ogińskiego jest dosyć jednolita, nie zawiera silnych kontrastów, co wynika także z ukształtowania motywicznego toku melodycznego. W omawianym tu wydaniu znajdują się liczne zmiany dynamiczne, często stosowane są kontrasty: forte–piano w sąsiednich taktach (por. przykład 7). W I części zmiany dynamiczne stosowane są niemalże w każdym takcie, w II i III części stają się mniej regularne. Dynamika jest zatem w tej sonacie elementem bardzo aktywnym. Takie zmiany, zwane dynamiką tarasową, należały jeszcze do stylistyki późnobarokowej. Dynamika tarasowa, obok dynamiki stopniowanej była powszechnie stosowana w muzyce baroku i – jak pisze Danuta Szlagowska w swej syntetyzującej osiągnięcia muzyki baroku pracy – „doskonale wkomponowała się w barokowa estetykę chiaro–scuro (jasno–ciemno, światło–cień)”<sup>33</sup>.

Odnosnie do techniki skrzypcowej należy stwierdzić absolutną dominację techniki figuracyjnej w licznych odmianach struktur interwałowych, z przewagą gamowo-trójdźwiękowych. Partia skrzypcowa porusza się tylko w zakresie I pozycji.

*Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian Karola Ogińskiego jest świadectwem występowania w polskiej muzyce instrumentalnej połowy XVIII wieku przemian stylistycznych, dokonujących się równocześnie w muzyce europejskiej. Uważana jest za pierwszą polską sonatę na skrzypce solo z akompaniamentem, aczkolwiek, jak stwierdzają autorzy pracy *Literatura skrzypcowa* „wobec nikłej ilości zabytków trudno rzeczywiście zdać sobie sprawę z rozwoju kultury skrzypcowej w Polsce w XVIII wieku”<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Por. D. Meertz, hasło: *Galant*, [w:] *The New Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, t. 7, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 93.

<sup>32</sup> T. Strumiłło, dz. cyt. Niektóre ozdobniki zostały dodane przez autorów opracowania – co już zaznaczano – m.in. wszystkie długie tryle na wytrzymywanych wartościach w partii skrzypiec w III części, wprowadzono także nieznaczne zmiany rytmiczne w głosie basowym i znaki chromatyczne (komentarz rewizyjny, wstęp).

<sup>33</sup> D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, seria: Skrypty i Podręczniki, t. 29, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 254.

<sup>34</sup> Z. Jahnke, Z. Sitowski, dz. cyt., s. 49; warto odnotować, że zachowała się również transkrypcja tej sonaty na fagot i fortepian dokonana przez ówczesnego fagocistę Marcina Kadela ze zmianą

#### 4. Maciej Radziwiłł – *Sonatina G-dur* na skrzypce i klawesyn

Z II połowy XVIII wieku pochodzi trzecia kompozycja wchodząca w początkowy etap historii tej odmiany sonaty kameralnej w polskiej twórczości. Działalność **Macieja Radziwiłła** przypada na II połowę XVIII wieku (ok. 1750–1800). Był kasztelanem wileńskim, ostatnim właścicielem Szydłowca, kompozytorem i librecistą. Działał w Nieświeżu, w którym funkcjonował teatr dworski. Napisał libretto do opery *Agatka, czyli Przyjazd pana*, z muzyką Jana Dawida Hollanda, wystawionej w 1784 roku z okazji wizyty króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Skomponował też własną operę *Wójt osady albiańskiej* o tematyce chłopskiej, która również została wystawiona w letniej rezydencji Radziwiłłów w Albie koło Nieświeża. W 1788 roku Maciej Radziwiłł przeniósł się do Wilna i tu komponował utwory instrumentalne, w tym *Divertimento D-dur*, *Serenadę B-dur*, polonezy orkiestrowe<sup>35</sup>. Rękopis utworu skrzypcowego zachował się w Sächsische Landesbibliothek w Dreźnie i posiada następujący tytuł: *Sonate pour le pianoforte et un violon et un Divertimento avec Accompagnement Composées et Dediées a Son Altèsse Electorale Monseigneur le Prince Antoine de Saxe Au Glorieux Jours de Son Nomme le 14 de Jouin 1797 par très Obeissant et très devoue Serviteur Mathias p<sup>ce</sup> de Radziwiłł Castel: de Viln[o]* (*Sonata na fortepian i skrzypce oraz Divertimento z akompaniamentem, skomponowane i dedykowane Jego Wysokości i Wielebności Najstarszemu Synowi Elektora, Antoniemu Wettynowi w chwalebnych dniach jego panowania, dnia 14 czerwca 1797 roku przez uniżonego, bardzo posłusznego i bardzo oddanego sługę księcia Macieja Radziwiłła, Kasztelana Wileńskiego*). Jak informuje autor opracowania tej kompozycji do wydania w PWM, „zmiana terminu Sonata na Sonatina związana jest ściśle z charakterem opracowania, w którym potraktowano zamiennie partię prawej ręki fortepianu (w oryginale traktowaną wirtuozowsko) z partią skrzypiec. Ze względów wykonawczych opuszczony został fragment Sonaty, a w całości przebiegu wzbogacono linię melodyczną głosów oraz uzupełniono harmonikę”<sup>36</sup>. Tadeusz Marek, podający utwór Macieja Radziwiłła z rękopisu do druku, nie informuje, jakiego typu fragment kompozycji został opuszczony. Nazwa „sonata” została prawdopodobnie wprowadzona przez kompozytora ze względu na duetową obsadę. Układ części, o czym też informuje tytuł utworu w rękopisie, wskazuje na silny wpływ divertimenta. Retusze wydawcy oraz autorów opracowania, Janiny i Tadeusza Ochlewskich, polegające na wzbogaceniu linii

---

tonacji na C-dur oraz odmienną częścią środkową, prawdopodobnie dokonowaną przez fagocistę (T. Strumiłło, dz. cyt.).

<sup>35</sup> K. Duszyk, *Radziwiłł Maciej*, [w:] *Encyklopedia muzyczna... Pe-r*, PWM SA, Kraków 2004, s. 287.

<sup>36</sup> T. Marek, *Nota wydawnicza*, [w:] *Maciej Radziwiłł, Sonatina na skrzypce i klawesyn*, PWM, Kraków 1972, s. 4; z edytorskiego komentarza wynika, iż tekst *Sonaty* w wydaniu z 1972 roku znacznie odbiega od rękopiśmiennego pierwowzoru – prawdopodobnie opuszczono fragment *et un Divertimento Avec Accompagnement*.

melodycznej i uzupełnieniu harmoniki, miały na celu uzdatnienie utworu do praktyki wykonawczej.

Pod koniec XVIII wieku muzyka polska obfitowała w różne formy instrumentalne, w których widoczne były tendencje klasycyzujące. „O istotnych właściwościach decydowały walory formy muzycznej, określone proporcje między elementami, wyrażające się w odpowiednich układach agogicznych, dynamicznych, tonalnych, melodycznych i harmonicznym” – komentują Chomiński<sup>37</sup>.

W odniesieniu do *Sonatiny* Macieja Radziwiła dość istotną jest dalsza uwaga tych autorów: „W muzyce polskiej krzyżują się najrozmaitsze style, począwszy od stylu galant poprzez sonaty i suites włoskie aż do klasycyzmu, którego wzorem był Mozart”<sup>38</sup>.

Pięcioczęściowy układ formalny utworu Macieja Radziwiła, w którym części III–V są bardzo krótkie, wykazuje wpływy divertimenta. Kolejność części jest następująca:

- I. Allegro moderato
- II. Allegretto
- III. Andante sostenuto
- IV. Allegro
- V. Allegretto

Wszystkie części *Sonatiny* utrzymane są w tonacji głównej G-dur.

**I część, Allegro moderato** w metrum  $\frac{4}{4}$  (66 taktów), jest najdłuższa, na niej spoczywa punkt ciężkości całej nieproporcjonalnej formy cyklicznej tego utworu. Posiada formę allegra sonatowego ze skróconą reprzyzą. Ekspozycję inicjuje pierwszy temat, który ma budowę okresową, zewnątrznie rozszerzoną (okres uzupełniający, powtórzenie następnika). Motywika jego wskazuje na wpływ stylu galant. Akompaniament klawesynowy (według nomenklatury wydawniczej) kontrapunktuje linię tematu, tworząc z nią dialogi motywiczne. Temat w całości jest diatoniczny.

<sup>37</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 206.

<sup>38</sup> Tamże, s. 212.

The image displays a musical score for the first part of the first theme of Maciej Radziwiłł's *Sonatina G-dur*. The score is written for Violino ovvero Flauto\* and Cembalo (Piano). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system shows the violin part with a dynamic marking of *mf* and the piano accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The second system continues the violin part with a dynamic marking of *mf* and the piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Przykład 8. Maciej Radziwiłł, *Sonatina G-dur* na skrzypce i klawesyn, I część, pierwszy temat

Łącznik nawiązuje do następnika tematu w partii akompaniującej, wprowadza też materiał figuracyjny oparty na rozłożonych trójdźwiękach z repetycjami dźwięków. Pozostaje w tej samej tonacji, nie moduluje. Drugi temat, oznaczony „dolce”, jest również symetryczny w budowie, a w charakterze wyrazowym zmienny: śpiewny w pierwszym zdaniu i figuracyjny w drugim zdaniu, zakończony prostą kadencją. Stanowi ona też zwieńczenie ekspozycji. Dwufazowe przetworzenie podejmuje wpieryw melodykę następnika pierwszego tematu, poddając ją przekształceniom interwałowym z niewielkimi zmianami chromatycznymi (pierwsza faza). Drugą fazę wypełnia materiał figuracyjny, gamowo-trójdźwiękowy. Występują tutaj wychylenia do tonacji D-dur. Repryzę poprzedza krótka kadencja (ad libitum). W repryzie pierwszy temat wprowadza zmiany melodyczne w końcowych taktach i nową formułę kadencyjną, złożoną z ornamentalnych grup. Po zredukowanym dwutaktowym łączniku, kompozytor przypomina z drugiego tematu tylko drugie, figuracyjne zdanie<sup>39</sup>.

**II część, Allegretto** w metrum  $\frac{2}{4}$  (42 takty bez powtórek), utrzymana jest w pogodnym, wręcz żartobliwym tonie. Tworzy formę szeregową, złożoną z następstwa pięciu ośmiotaktowych okresów. Pierwszy z nich **a**, oparty na krótkich motywach, pełni rolę tematu. Pojawia się ponownie po drugim odcinku **b**.

<sup>39</sup> Autorzy cytowanej już *Historii muzyki polskiej* w swych ogólnych uwagach podają wniosek, iż niekompletna repryza była w XVIII wieku zjawiskiem normalnym (s. 211). Niekompletność w *Sonatinie* Radziwiłła polega na redukcji łącznika i fragmentu drugiego tematu.

Trzeci odcinek **c** to nowa, kontrastująca myśl. Ostatni ósmiotakt tworzy figuracyjne zakończenie. Ogólny schemat formy przedstawia się następująco:

||: **a** :|| **b a** ||: **c** :|| **d**

Akompaniament kontrapunktuje partię skrzypiec, a w odcinkach **c** i **d** górny głos klawesynu dubluje motywikę skrzypiec w paralelnych tercjach.

**III część, Andante sostenuto**, również w metrum  $\frac{2}{4}$  (16 taktów bez powtórek), pełni rolę spokojnego, krótkiego intermezza; złożona jest z dwóch okresowych melodii, tworzących układ:

||: **a** :|| **b | a** ||

**IV część, Allegro** w metrum  $\frac{4}{4}$  (16 taktów), to właściwie figuracyjne ogniwo, znów z podziałem na dwa ósmiotakty, w którym cechą pierwszoplanową jest technika dwudźwiękowa w partii skrzypcowej.

**Przykład 9.** Maciej Radziwiłł, *Sonatina G-dur* na skrzypce i klawesyn, IV część, takty początkowe

**V część, Allegretto**, w metrum  $\frac{2}{4}$  (14 taktów), jest niesamodzielną częścią, ponieważ stanowi powtórzenie tematu **a** z II części z dodaniem formuły kadencyjnej.

Części: III, IV, i V, są bardzo krótkie, lecz nie można ich traktować łącznie jako jedną dłuższą część, gdyż posiadają odmienny względem siebie materiał. Powtórzenie materiału melodycznego II części w ostatnim ustępie „przypomina” chwyt formalny z *Sonaty* Szarzyńskiego. Akompaniament pełni rolę towarzyszenia harmonicznego i fragmentarycznie kontrapunktuje motywikę skrzypiec. Konsekwentnie stosowana budowa okresowa w tematach świadczy z pewnością o wpływie dojrzewającego stylu klasycznego. Z kolei prostota formalna – zespolona z równie prostą fakturą (w partii akompaniującej „uproszczona” przez wydawców), rzadko występującymi akordami, stałym utrzymywaniem jednej tonacji – sugeruje, iż był to utwór o bardziej użytkowym niż koncertowym charakterze. Układ cykliczny zbliża tę *Sonatinę* do utworów w typie divertimenta lub suity. Strona techniczna partii obydwu instrumentów utrzymana jest w konwencji klasycznej (formuły figuracyjne, faktura).

Nieprzychylną opinię o tej kompozycji wydaje Alina Nowak-Romanowicz, ukazując niedostatki formy I części: „Utwory Radziwiłła zdradzają rozliczne

mankamenty amatorskiego warsztatu kompozytora. Zwraca np. uwagę fakt, że w trzyczęściowej *Sonacie G-dur (Allegro moderato, Un poco Adagio i Rondo Allegretto)* w *Allegro moderato* odstąpił on w sposób nieuzasadniony od schematu formy sonatowej. W tym *Allegro* występują wprawdzie dwa tematy, lecz zarówno one, jak i kadencja przed znakiem repetycji, są utrzymane w tonacji głównej. W części odpowiadającej przetworzeniu wprowadził kompozytor motywy obu tematów, ale w reprzyzie powtórzył już tylko temat pierwszy<sup>40</sup>. Jest to jednak jedyny w naszej literaturze komentarz do tego utworu. Pojawia się tu niezgodność pomiędzy pięcioczęściową wersją, wydaną w 1972 roku, na której oparta została niniejsza analiza, a informacją Aliny Nowak-Romanowicz, według której utwór jest trzyczęściowy. Autorka w swym syntetycznym opracowaniu zamieszczonym w pracy zbiorowej *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, wydanej w 1966 roku, prawdopodobnie opierała się na drezdeńskim rękopisie tej kompozycji. Tadeusz Marek nie podaje w komentarzu do swego wydania z 1972 roku informacji o tym, jakich zmian dokonano w porównaniu z autografem, zatem trudno jednoznacznie rozstrzygnąć tę kwestię.

Kontrast wyrazowy i agogiczny w *Sonatinie* następuje tylko pomiędzy kolejnymi częściami. Kolejność tych części nie odpowiada cyklowi sonatowemu, lecz raczej – o czym już wspomniano – wieloczęściowości form ówczesnej muzyki użytkowej. Najsilniejszy kontrast kształtuje się między III i IV częścią: przejście z części kantylenowej do motoryczno-figuracyjnej.

Ekspresyjna strona utworu jest bardziej zróżnicowana w porównaniu z *Sonata* Ogińskiego. W omawianym tu wydaniu *Sonatiny* pojawiają się określenia typowo wyrazowe, takie jak: *espressivo* (w III części *Andante sostenuto*), *dolce* (drugi temat I części), *scherzando* (II część, *Allegretto*), precyzyjna jest też notacja artykulacji. Najczęściej sąsiadują krótkie *legata* z gamowymi przebiegami *staccatowymi*, następstwa opadających tercji z artykulacyjnym skróceniem drugiego dźwięku analogicznie w obydwu partiach (łącznik I części), przednutki krótkie przy głównych dźwiękach, inicjujących frazę – cechy te przywołują skojarzenia ze stylem Mozarta<sup>41</sup>.

Zakres środków techniki skrzypcowej również koresponduje z mozartowskim. Motywika oparta jest na ciągłej fluktuacji grup figuracyjnych z kantylenowo traktowanymi rozłożonymi trójdźwiękami, w kadencjach występują proste dwudźwięki lub rytmy punktowane. Dość nietypową, w kontekście całej *Sonatiny*, jest IV część, *Allegro*, oparta w całości na monorytmicznej figuracji w długich *legatach*. Zastosowanie w początkowych taktach tej części szeregu figur dwudźwiękowych świadczy o wpływie rozwijającego się wówczas wirtuozostwa

<sup>40</sup> A. Nowak-Romanowicz, dz. cyt., s. 82.

<sup>41</sup> Sam początek *Sonatiny* przypomina główny temat I części *III Koncertu skrzypcowego G-dur* Mozarta (por. przykład 8), tak samo pochody krótkich ósemek pauzowanych lub *a lá* mozartowskie opóźnienia w zakończeniach fraz.

skrzypcowego (na gruncie włoskim i francuskim)<sup>42</sup>. Skala skrzypcowa w omawianym utworze „polskiego kasztelana” sięga IV pozycji (najwyższy dźwięk e<sup>3</sup>). Technika figuracyjna, biegnikowa, gra dwudźwiękowa (stosowana oszczędnie), niuansowanie artykulacyjne (balans: staccato–legato) oraz gra kantylenowa w średnicy rejestru skrzypcowego, tworzą paletę środków techniczno-wyrazowych *Sonatiny G-dur* Macieja Radziwiłła, ważnego „punktu” skrzypcowej spuścizny polskiej XVIII-wiecznej wiolinistyki.

Sonaty Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, Karola Ogińskiego i Macieja Radziwiłła są świadectwem istnienia tej odmiany sonaty w polskiej muzyce doby baroku i okresu preklasycyzmu. Należy żałować, iż nie zachowały się inne zabytki twórczości sonatowej, których istnienia dowiedli badacze archiwaliów i inwentarzy. Z pewnością słaby ruch wydawniczy i rozproszenie kopii utworów (zapewne wykonywanych w tamtym okresie historycznym na polskich terenach) przyczyniły się do ograniczonego zasobu źródeł i tym samym niepełnej obecnej wiedzy co do faktycznego stanu sonatowej twórczości tamtych epok.

## Summary

### The Origins of Polish Violin Sonatas

The contents of the paper show precise analysis of three early Polish pieces of the violin sonata type: *Sonata in D major* for 2 violins and a basso continuo by **Stanislaw Sylvester Szarzynski**, the only saved Polish trio sonata, *Sonata in A-major* for violins and basso continuo by **Karol Ogiński** (mid-18<sup>th</sup> century), and *Sonatina in G major for violins and a harpsichord* by **Maciej Radziwill** from the 2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> century.

The article contains 4 sub-sections. The first sub-section is entitled “Remarks on Polish Baroque and Enlightenment Instrumental Music” and describes the historical background for the topics and provides information about research on the Polish native instrumental output of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. It appears from the remarks that Polish instrumental music in the abovementioned historical period was characterised by domination of dance forms. Source materials in the archives revealed that there were numerous examples of violin sonatas (Lilius, Mielczewski, Pękiel, Różycki), but the works were not preserved.

The second sub-section is devoted to the *Sonata in D major* by S. S. Szarzyński. Following a short description of results of the research carried out so far on this work (Chybiński, Feicht, Chomiński, Szelest), I present a detailed analysis of the successive parts of the composition. The formal analysis is complemented with remarks on the extent of violin technique and expression.

The subject of the third sub-section is the *Sonata in A major* by Karol Ogiński. It starts with remarks on the situation of Polish music in the middle of the 18<sup>th</sup> century and with a commentary on the conduct of researchers aimed at establishing the authorship of the sonata. The analysis of the composition includes analysis of the form, the sound language, construction of themes, appropriateness of expression. Eventually, I come to the conclusion that the *Sonata in A-major* is a piece

---

<sup>42</sup> *Sonatina* Radziwiłła alternatywnie przeznaczona jest na flet z klawesynem – wykonanie IV części w tym wariantcie obsady wymagałoby retuszy tekstu partii solowej ze względu na zastosowanie dwudźwięków w partii skrzypcowej.



typical for the transitory period between baroque and classicism, because in its musical prosody it contains distinctive baroque and early classicism features.

The characteristics of the *Sonatina in G-major* by M. Radziwiłł in the fourth subsection is preceded by biographical information about the composer and remarks about the changes introduced into the piece by publishers. The analysis of the sonata follows the same pattern as in the preceding pieces. The characteristics is illustrated with examples of musical notation.

The article is closed with a short summary. The final conclusion is that the scarce number of reference sources allows only partial determination of style of the pieces and their contribution to European violin oeuvre.