

Maryla Renat

"Sonata d-moll op. 9" Karola Szymanowskiego : geneza – technika kompozytorska – recepcja – opinie

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 10, 29-58

2015

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.

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

***Sonata d-moll* op. 9 Karola Szymanowskiego. Geneza – technika kompozytorska – recepcja – opinie**

Wstęp

Sonata d-moll na skrzypce i fortepian op. 9, młodzieńcze dzieło Karola Szymanowskiego, należy dziś do trwałych pozycji polskiej literatury wiolinistycznej. Uznana za dzieło znaczące, funkcjonuje stale w repertuarze koncertowym. Celem niniejszego opracowania jest scalenie i podsumowanie wszelkich informacji na temat dzieła oraz prezentacja dogłębnej analizy formy i języka dźwiękowego we wszystkich jego przejawach. Układ treści opiera się na czterech zagadnieniach:

- genezie utworu,
- recepcji,
- technice kompozytorskiej,
- opinii w literaturze muzykologicznej.

Styl muzyki skrzypcowej Szymanowskiego na ogół jest utożsamiany z dziełami środkowego okresu, którego kwintesencję zawierają: *Nokturn i Tarantella* op. 28, *Mity* op. 30 oraz *I Koncert skrzypcowy* op. 35, kompozycje z lat 1915–1916. Styl ten objawia się głównie w specyficznym traktowaniu kolorystyki skrzypcowej i wysoce oryginalnym kształtowaniu *melosu*. Nie bez znaczenia był współudział przyjaciela kompozytora, wybitnego skrzypka, Pawła Kochańskiego, w kreowaniu tego idiomu. Szymanowski, z natury człowiek skromny i na ogół niepopadający w stan zachwyty nad własną twórczością, tym razem był świadomy rangi swych dokonań i wystawił sobie wysoką ocenę, sformułowaną w prywatnej korespondencji do żony skrzypka:

Bo my z Pawełkiem stworzyliśmy w Mitach i Koncercie nowy styl, nowy wyraz gry skrzypcowej, rzecz pod tym względem zupełnie epokową¹.

¹ *List do Zofii Kochańskiej* z marca 1930, oprac. T. Chylińska, [w:] *Dzieje przyjaźni. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi*, PWM, Kraków 1971, s. 242.

I tutaj już warto zaznaczyć, że załóżki dojrzałego stylu, zwłaszcza w warstwie melodycznej, widoczne są już w *Sonacie skrzypcowej d-moll*. Ona sama jest pierwszym poważnym dziełem skrzypcowym, wpisującym się w neoroman-tyczny nurt muzyki polskiej. Osąd historii nadał tej kompozycji status utworu o szlachetnej inwencji, doskonale wyważonej stronie wyrazowej i dużych walorach jako dzieła kameralnego. Krytyczne uwagi niektórych badaczy muzyki autora *Harnasiów*, dotyczące zwłaszcza problematyki wpływów na stylistykę *Sonaty d-moll* innych współczesnych Szymanowskiemu twórców, nie przysła-niają jednak jej wartości artystycznej.

Geneza

Impulsem do powstania *Sonaty d-moll* była przyjaźń kompozytora ze zdolnym skrzypkiem amatorem, Bronisławem Gromadzkim, którego Szymanowski poznał w latach nauki szkolnej w Elizawetgradzie. Przyjaciel żywił spore uznanie dla pierwszych utworów Karola, skomponowanych w Tymoszwówce oraz podczas studiów prywatnych u Zygmunta Noskowskiego w Warszawie². Gromadzki opublikował już po wojnie, 10 lat po śmierci kompozytora, artykuł pt. *Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego* na łamach „Ruchu Muzycznego”. Autor pisze w nim o powstaniu młodzieńczej opery przyjaciela, a także o wielu innych, dość licznych utworach, skomponowanych w latach szkolnych:

[...] w owych czasach elizawetgradzkich sprzed okresu nauki u Noskowskiego Karol ustawicznie pisał, czynił notatki motywów i projektów muzycznych, które już wówczas w nim nurtowały³.

Szkolny „kolega” wspomina o kompozycjach później niewłączonych do opusowanych dzieł, wśród których były dwie sonaty fortepianowe (g-moll i fis-moll) oraz *I Sonata skrzypcowa*, nieidentyczna z *Sonatą* op. 9. Gromadzki zauważa, że utwory te nie zachowały się, „unicestwiła je prawdopodobnie zawierucha wojenna”⁴.

Informacje Gromadzkiego o pierwszych próbach twórczych Karola potwierdza kuzyn kompozytora, Jarosław Iwaszkiewicz, który w swoich wspomnie-niach, kreślonych barwnym językiem literackim, tak oto o nim pisze:

Był to – zwłaszcza dla rodziny i ciotek nie znających się na rzeczach artystycznych – po prostu młody człowiek, który próbował dyletancko komponować, jak to czyniła jakaś ciocia Keyzer czy również starszy brat Karola. Wszakże to o nim pisała do Anny Szyma-nowskiej jedna z dalszych jej krewnych: „słyszę, że Katot piękne sonaty układa [...]”⁵.

² T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Musica Iagellonica, Kraków 2008, s. 107.

³ Cyt. za: S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882–1937)*, PWM, Kraków 1950, s. 157.

⁴ Tamże.

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, PWM, Kraków 1976, s. 17; Anna Szymanowska – matka kompozytora, Katot – młodzieńczy pseudonim kompozytora.

A w uwagach Iwaszkiewicz dodaje:

Jest to uboczne, choć naiwne potwierdzenie istnienia młodzieńczych sonat fortepianowych i skrzypcowych Szymanowskiego, o których mówi w swych wspomnieniach Gromadzki, o których mnie i sam Szymanowski wspominał⁶.

Bardzo dojrzały język i technika przetworzeniowa oraz ukształtowanie faktury w *Sonacie d-moll* op. 9 sugerują, że zapewne nie była to pierwsza próba Karola w tym gatunku. Wszystkie cechy tego utworu przemawiają za tym, że młody adept kompozycji „ćwiczył się” już wcześniej w formie sonaty kameralnej. Wskazywani przez monografistów Szymanowskiego mentorzy jego wczesnego stylu, dawcy wzorca, są trafnie rozpoznani (o czym dalej), lecz trudno jednoznacznie uchwycić określony model – pierwowzór.

Rękopis *Sonaty d-moll* datowany jest na rok 1903, w pierwodruku mylnie została podana data 1904. Jak relacjonuje Teresa Chylińska, kopię utworu z dedykacją ofiarował przyjacielowi w marcu 1904 roku, wraz z oddzielną adnotacją następującej treści:

Drogi Bronku! Obcowanie z Tobą dało mi więcej, niż się Tobie wydaje – niechże ten marny utwór będzie wyrazem nie tylko przywiązania, ale i wdzięczności mojej dla Ciebie⁷.

Pierwsze, niepubliczne wykonanie *Sonaty d-moll* miało miejsce w Elizawetgradzie, w rodzinnym gronie. Iwaszkiewicz relacjonuje:

Cała rodzina, Zalescy, Neuhausowie, Przyszychowscy, Taubowie – wszyscy zasiedli w salonie domu Szymanowskich, aby wysłuchać kompozycji. Wykonawcami byli Feliks Szymanowski, który po ciężkiej chorobie powracał wówczas do fortepianu i stary skrzypek mieszkający opodal, Polak, pan Jandel, chodzący zawsze w obszernym płaszczu z peleryną, z długą, siwą brodą, był bardzo charakterystyczną figurą⁸.

Z kolei autorka największej monografii snuje przypuszczenie:

Zdumienie musiało ogarnąć słuchaczy już od pierwszego akordu, od namiętnej, dramatycznej frazy skrzypiec, przez liryczną słodycz melodii, która pozostanie jakby pieczęcią odcisniętą na całej muzyce Karola. To już nie był szkolny, uczniowski utwór, lecz dzieło zrodzone z autentycznego twórczego porywu, muzyka czarująca i sugestywna⁹.

W pamięci Iwaszkiewicza to pierwsze, rodzinne wykonanie *Sonaty d-moll* utrwaliło się poprzez jeden, niefrasobliwy szczegół, a wszystko w tonie żwawej opowieści:

Niewiele już pamiętam z samego wykonania sonaty, której cała rodzina wysłuchała z nabożeństwem, ale mam w oczach taki moment, kiedy w połowie drugiej części wujaszek podnosi się ze swojego fotela i na swych miękkich butach, [...] podchodzi do zatopionego w muzyce Jandla. „Przepraszam”, mówi wuj, „to miejsce zdaje się trzeba grać pizzicato”. I rzeczywiście. Jandel się poprawia, i sonata szczęśliwie dobiega do końca¹⁰.

⁶ Tamże.

⁷ T. Chylińska, *Karol Szymanowski...*, s. 108.

⁸ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 41.

⁹ T. Chylińska, *Karol Szymanowski...*, s. 108.

¹⁰ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt. s. 42.

Pierwodruk *Sonaty* ukazał się w Berlinie w 1911 roku, w oficynie Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich¹¹.

Recepcja

Sonata d-moll już za życia Szymanowskiego była wielokrotnie wykonywana, także z udziałem kompozytora w roli pianisty.

Oficjalne, publiczne prawykonanie miało miejsce dopiero 6 lat od jej powstania, 3 kwietnia 1909 roku w Warszawie, z udziałem zaprzyjaźnionych już wówczas z Szymanowskim artystów: Pawła Kochańskiego i Artura Rubinsteina. Pierwszy recenzent, Aleksander Poliński¹², opublikował swoją krytykę w „Kurierze Warszawskim”. Zdanie tego wpływowego krytyka na temat nowego utworu było niejednolite odnośnie do kolejnych części. Krytykę z racji pierwszej oceny przytoczmy w całości:

[...] pp. Kochański z Rubinsteinem wykonali najciekawszy numer programu wczorajszego: *Sonatę d-moll* Szymanowskiego na skrzypce i fortepian. Dzieło to utworzył autor przed kilku laty, w tych dobrych czasach, kiedy to komponował muzykę nie jak dziś (ani na chwilę nie wątpię, że chwilowo) wypracowanie rozdźwiękowe gwoli torturowania uszu bliźnich swoich. Toteż w sonacie, a przynajmniej w dwóch pierwszych jej częściach, panuje muzyka czysta, muzyka w sercu poczęta i sercem odczuta. Temat pierwszy, energiczny w rytmice, dobrze kontrastuje z poważnym, o szerokiej melodii drugim. Tak zwana przeróbka, doskonale jest tu uwita z motywów głównych. Całość tej części, utrzymana w zupełnie prawidłowej, tak zwanej „wielkiej” formie [...] udanie zakańcza pięknie pomyślana „koda”.

Część drugą, *A-dur*, osnuł autor na b. śpiewnej melodii o nader zajmującym rysunku, tę zaś melodię oparł na podłożu harmonii wykwińskiej i zbluszczył arabeskami delikatną robotą polifoniczną.

W finale nie mogłem się dopatrzeć ani konturów którejs z znanych form, ani celowości gwałtownych modulacji i jakichś dziwacznych nastrojów. Całość tego finału, pokurczonego i rozczochranego w formie, o wiele mniej dobre wrażenie wywierał aniżeli dwie pierwsze części sonaty, piękne istotnie, zasobne w świeże pomysły, melodyjne i harmoniczne, a tym samym dużą wartość posiadające¹³.

¹¹ Kolejne wydania to: Universal Edition, Wiedeń 1913; PWM, Kraków 1955, 1967, 1978.

¹² Aleksander Poliński był postacią bardzo zasłużoną w polskiej kulturze muzycznej przełomu XIX i XX wieku. Był zbieraczem rodzimych zabytków muzycznych, to on odnalazł *Sonatę D-dur* S.S. Szarzyńskiego. Jako recenzent współpracował z trzema czasopismami: „Kurierem Warszawskim”, „Tygodnikiem Ilustrowanym”, oraz pismem „Echo Muzyczne i Teatralne”. „Poliński – zbieracz i badacz – przewyższa o wiele znaczeniem Polińskiego-krytyka” – pisze Stefan Jarociński w biografii Polińskiego zawartym w *Antologii polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku* (PWM, Kraków 1955, s. 291). Znany był z zachowawczych poglądów, z dużym dystansem oceniał nowatorskie dążenia kompozytorów młodopolskich.

¹³ A. Poliński, *Sonata d-moll Szymanowskiego*, „Kurier Warszawski” 1909, nr 94, [w:] *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, oprac. S. Jarociński, PWM, Kraków 1955, s. 315–316.

Sam kompozytor zwięźle wspomniał o tej krytyce w liście do Stefana Spiessa z 14 kwietnia 1909 r.:

Paweł i Artur doskonale grali moją Sonatę – krytyki były mdłe i niewyraźne. Pal ich diabli¹⁴.

W latach początków kariery kompozytorskiej Szymanowskiego *Sonata d-moll* była często wykonywanym utworem. Początkowo autor żywo interesował się jej losami, wielokrotnie wspominał o niej w swej bogatej korespondencji, właśnie przy okazji jej wykonań i planów wydawniczych. Kolejny list, również adresowany do Spiessa, w ostatnim akapicie zawiera uwagę o kolejnym wykonaniu utworu:

Wczoraj był ostatni koncert kameralny, na którym Paweł z Melcerem grali moją *Sonatę* (nawiasem mówiąc – podle), ale powodzenie było kolosalne, wyobraź sobie: musiałem parę razy wylazić na estradę. Krytyki świetne (Poliński nawet napisał: „wspaniała sonata”) – chociaż jak się domyślasz, głupie bardzo¹⁵.

Po tym koncercie z kolei ukazała się także recenzja Felicjana Szopskiego w czasopiśmie „Goniec”. Wedle jego słów II część *Sonaty* wywarła na publiczności największe wrażenie:

Najwięcej zaciekała nas część trzecia wieczoru, w niej pp. Melcer i Paweł Kochański zagrali *Sonatę skrzypcową* K. Szymanowskiego. Rezultat był taki, że ulegając życzeniu słuchaczy trzeba było powtórzyć część drugą *Sonaty*. Widać, że publiczność musiała odczuć piękno tego utworu, mimo wcale nie zwyczajnych środków, jakimi autor się wypowiada. [...] stwierdzam, że przemawia w niej z siłą wielki talent Szymanowskiego [...] i kojarzy się z wyrafinowaną kulturą artystyczną [...]¹⁶.

I dlatego w jednym z dalszych listów do tego samego przyjaciela kompozytor określił ją nawet jako „rzecz pod każdym względem popularną” (list z 11 grudnia 1910 r.)¹⁷.

A jak przyjmowano *Sonatę d-moll* za granicą? Dwukrotnie została wykonana w Londynie: w roku 1913 (24 kwietnia, Paweł Kochański i Hamilton Harty) i w 1914 (25 kwietnia, Kochański i Rubinstein). Tam również spotkała się z pozytywną, pochlebną oceną. Jeden z londyńskich recenzentów skierował uwagę bardziej na kwestię współpracy skrzypcowo-fortepianowej w utworze. Relacjonował („The Times”, 25 kwietnia 1913):

Nie brak tej muzyce idei, nie ma też śladu manieryzmu. Obydwa instrumenty mają szerokie pole do popisu, prowadzenie obu partii jest wyraziste, robi wrażenie jakby muzyka ta łatwo spływała spod pióra¹⁸.

¹⁴ K. Szymanowski, *Z listów*, oprac. T. Bronowicz-Chylińska, PWM, Kraków 1958, s. 43.

¹⁵ K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1, 1903–1919, zebrała i opracowała T. Chylińska, PWM, Kraków 1982, s. 211.

¹⁶ Tamże, s. 212.

¹⁷ Tamże, s. 248.

¹⁸ Cyt. za: *Między kompozytorem i wydawcą. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition*, oprac. T. Chylińska, PWM, Kraków 1978, s. 47.

Inny krytyk w tym samym dniu na łamach czasopisma „The Daily Telegraph” był bardziej powściągliwy, ale wyraził opinię pozytywną, klasyfikując utwór jako bardziej tradycyjny:

Karola Szymanowskiego *Sonata* [...] może nie jest dosłownie arcydziełem, lecz okazała się bardzo miła do słuchania. Fala modernizmu nie porwała – jak się zdaje – p. Szymanowskiego, woli on wyrażać się raczej językiem sprzed 15–20 lat, niż dzisiejszym¹⁹.

W późniejszych latach, gdy język muzyczny kompozytora uległ silnym przemianom, Szymanowski nie przywiązywał do swojej młodzieńczej *Sonaty skrzypcowej*, tak jak i do *I Sonaty fortepianowej* op. 8, większej wagi. Odnosił się do niej nawet z pewnym lekceważeniem. Wspomina o tym Stefania Łobaczewska, która osobiście kompozytora знаła:

Sama byłam świadkiem, jak wyrażał niechęć do umieszczenia jej w programach swych koncertów kompozytorskich²⁰.

Przez wiele lat należała do rzadziej wykonywanych utworów Szymanowskiego, przytłumiona wielkością *Mitów*, czy *I Koncertu skrzypcowego*. W latach swej „promocji” otrzymywała recenzje akceptujące, podkreślające jej kunszt wyrazowy. Ale o trwałości dzieła decyduje również kompozytorka technika, która jest przecież nośnikiem wartości estetycznej.

Technika kompozytorska

Klucz do wszelkiej treści sztuki leży w jej technice.

(Th.W. Adorno)

Technika kompozytorska w dużym stopniu decyduje o profilu stylu indywidualnego twórcy. Środki techniczno-warsztatowe w danej epoce są często zbliżone, lecz sposób ich zastosowania i korelacji w kształtowaniu muzycznej narracji – odmienne u różnych kompozytorów. Jak wiadomo, okres późnoromantyczny, do którego utwór Szymanowskiego stylistycznie należy, dysponuje szeroką paletą środków warsztatowych i ekspresyjnych. Poetyka twórczości przełomu XIX i XX wieku bazuje na zdobyczach romantyków, wchłaniając jednocześnie nowe jakości kolorystyczne.

Muzykę Szymanowskiego cechowały niezmiennie: silna ekspresja, wyrafinowana kolorystyka i złożony, wielowarstwowy tok narracji. Właściwości te objawiają się na wszystkich etapach jego twórczości, niezależnie od dokonujących się w niej przemian stylistycznych. Spośród wczesnych dzieł cyklicznych kompozytora *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian* op. 9 wyróżnia się – w porównaniu z innymi, zwłaszcza fortepianowymi utworami – prostotą wypowiedzi.

¹⁹ Tamże.

²⁰ S. Łobaczewska, dz. cyt., s. 217.

1. Architektonika

Sonata d-moll odznacza się bardzo wyraźną artykulacją budowy architektonicznej. Jest trzyczęściowa:

- I. *Allegro moderato. Patetico*,
- II. *Andantino tranquillo e dolce*,
- III. *Finale. Allegro molto, quasi presto*.

Części skrajne ujęte są w formę sonatową, część środkowa w prosty układ ABA₁. Przebieg narracji muzycznej we wszystkich częściach bazuje niemal wyłącznie na materiale tematycznym. Ogniwa ekspozycyjne wypełnia również w całości motywika tematyczna, a odcinki łącznikowe są silnie zredukowane.

Płaszczyzny tematyczne zbudowane są z dwóch faz:

- 1) ekspozycji właściwej tematu,
- 2) ewolucyjnego rozwoju materiału tematycznego.

Główny temat w częściach skrajnych jest szerzej rozbudowany od tematu pobocznego. Ogniwa przetworzeniowe części I: *Allegro moderato. Patetico* i III: *Finale. Allegro molto, quasi presto* bazują na prostych zasadach pracy tematycznej, co wynika z faktu intensywnego rozwoju ewolucyjnego tematów w ekspozycji, natomiast ogniwa reprzyzowe przedstawiają nowe opracowania płaszczyzn tematycznych. Część II: *Andante tranquillo e dolce* zbudowana jest według zasady przeciwstawienia skrajnym, lirycznym i bardziej rozbudowanym ogniwom środkowego epizodu *scherzando*, wnoszącego kontrast wyrazowy i nowe jakości kolorystyczne. Józef Michał Chomiński, porównując *Sonate d-moll* z wcześniejszą *I Sonatą fortepianową* op. 8 kompozytora, zauważa:

[...] w konstrukcji cyklu nie powtórzył schematu *Sonaty fortepianowej*, wykorzystując układ trzyczęściowy [...]. Mimo to nie odszedł od wzorów klasycznych. Część drugą wyposażył w środkowy epizod *Scherzando, piu mosso*, który syntetyzuje główne elementy cyklu czteroczęściowego. Jest to ważny moment w rozwoju formy cyklicznej, gdyż taką metodę Szymanowski będzie stosował w późniejszej symfonii i sonacie²¹.

2. Budowa współczynników formalnych

2.1. Płaszczyzny tematyczne

W *Sonacie d-moll* myśli tematyczne wykazują dwa typy budowy: złożony, wieloodcinkowy, o zmiennych frazach, oraz symetryczny i jednolity motywicznie. Pierwszy typ budowy występuje w temacie pierwszym I części. Pozostałe tematy reprezentują drugi typ. Każdy z tematów wraz z etapem rozwojowym tworzy kilkudziesięciotaktową płaszczyznę. Wspólną cechą wszystkich tematów jest dwufazowość toku rozwojowego.

Najbardziej złożoną postać posiada **temat główny I części** (pierwszy typ budowy). Składa się z pięciu muzycznych myśli, jednostek materiałowych, są to:

²¹ J.M. Chomiński, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, PWM, Kraków 1996, s. 84.

- a** – inicjalny pasaż wznoszący skrzypiec na tle akordu fortepianu (następstwo wysokości dźwiękowych pasażu jest figuracyjnym wariantem zwartego akordu fortepianu);
- b** – fraza główna tematu w partii skrzypiec z wyartykułowanym motywem punktowanim w trzykrotnej emisji;
- c** – układ trzech akordów fortepianu, kontrapunktujący frazę główną (motyw wznoszący);
- d** – opadający pasaż skrzypiec, zamykający główny tok tematu (sekwencyjna figura);
- e** – fraza końcowa *espressivo*, dopełniająca (kontrapunkt fortepianu w ruchu przeciwnym).

The image shows a musical score for the first theme of the first movement of the Sonata in D minor for Violin and Piano by Karol Szymanowski. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro Moderato. Patetico'. It shows the Violino and Piano parts. The first system (measures 1-6) contains elements a, b, and c. The second system (measures 7-12) contains elements d and e. The score includes dynamic markings like 'ff', 'f', 'rit.', and 'espress.'.

Przykład 1. K. Szymanowski, *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian* op. 9, część I: *Allegro moderato. Patetico*, pierwszy temat z oznaczeniem elementów składowych.

Przykład 1 ukazuje ekspozycję właściwą tematu. Cała płaszczyzna pierwszego tematu posiada dwie fazy: w pierwszej, obejmującej 18 taktów następuje ekspozycja wyszczególnionych powyżej pięciu jednostek, z ich rozwinięciem (powstaje tu również dwuczłonowa budowa), w drugiej jednostki poddane są fluktuacjom. W pierwszej fazie zachodzi równowaga wszystkich myśli muzycznych, w drugiej (takty 19–39) wiodącą rolę pełni motyw **c**, prowadzony paralelnie w dwóch głosach w ruchu rozbieżnym wraz z postacią inwertyną. Składowe elementy występują tutaj sukcesywnie i symultatywnie w obydwu partiach. Skrzypce i fortepian współpracują wymiennie w technice dialogu. Omawiany

temat jest zatem zróżnicowany w budowie i charakterze ekspresyjnym. Jednostki **a b c** tworzą jedno zdanie – inicjalną tezę, o wznoszącej linii melodycznej, kolejne – **d i e** – konstruuje drugie zdanie, wyraźnie przeciwstawne, o *melosie* opadającym. Szymanowski tworzy więc rodzaj tematu antytetycznego²².

SCHEMAT UKŁADU ELEMENTÓW MATERIAŁOWYCH
W PŁASZCZYŹNIE I TEMATU I CZĘŚCI

Pierwsza faza

Vn:	a	b	d	e	a₁	c₁	d₁	x
Pfte:	a	c	d	e	a₁	b	d₂	c₂

Druga faza

Vn:	x	c₄	c_i	c_i	a₂	b₁
Pfte:	c₃	x	c₅	x	x	c_i

x – materiał dopełniający, nietematyczny

i – inwertyczna postać motywu

Płaszczyzna **tematu pobocznego** jest mniej rozbudowana. Liniję tematu tworzy kilkakrotne powtórzenie lirycznej frazy skrzypiec (nowy element **f**), w której pierwszoplanowym czynnikiem jest opadająca triola ćwierćnutowa. Integralny element stanowi polirytmiczna warstwa akompaniująca, zróżnicowana w strukturze interwałowej (kolejny element materiałowy **g**). Temat drugi w całym przebiegu jest jednolity wyrazowo.

Temat II części, *Andante tranquillo e dolce*, dwunastotaktowy, złożony jest z trzech czterotaktowych fraz (**a a₁ a₂**), opartych na tej samej treści motywicznej. Pierwsza faza płaszczyzny tematycznej zawiera dwie emisje linii tematu: fortepianową i skrzypcową. Fortepianową arabską oddzielona została druga faza. Ewolucyjny rozwój przedstawia się w postaci dialogu obydwu instrumentów, melodyka tematu poddana jest interwałowym przekształceniom, następuje rozwój faktury do czterech warstw.

Prostą, symetryczną budową odznacza się **temat główny III części**, *Finale. Allegro molto, quasi presto*. Złożony jest z dwóch różnych materiałowo czterotaktowych zdań (**a b**). Wiodącą frazę zawartą w pierwszym zdaniu podają obydwie instrumenty w imitacyjnym przeprowadzeniu. Zdanie **b** tworzy dopełnienie wznoszącej linii tematu zdania **a**. **Drugi temat**, także symetryczny, zbudowany został również z dwóch czterotaktowych zdań **a a₁**. Dalszy rozwój płaszczyzny dokonuje się poprzez technikę dialogowania fraz obydwu tematów z zastosowaniem wielokrotnych transpozycji. Zatem już w ekspozycji kompozytor stosuje

²² Termin „temat antytetyczny” wprowadził do teorii Hans Mersmann (por. J.M. Chomiński, *Wielkie formy instrumentalne*, t. 2, seria: *Formy muzyczne*, PWM, Kraków 1987, s. 216 i E. Mizerska-Golonek, J. Targosz, *Forma sonatowa. Ogólna koncepcja formy. Tektonika i architektonika tematu sonatowego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 49).

zasadę syntetyzowania materiału tematycznego. Każda płaszczyzna tematyczna sonaty zwieńczona jest wyrazową kulminacją.

2.2. Ogniwa przetworzeniowe

Technika przetworzeniowa bazuje głównie na transpozycjach wybranych elementów tematów zestawianych z nowym kształtowaniem faktury. W obrębie tych elementów następują zmiany interwałowe, nowe rozwinięcia motywów, włączanie ich w układ akordowy, zmiany rejestrów. W niewielkim stopniu stosowane są zmiany rytmiczne. W I części sukcesywna, ciągła wymiennosc motywów obydwu tematów tworzy narrację o zmiennym charakterze, z kolei część finałowa posiada przetworzenie jednolite w układzie fakturalnym. Ścisła selekcja wątku poddanego prostej pracy przetworzeniowej jest tutaj wynikiem intensywnej pracy tematycznej w ekspozycji.

Fragment środkowy II części, *scherzando, piu moto* konstrukcyjnie tworzy trójdzielny układ reprzyzowy na wzór klasycznego *trio*. Bazą jest prosta fraza w izorytmicznych pionach akordowych i krótkiej artykulacji, rozwija się ona w sześciotaktowe, symetryczne zdanie. Partia skrzypcowa postępuje tutaj w dwudźwiękach *pizzicato*, co w połączeniu ze *staccatową* artykulacją akordów fortepianu wnosi czynnik kolorystyczny, o lekkim zabarwieniu groteskowym, wzmożony przeniesieniem tej treści do wysokiego rejestru w odcinku środkowym *scherzando*.

2.3. Ogniwa reprzyzowe

W częściach I i III zachowują ogólny plan ekspozycji. Płaszczyzny pierwszego tematu w obu częściach ulegają skróceniu, niektóre motywy tematyczne są zredukowane, przez to powstają odmienne warianty w następstwie sukcesywnym. Ponadto uformowane zostają w inne ujęcia relacji fortepianowo-skrzypcowej niż w ekspozycji. W *Finale* zaznaczają się również istotne zmiany fakturalne. Płaszczyzny tematu pobocznego są zbliżone do ekspozycyjnych.

Reprzyza II części nie nawiązuje wprost do ekspozycji, lecz tworzy nowe opracowanie tematu. Wprowadza inną figurę akompaniującą w drobniejszych wartościach rytmicznych, powodującą ożywienie narracji, wnosi też nowe figuracje skrzypcowe i staje się kolejnym etapem ewolucyjnego rozwoju tematu głównego. Bez zmian natomiast zachowana zostaje sama linia tematu.

3. Technika pracy tematycznej

Powyższe wnioski na temat budowy współczynników formalnych zawierały już ogólne uwagi o środkach technicznych pracy tematycznej. O rodzaju zastosowanego środka technicznego decyduje ukształtowanie melorytmiczne lub układ harmoniczo-fakturalny poszczególnych elementów tematów. Niektóre z nich, jak np. transpozycje czy modyfikacje interwałowe występujące najczę-

ściej, dotyczą większości materiału tematycznego. Bliższe spojrzenie porównawcze na przebieg kolejnych, wyodrębnionych elementów treści w realizacji formy pozwala wysnuć dalsze, bardziej precyzyjne wnioski.

3.1. Analiza pracy tematycznej w przebiegu formy

Poniżej wyszczególniono elementy wszystkich tematów i środki pracy tematycznej, które w odniesieniu do nich zostały zastosowane.

CZĘŚĆ I

Pierwszy temat zbudowany jest z pięciu elementów materiałowych:

- 1) Element **a**, pasaż skrzypcowy – występuje 11 razy w przebiegu I części (por. przykład 1).
Środki techniczne:
 - transpozycje,
 - zmiany struktury interwałowej,
 - modyfikacje rytmiczne.
 - 2) Element **b**, fraza główna tematu – występuje 9 razy w przebiegu I części.
Środki techniczne:
 - transpozycje,
 - przeniesienie w wyższy rejestr,
 - wyodrębnienie motywu cząstkowego do utworzenia kulminacji w przetworzeniu.
 - 3) Element **c**, układ trzech akordów – występuje 7 razy w przebiegu I części.
Środki techniczne:
 - inwersje rysunku melodycznego,
 - zmiany treści harmoniczej,
 - wyodrębnienie trzydźwiękowego rysunku melodycznego, przeniesienie do partii skrzypcowej w kulminacji płaszczyzny tematycznej.
 - 4) Element **d**, opadający pasaż skrzypiec – występuje 4 razy w przebiegu I części.
Środki techniczne:
 - transpozycje,
 - zmiany struktury interwałowej,
 - wyodrębnienie motywu cząstkowego, pojedynczej figury zastosowanej również w kolejnym elemencie **e**.
 - 5) Element **e**, fraza końcowa pierwszego tematu – występuje 4 razy w przebiegu I części.
Środki techniczne:
 - transpozycje,
 - inwersje rysunku melodycznego.
- Drugi temat** składa się z dwóch elementów materiałowych, są to:

- 1) Element **f**, liryczna fraza skrzypcowa tematu – występuje 23 razy (w ekspozycji 8 razy, w przetworzeniu 6 razy, w reprzyzie z kodą 9 razy).

Środki techniczne:

- transpozycje,
- zmiany interwałowe motywu czołowego (rozszerzanie skoku melodycznego w trioli ćwierćnotowej).

- 2) Element **g**, figuracyjna warstwa akompaniująca, fakturalne otoczenie melodyki drugiego tematu.

Środki techniczne:

- zmienność formuły melorytmicznej.

Nadrzędną cechą pracy tematycznej I części jest **syntetyzowanie materiału** we wszystkich ogniwach. W toku narracji na plan pierwszy wysuwają się trzy elementy tematyczne: **a**, **b** (z pierwszego tematu) i **f** (z drugiego tematu). Świadczy o tym wysoka częstotliwość ich występowania. Decydują też o zróżnicowanym charakterze ekspresyjnym całej części. Każdy z tych elementów jest nośnikiem innego typu ekspresji:

a – burzliwy, dynamiczny, określający stan dążenia,

b – patetyczny, melodycznie statyczny, określający stan trwania,

f – liryczny, śpiewny, osadzony w spokojnym ruchu rytmicznym, określający stan refleksji.

CZEŚĆ II

Temat ogniwa A w swym ewolucyjnym toku odznacza się ciągłością bez wewnętrznych podziałów.

Środki techniczne:

- wysnuwanie fraz pochodnych,
- wyodrębnianie pierwszej i trzeciej frazy tematu,
- zmiany struktury interwałowej,
- zagęszczanie faktury,
- wprowadzanie nowych elementów materiałowych (figuracje skrzypcowe).

Temat ogniwa B tworzy zamkniętą myśl, kształtowaną szeregowo, która w środkowym odcinku poddana została krótkiemu przekształceniu.

Środki techniczne:

- zmiany struktury interwałowej,
- zmiany rejestru,
- wprowadzenie kontrapunktującej kantyleny.

Główną zasadą pracy tematycznej części wolnej jest stopniowy rozwój jednolitego materiału stymulowany rozszerzaniem pola faktury, również stopniowym narastaniem dynamiki i przekształcaniem strony wyrazowej od liryki skupionej, ściszonej do liryki ekspansywnej.

CZEŚĆ III

Pierwszy temat tworzy zamkniętą myśl muzyczną.

Środki techniczne:

- wyodrębnienie pierwszego zdania,
- inwertywne przekształcenie pierwszej frazy,
- transpozycje,
- zmiany struktury interwałowej,
- imitacje.

Drugi temat jest również zamkniętą myślą muzyczną.

Środki techniczne:

- wyodrębnienie pierwszego zdania,
- inwertywne przekształcenia,
- transpozycje.

Nadrzędnym środkiem technicznym stosowanym w obydwu tematach części III jest symultatywne zespalanie ich motywiki. Praca tematyczna syntetyzuje dwa odrębne elementy tematyczne, skupiając się na ich przekształceniach melicznych.

Ze względu na odmienną budowę i charakter tematów w poszczególnych częściach praca tematyczna w każdej z nich obejmuje nieco inny zakres środków technicznych. Trzy spośród nich stosowane są w odniesieniu do wszystkich tematów:

- 1) wyodrębnianie elementów składowych tematów,
- 2) zmiany struktury interwałowej wraz z inwersją,
- 3) transpozycje, przyjmujące często postać sekwencyjnych powtórzeń wybranej frazy.

Rzadziej występują zmiany rytmiczne i włączenie nowych elementów materiałowych, niewystępujących w pierwszym ukazaniu tematu. Zakres środków technicznych zastosowanych na danym odcinku formy zależy wprost od konstrukcji tematu, jego stopnia złożoności. Tematy rozbudowane: pierwszy temat I części i temat II części, determinują większą selekcję elementów składowych i mniejszy stopień przekształceń na poziomie motywicznym. Krótsze i zwarte w budowie tematy poddane są większym modyfikacjom melodycznym.

Siłą napędową pracy tematycznej są zmiany tonalno-harmoniczne. Sonatę cechuje ciągła zmienność tonalna, najsilniejsza w I części, umiarkowana w III, a najbardziej stabilna w części II. Stopień zmian tonalnych koreluje się ze stroną ekspresyjną, najbardziej złożoną w I części, *Allegro moderato. Patetico*. Wychylenia modulacyjne postępują w tym utworze zwykle do tonacji niższych.

4. Plan tonalny utworu

Nadrzędny plan tonalny trzech części posiada odniesienie dominantowe:

I część: d-moll,

II część: A-dur,

III część: d-moll.

Części skrajne zwieńczone są kodą w jednoimiennej tonacji durowej.

Pomiędzy tematami rysują się także tradycyjne relacje tonalne: kwintowe, paralelne, jednoimienne oraz – w jednym przypadku – sekundowe:

I CZĘŚĆ:

Ekspozycja

Pierwszy temat: d-moll

Drugi temat: g-moll

Repryza

Pierwszy temat: d-moll

Drugi temat: e-moll

II CZĘŚĆ:

Temat ogniwa A: A-dur

Temat ogniwa B: a-moll

Temat ogniwa A₁: A-dur

III CZĘŚĆ:

Ekspozycja

Pierwszy temat: d-moll

Drugi temat: F-dur

Repryza

Pierwszy temat: d-moll

Drugi temat: D-dur

5. Właściwości melodyki

Język dźwiękowy *Sonaty d-moll* Szymanowskiego wpisuje się w styl neoromantyczny, toteż oczywistym jest fakt, iż melodyka staje się tu głównym nośnikiem wyrazu. Warstwa melodyczna jest fundamentem narracji. W tematach przy każdorazowej ich projekcji zachowany jest niezmienny układ rytmiczny. Zmiany interwałowe, następujące w wybranych motywach, stosowane są na etapie budowania kulminacji, np. w temacie pobocznym I części zmiana ta polega na zwiększaniu skoku interwałowego w motywie czołowym od kwarty zmniejszonej, poprzez sekstę, do septymy wielkiej. W tym samym celu stosowane są inwersje zwrotów melodycznych (temat poboczny finału).

5.1. Struktura interwałowa

Śledząc strukturę interwałową toku melodycznego *Sonaty d-moll*, stwierdzamy silną dominację kroków sekundowo-tercjowych. Szeroki jest zakres wariantów tych struktur. Konstytuują one zarówno narrację kantylenową, jak i pasáže, a fragmentarycznie przejawiają się w figuracyjnym akompaniamencie. Powstaje przez to pośredni rodzaj figuracji melodyczno-harmonicznej. Józef Michał Chomiński potwierdza tę właściwość melodyki we wczesnych utworach Szymanowskiego, która jest pokrewna muzyce Aleksandra Skriabina²³.

²³ J.M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1969, s. 52–53.



Przykład 2. K. Szymanowski, *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian* op. 9, temat A II części.



Przykład 3. K. Szymanowski, *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian* op. 9, pasaż skrzypcowy pierwszego tematu I części.

Często także występuje kilkudziesiękowy ruch sekundowy, połączony z większym skokiem interwałowym, ten z kolei ma miejsce pomiędzy motywami. Postępowanie melodyki do wyższych rejestrów zachodzi stopniowo, zwykle według zasady sekwencyjnych powtórzeń wybranego motywu czy pasażu. Dlatego rysunek melodyczny w omawianym utworze tworzy łagodną linię falistą. Rola obydwu instrumentów w realizacji strony melodycznej jest niemal równorzędna, z lekką przewagą głosu skrzypcowego.

5.2. Struktura rytmiczna

Ukształtowanie rytmiczne posiada wiodące znaczenie w różnicowaniu wyrazowym motywów tematycznych. Połączenie długiej wartości z rytmem punktowanym w drugiej frazie tematu, otwierającego *Sonatę d-moll*, jest momentem kluczowym wspomnianej powyżej wyrazowej antytezy²⁴. W odróżnieniu od początkowego, ósemkowego, pasażu jest owa fraza statyczna melicznie, lecz bardzo wyrazista rytmicznie. W tematach pobocznych części skrajnych zauważamy odmienną właściwość: zwrot rytmiczny złożony jest z przedłużonej ligaturą dłuższej wartości z grupą niemiarową. W obydwu częściach zwrot ten pozo-

²⁴ Na wyrazowe właściwości rytmu zrywanego w utworach Szymanowskiego zwraca uwagę J.M. Chomiński w *Studiach*: „Podobną rolę [do muzyki Skriabina – przyp. M.R.] spełnia rytm zrywany w wielu utworach Szymanowskiego. Zwłaszcza jego tematy zawdzięczają swoją siłę wyrazu motywom opartym na wykorzystaniu takich struktur rytmicznych” (s. 48).

staje w opozycji względem miarowego, figuracyjnego akompaniamentu, postępującego w drobnych, regularnych grupach rytmicznych. Takie polirytmiczne zespolenie linii melodycznej i głosów towarzyszących determinuje narrację liryczną i jednocześnie dynamiczną w sukcesywnym rozwoju, obejmującą całe płaszczyzny tematów pobocznych.

Odmienny rodzaj spokojnej, refleksyjnej, liryczno-statycznej narracji przedstawia temat części wolnej. Jego ukształtowanie melorytmiczne opiera się na trzykrotnym powtórzeniu bardzo prostej formuły. Rozwój tematu wzbogaca tę formułę poprzez włączanie drobnego ruchu akompaniującego, opartego na powtarzanych grupach.

6. Faktura a harmonika i tonalność

6.1. Uwagi ogólne

Szeroki zakres różnicowania faktury w *Sonacie* Szymanowskiego implikuje w znacznym stopniu problematykę harmoniki. Oddziaływanie pola harmonicznego pozostaje w ścisłej zależności od międzygłosowych relacji rytmicznych i przyjętej postaci faktury. Ogólne spojrzenie na wertykalne ukształtowanie narracji prowadzi do wniosku, że jej nadrzędną cechą jest niestabilność treści harmonicznego, ustawiczna jej zmienność. Większość układów akordowych posiada charakter przejściowy, prowadzący do kolejnego następstwa. Spora liczba dźwięków obcych, nierównoczesne działanie poszczególnych wysokości współbrzmienia w korelacji rytmicznej zaciera kontur brzmienia układów akordowych. Dotyczy to zwłaszcza fragmentów utrzymanych w fakturze polifonizującej oraz figuracyjnej. Ta ostatnia, typowa w partii fortepianowej tematów kantylenowych, tworząca typ figuracji melodyczno-harmonicznego, odznacza się silnym oddziaływaniem czynnika linearnego. W tych wypadkach harmonika jest wypadkową współdziałania linii tematu głosu skrzypcowego, figuracyjnego kontrapunktu i linii basu.

6.2. Kształtowanie faktury

Zmienność układów fakturalnych zakłada odmienne zasady kształtowania sukcesywnego faktury w każdej części *Sonaty*. Obraz faktury I części jest nieciągły. Częste jej zmiany na odcinkach kilkutaktowych są wynikiem złożonej budowy tematu głównego i patetycznego charakteru wyrazowego. Pomiedzy trzema naprzemiennie występującymi rodzajami faktury: akordowym, figuracyjnym i polifonizującym na przestrzeni całej części dają się wyróżnić typy pośrednie (np. akordowo-figuracyjne).

W ogniwie przetworzeniowym partia fortepianu tworzy układ czterowarstwowy, towarzyszący linii skrzypcowej (przykład 4).

Przykład 4. K. Szymanowski, *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian*, I część, takty 102–106, czterowarstwowa faktura.

W części środkowej kształtowanie faktury przyjmuje układ stopniowego ewolucyjnego rozwoju w ogniwach A i A₁, wychodzącego od prostego, homofonicznego ujęcia fortepianowego, poprzez figuracyjne ostinato, kontrapunktujące skrzypcowy temat, aż do rozszerzenia tego układu w fakturę czterowarstwową (podobnie jest w I części, w której linia tematyczna skrzypiec postępuje z dopełnieniem harmonicznym, formułą figuracyjną i kontrapunktującą linią basu). Ogniwo B części środkowej wnosi kontrast w postaci ujęcia czysto akordowego, w krótkiej artykulacji.

Równomierna, wręcz taneczna, pulsacja rytmiczna (metrum $\frac{6}{8}$) części finałowej decyduje o doborze przejrzystych układów fakturalnych, zwłaszcza w ukształtowaniu rytmiki. Ale i tu można mówić o znacznym zróżnicowaniu balansującym w licznych konfiguracjach figuracyjno-akordowych.

6.3. Struktury akordowe

Zakres środków harmoniczných należy do tonalności rozszerzonej. Najwyższą częstotliwość wykazują szeregi akordów molowych septymowych i zmniejszonych, w połączeniach sukcesywnych występują wszystkie rodzaje relacji interwałowych, bez dominacji którejkolwiek z nich. Dużą rolę dla brzmienia odgrywają alteracje, stosowane w swej tradycyjnej funkcji dźwięków prowadzących. Pionowe struktury akordowe uwypuklają składniki dysonujące poprzez ich zdwajanie. Równomierne rozłożenie dźwięków daje brzmienia zwarte i spójne.

Dobór treści harmoniczných, opartej w większości na następstwach nierozwiązywanych akordów dysonansowych (tzw. miękka dysonansowość), decyduje o aurze ekspresyjnej, dającej odczucie myśli niedopowiedzianych, niezamkniętych (dotyczy to zwłaszcza tematów pobocznych części skrajnych) i o bardziej brzmieniowym niż funkcyjnym wymiarze. Zastosowanie prostych akordów konsonansowych ograniczone jest do kadencji kończących całą część lub występujących w momencie inicjowania nowej myśli.

Z kolei w funkcji typowo kolorystycznej kompozytor zastosował opadający szereg kilkunastu trójdźwięków z środkowym trytonem w III części, poprzedzający emisję tematu pobocznego (przykład 5).

The image shows a musical score for Violino and Piano. The Violino part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a trill on a single note, marked with *ff dim.* and *e rit.*. The Piano part is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. It consists of a descending sequence of triads, marked with *f*, *dim.*, and *e rit.*. The measure number 118 is indicated at the start of the piano part.

Przykład 5. K. Szymanowski, *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian* op. 9, III część, takty 218–219.

Język muzyczny *Sonaty d-moll* wykazuje także łatwo uchwytną zależność między harmoniką i rytmiką. Wielodźwiękowe, pionowe struktury zwartych akordów przyjmują wyłącznie postać długich, wytrzymywanych wartości, natomiast współbrzmienia prowadzone w ruchu ćwierćnutowym redukują liczbę składników do czterech lub trzech. Każdorazowe rozdrobnienie rytmiczne (ruch ósemkowy lub szesnastkowy) redukuje pionowe struktury i przechodzi w figuracyjnie rozłożone pole harmoniczne. Oczywiście podyktowane to jest względami wykonawczymi.

Harmonika Szymanowskiego w omawianym utworze bazuje naprzemiennie na funkcyjności i brzmieniowości (jednostce harmonicznnej w roli wartości kolorystycznej), a więc odpowiada aktualnym tendencjom dokonującym się w muzyce początku XX wieku.

6.4. Faktura a tonalność

Pomiędzy fakturą a językiem harmonicznno-tonalnym istnieje prosta, wprost proporcjonalna zależność. Zagęszczanie i rozszerzanie faktury wiąże się stale z nasileniem chromatyki i dalszymi odniesieniami tonalnymi (stale do niższych tonacji). Zjawisko to jednocześnie jest ściśle związane z budowaniem kulminacji.

Każdy współczynnik formalny – z wyjątkiem ogniwa B części środkowej – zwięźzony jest wyrazową kulminacją, która pokrywa się z momentem kulminacyjnego rozwoju faktury. Porównajmy plan tonalny pierwszej projekcji tematu z miejscami kulminacyjnymi we wszystkich częściach (tabela 1).

Tabela 1

I część pierwszy temat drugi temat	Pierwsza projekcja d-moll g-moll	Kulminacja f-moll (<i>con passione</i>) des-moll
II część temat A	A-dur	A-dur (<i>affettuoso</i>)
III część pierwszy temat drugi temat	d-moll F-dur	d-moll F-dur

W I części szczytowy punkt rozwoju płaszczyzn tematów przypada w najdalszych wychyleniach, w częściach II i III strategia jest inna: liczne zmiany tonalne w toku narracji w kulminacji powracają do tonacji głównej. Warto tutaj odnieść się ponownie do kwestii budowy tematów. Złożona konstrukcja głównego tematu części wyzwala w sposób naturalny silniejsze przemiany tonalne, a symetryczne w budowie tematy II i III części generują prostszy plan tonalny.

Pomiędzy diatoniką i chromatyką zachowana jest równowaga. Chromatyka tradycyjnie stymuluje rozwój strony wyrazowej.

7. Relacje interinstrumentalne

Kameralny dialog fortepianu i skrzypiec postępuje komplementarnie w realizacji treści muzycznej. Zdublowanie melodycznego układu dźwiękowego w obu instrumentach Szymanowski stosuje wyłącznie w kulminacjach. Skrzypce zyskują niewielką przewagę w prowadzeniu melodycznych myśli tematycznych, zwłaszcza tematów pobocznych. Faktura skrzypcowa jest eksponowana głównie w zakresie ekspresji melodycznej, która jest szeroko wykorzystana, obejmuje wszystkie rejestry instrumentu. Środki ornamentalne i figuracyjne występują epizodycznie w funkcji tła. Kantylena skrzypcowa przejawia niektóre cechy późniejszego stylu kompozytora w postaci załączkowej, takie jak: prowadzenie długiej, synkopowanej frazy (II temat I części), przejścia do wysokiego rejestru poprzez skoki interwałowe na szeregu synkop, długie szerokie frazy o falistym rysunku.

Partia skrzypcowa jest podporządkowana ogólnej dramaturgii utworu. John Głowacki, omawiając kolorystykę i technikę skrzypcową Szymanowskiego, stwierdza, że w tym utworze:

partia skrzypcowa nie jest zbyt skomplikowana od strony wykonawczej i całkowicie leży w granicach możliwości przeciętnego skrzypka. Sama forma utworu nawiązująca raczej do tradycji klasycznych nie wymaga ani zbyt wielu wirtuozowskich poczynań, ani też efektów kolorystycznych²⁵.

²⁵ J. Głowacki, *Kolorystyka a technika skrzypcowa w twórczości Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski*, Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, Warszawa 23–28 marca 1962, Uniwersytet Warszawski 1964, s. 76.

Uwaga ta jest słuszna w odniesieniu do strony czysto technicznej, lecz nie można jej odnieść do strony wyrazowej dzieła, gdyż ta wymaga od wykonawców dojrzałości interpretacyjnej i wysokiej jakości dźwięku. Ów zakres techniczno-ekspresyjny zbliżony jest do wiodących romantycznych sonat skrzypcowych (Schumann, Brahms, Franck, Faure).

Partia fortepianu odznacza się większym bogactwem techniczno-fakturalnym. Najbardziej złożoną postać przyjmuje we fragmentach kantylenowych *Sonaty*, w których – przypomnijmy – dwukrotnie osiąga układ czterowarstwowy. Szeroka gama ujęć fakturalnych partii fortepianu konstytuuje zmienność toku narracyjnego.

Dialogujący charakter współdziałania duetu kameralnego to dobrze znany z tradycji klasyczno-romantycznej wzorzec. Został on przez początkującego kompozytora wszechstronnie wykorzystany i oparty na wysokim poziomie inwencji. Indywidualna wizja Szymanowskiego polega na równoczesnym zespalaniu wielu inspiracji płynących z muzyki mistrzów, których dzieła młody wówczas kompozytor przyswajał (Chopin, Brahms, Skriabin, Strauss). Przywołajmy przy tej okazji fragment wypowiedzi Ludomira Różyckiego ze *Wspomnień o Szymanowskim* („Muzyka” 1937, nr 4–5) o metodzie pracy Szymanowskiego:

Kiedy pisał swą sonatę fortepianową (pierwszą), ileż razy zastawałem Szymanowskiego przy fortepianie, studiującego z całą drobiazgowością strukturę pasażów fortepianowych Chopina i Skriabina. [...] Kiedy pokazywał mi skomponowaną muzykę, imponowała mi solidność i dojrzałość faktury i skupienie inwencji²⁶.

***Sonata d-moll* w literaturze muzykologicznej**

Rodzima i zagraniczna literatura muzykologiczna dotycząca życia i twórczości Karola Szymanowskiego jest już bardzo obfita. Powstały liczne monografie, artykuły, studia. Omawiana *Sonata*, jako utwór młodzieńczy, była najszerzej komentowana w monografiach. Muzykologiczne analizy wczesnych etapów twórczości posiadają wspólną cechę, mianowicie doszukują się wpływów innych kompozytorów, czy to w bardziej ogólnym kształcie, czy też w szczegółach konstrukcji, melodyki, faktury. Tak ma się rzecz również w przypadku *Sonaty d-moll*. Przegląd muzykologicznych opinii dokonany będzie w porządku chronologicznym.

Pierwszym opiniodawcą utworu był przyjaciel Szymanowskiego, muzykolog Zdzisław Jachimecki, który jeszcze za życia autora *Mitów* opublikował pracę *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*. Nestor polskiej muzykologii wskazuje na dojrzałość *Sonaty d-moll*, określa także jej przynależność stylistyczną:

²⁶ Cyt. za: S. Golachowski, *Karol Szymanowski*, PWM, Kraków 1977, s. 14–15.

Sonata na skrzypce i fortepian op. 9 d-moll powstała wprawdzie w okresie nauki u Noskowskiego, ale nie należy do prac szkolnych Szymanowskiego. Młody kompozytor, który nie znał skrzypiec z praktyki osobistej, okazał tu zadziwiająco – jak na tę pierwszą próbę – pewność w traktowaniu tego instrumentu. Tematyka jej nie ma cech na wskroś oryginalnych, jest w tej muzyce trochę retoryki, ale w ustępie środkowym (*andantino tranquillo e dolce*) zakwita tu kwiat szczerzej poetyczności. Pod względem stylu należy poważną tę kompozycję zaliczyć do kierunku neoromantycznego, zostającego pod auspicjami Schumanna i po części Brahmsa²⁷.

Opinia ta jest trafna i rzeczowa. Sformułowana została w latach, w których muzyka „Karola z Atmy” wkroczyła już w okres narodowy i przeszła silną ewolucję. Trzy lata później niemiecki muzykolog, Hans Mersmann, w pismach traktujących o europejskiej muzyce kameralnej komentuje utwór w kontekście utworów Ludomira Różyckiego i także już z perspektywy *Mitów*, o których nadmieniam w dalszych swych uwagach. Mersmann wskazuje na właściwość *Sonaty d-moll*, na którą żaden z następnych autorów nie zwrócił uwagi:

Die stilistischen Wurzeln des gleichaltrigen Karol Szymanowski liegen vielleicht von denen Rożyckis nicht sehr Weil entfernen, doch hat dieser Komponist eine starke Entwicklung durchgemacht, die ihn völlig in die Problematik der gegenwärtigen Musik hineinführte. Eine Violinsonate Opus 9 steht noch jenseits dieser Entwicklung, zeigt aber in ihrem Hauptsatz schon die Verbindung eines gewissen konstruktiven Pathos mit rhapsodischen Elementen.

[Stylistyczne korzenie Karola Szymanowskiego nie są zbyt oddalone od Różyckiego, choć kompozytor ten przeszedł silny rozwój, który całkowicie wprowadził go w problematykę muzyki współczesnej. Sonata skrzypcowa op. 9 znajduje się na tym etapie rozwoju, w którym rzeczą nadrzędną jest połączenie konstruktywnego patosu z elementami rapsodycznymi – tłum. M.R.]²⁸.

Wskazanie na cechy wyrazowe jako nadrzędne, na rapsodyczność utworu jest oczywiste w odniesieniu do dzieł neoromantycznych. Szkoda tylko, że autor tej lakonicznej wzmianki nie określa dokładniej owych „rhapsodischen Elementen”.

Stanisław Golachowski w swej zwięzłej monografii, wydanej w 1948 roku²⁹, nie komentuje *Sonaty d-moll*. Dwa lata później Stefania Łobaczewska opublikowała obszerną monografię kompozytora. Zawiera ona, obok rozważań ogólnohistorycznych, dokładne charakterystyki utworów. Sugeruje w stosunku do *Sonaty d-moll* klasyczno-brahmsowski wzorzec i jednocześnie zauważa odmienność tematów Szymanowskiego w porównaniu ze wzorcem:

Jest to utwór, który należałoby nazwać pod względem całego nastawienia i ujęcia formalnego klasycznym, mimo, że wyzyskuje wszystkie zdobycze kompozytorów neoromantycznych [...]. Wzorem, który przyświecał tu Szymanowskiemu były prawdopodob-

²⁷ Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Skład Główny w Księgarni Jagiellońskiej, Kraków 1927, s. 12.

²⁸ H. Mersmann, *Die Kammermusik*, Band IV: *Europäische Kammermusik des XIX und XX Jahrhunderts*, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1930, s. 189.

²⁹ Kolejne wydania: PWM 1977, 1982.

nie sonaty na skrzypce i fortepian Brahmsa: ten sam tutaj zakrój epicki, którego potem nie spotkamy już u Szymanowskiego, gdyż podyktowany tu został faktem oparcia się na Brahmsie, jako na wzorze formalnym, to samo klasyczne, zgodne z tradycją traktowanie tematyki, mimo, że jej wyraz muzyczny nie pokrywa się bez reszty z wyrazem melodyki brahmsowskiej. W melodyce Sonaty Szymanowskiego jest wiele z klasyków, ale jest też i coś z niepokoju skriabinowskiego, wyciskającego tak wyraźne piętno na niektórych fortepianowych kompozycjach Szymanowskiego z tego okresu i coś z szerokiego rozmachu Sonaty skrzypcowej Cezara Francka. Utworu tego nie można nazwać kompozycją szkolną, a jednak mniej w nim z Szymanowskiego, niż w każdym innym utworze z tego okresu, napisanym na fortepian czy orkiestrę³⁰.

Na Brahmsa, jako „ojca chrzestnego” *Sonaty d-moll* wskażą ponownie kolejni opiniodawcy, ale – zwłaszcza w pracach muzykologów angielskich – *Sonata A-dur* Francka będzie uznana jako główne źródło inspiracji. Łobaczewska także go wcześniej zasugerowała.

Odwołajmy się teraz do pracy o innym charakterze – do książki wiolinistów-pedagogów (opublikowanej z początkiem lat 60.), omawiającej skrótowo, w sposób historyczny, całokształt literatury skrzypcowej. Autorzy hierarchizują *Sonatę d-moll* w kontekście całej spuścizny Szymanowskiego i oczywiście wymienią mentora. Formułują uwagę następującą:

Pomimo, iż jest to utwór pochodzący z młodych lat twórczości Szymanowskiego i w ogólnej hierarchii jego dzieł nie odgrywa poważniejszej roli, to przecież stanowi on istotną pozycję w polskiej literaturze sonat skrzypcowych. Podobnie jak w innych kompozycjach Szymanowskiego pochodzących z tego samego wczesnego okresu, są tam jeszcze ślady oddziaływania neoromantyków niemieckich jak Brahmsa, Regera, R. Straussa, a z rosyjskich współczesnych – Skriabina³¹.

W 1967 roku w Londynie ukazała się pierwsza angielskojęzyczna monografia autorstwa Bogusława Maciejewskiego. W krótkich wzmiankach o *Sonacie d-moll* czytamy:

This work was inspired by Wieniawski's tradition and Kochański's great virtuosity. The central movement combines the slow movement and scherzo. It is Frankian in texture but very Slavonic in its youthful, melodious context³².

[Utwór ten był zainspirowany twórczością Wieniawskiego i wirtuozerią Kochańskiego. Centralna część łączy część wolną i scherzo. Swą strukturą nawiązuje do Francka, lecz świeżość melodyki wskazuje na korzenie słowiańskie – tłum. P. Czarna-Jaskółka].

Z pierwszym zdaniem trudno się zgodzić, gdyż nie sposób dopatrzeć się w omawianym tu utworze śladów stylu Wieniawskiego, a jeżeli chodzi o postać Pawła Kochańskiego, to z biografii kompozytora wiemy, że w czasach elizawetgradzkich i studiów warszawskich Szymanowski nie znał jeszcze osobiście Kochańskiego. Trzeba jednak zauważyć, że Maciejewski jako jedyny podkreśla

³⁰ S. Łobaczewska, dz. cyt., s. 216–217.

³¹ Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny*, PWM, Kraków 1962, s. 118.

³² B. Maciejewski, *Karol Szymanowski. His Life and Music*, London 1967, s. 27.

„korzenie słowiańskie” melodyki *Sonaty* – choć należy to rozumieć jako niezależność melodycznej strony od wzorców z kręgu zachodnioeuropejskiego.

W edycji źródłowo-krytycznej całej spuścizny Szymanowskiego, zainicjowanej w 1965 roku, przewidziano 26 tomów. Tom 12: *Utwory skrzypcowe*, wydany w 1978 roku, zawiera obszernie omówienie pióra Adama Walacińskiego, będące akademicką oceną *Sonaty d-moll*; autor podkreśla – podobnie jak S. Łobaczewska – pewien dystans samego kompozytora do swojego utworu:

W jej klasycyzującej – mimo użycia neoromantycznych środków – konwencjonalności, wyraźnym uzależnieniu się od wzorców sonat skrzypcowych Brahmsa i dość jeszcze sztywnym niekiedy traktowaniu instrumentalnego duetu, widać raczej dążenie młodego kompozytora do solidnego opanowania tradycyjnej trzyczęściowej formy cyklicznej, niż bardziej zindywidualizowane poczynania twórcze, bez porównania dobitniej zaakcentowane we wczesnych utworach fortepianowych i pieśniach. [...] Sam kompozytor wyrażał się o niej w listach z pewną żartobliwą ironią – to jednak grywał ją wielokrotnie z różnymi wykonawcami, również w latach późniejszych³³.

Ponownie został przywołany wzorzec Brahmsa oraz konwencja rodem z klasycyzmu.

Kolejna opinia (postępując nadal chronologicznie), autorstwa Jima Samsona, upatruje silne podobieństwo *Sonaty d-moll* do *Sonaty A-dur* C. Francka. Angielski muzykolog porównuje wprost fragmenty obu utworów, podkreśla ich wspólną konwencję w relacji pomiędzy partią skrzypiec i fortepianu:

As in the Piano Sonata, many of the gestures in the work are modeled rather self-consciously on late-Romantic styles in Western Europe, and its proximity to the famous sonata by César Franck in particular is too marked to be fortuitous. The opening violin flourish is close to that in the second movement of Franck's work, while the second subject of the first movement is reminiscent of the second subject of Franck's second movement. Szymanowski, like Franck, retains a *concertante* convention in writing for the two instruments, a convention which was already coming under considerable strain by the late nineteenth century. As melodic paragraphs became more sustained and long-breathed in the Romantic period it became more and more difficult for material to be shared satisfactorily by two such different instruments as piano and violin³⁴.

[Podobnie jak w Sonacie fortepianowej, wiele gestów w utworze jest opartych raczej świadomie na późnoromantycznym stylu zachodniej Europy, a jego podobieństwo w szczególności do słynnej sonaty Cesara Francka jest zbyt wyraźne, by mogło być przypadkowe. Skrzypcowy wstęp jest zbliżony do wstępu w drugiej części utworu Francka, a drugi temat pierwszej części przypomina drugi temat drugiej części Francka. Szymanowski, podobnie jak Franck, utrzymuje konwencję *concertante* dla obu instrumentów, od jakich odchodzi się w końcu dziewiętnastego wieku. Zważywszy, iż zwroty melodyczne stały się w okresie romantycznym dłuższe i długooddechowe, coraz trudniej było w sposób satysfakcjonujący podzielić materiał pomiędzy fortepian i skrzypce – tłum. M.R.].

³³ A. Walaciński, *Wstęp*, [w:] *Utwory skrzypcowe*, seria: *Karol Szymanowski. Dzieła*, t. 12, PWM, Kraków 1978, s. XI.

³⁴ J. Samson, *The music of Szymanowski*, Kahn & Averill, London 1980, s. 48.

Jim Samson akcentuje w dalszych rozważaniach integralność elementów tematycznych, czyniąc jednocześnie porównania z *I Sonatą fortepianową*.

Następna angielska monografia, autorstwa Christophera Palmera, wydana w 1983 roku, nie zawiera szerszego komentarza czy też opinii na temat utworu, autor wymienia ją jedynie w rozdziale biograficznym, w kontekście działań pianistycznych kompozytora³⁵.

Rok 1997 przyniósł kolejną polską monografię ukazującą całokształt działalności i twórczości Szymanowskiego w zwartej i przystępnej formie. Autor, Tadeusz Andrzej Zieliński, skupia się na części środkowej *Sonaty*,

która – sama w sobie – stanowi chyba najwybitniejsze dzieło instrumentalne z wczesnego okresu Szymanowskiego. Tylko nieznaną jej przez wykonawców można tłumaczyć fakt, że ten cudowny „poemat” w A-dur nie stał się w swoim czasie sławną i ulubioną pozycją repertuaru skrzypcowego. Natchniona uczuciem, niezapomniana melodia powraca w różnych wariantach (wyraźny związek z formą chopinowską), oparta o niezwykle subtelne harmonie. Już wstępna fraza fortepianu wskazuje, że kompozytor doбира tu akordy bardziej ze względu na ich walor sensualno-kolorystyczny, niż funkcyjny, a wrażenie to potęguje pierwsze wejście tematu w skrzypcach, łączące miękką, dysonansowość z czystą diatoniką³⁶.

Zieliński „pokusił się” o porównanie z Debussym:

Szymanowski wkroczył tu na analogiczną drogę, co młody Debussy (którego wówczas jeszcze nie znał); analogia ta uderza jeszcze w ostatnich, pentatonicznych taktach. W istocie są to harmoniczne i estetyczne konsekwencje wysnute z pewnych kart twórczości Chopina³⁷.

Autor zauważa pierwsze zwiastuny późniejszego stylu Szymanowskiego:

Subtelna, zmysłowa kolorystyka tej środkowej części *Sonaty* sprzężona z przejmującym liryzmem, wyraża się również niekiedy w delikatnej ornamentyce skrzypiec, co stanowi nieśmiałą zapowiedź kolorystyki późniejszych *Mitów*³⁸.

Najszerzej opisuje II część, co wynika zapewne z autorskich założeń Zielińskiego, których celem jest uwypuklenie wyrazowych własności muzyki Szymanowskiego, co zostało podkreślone w tytule książki. O I części kreśli jedno zdanie, przywołując – ponownie – utrwalonych już we wcześniejszych pracach mentorów (czyli Francka i Brahmsa). Część finałową komentuje w powiązaniu z późniejszą o 10 lat *Tarantellą*, zauważając związki między utworami:

Pewną śmiałością dźwiękową odznacza się finał [...] z groteskowo-sarkastycznym wstępem, który daje przedsmak efektownego wejścia *Tarantelli* po *Nokturnie*. W przyszłym opusie 28, oraz świetnym epizodem *sul ponticello*, będącym pierwszym u Szymanowskiego przykładem rytmicznego upojenia, ekscytacji równomiernym, ostrym pulsem –

³⁵ Ch. Palmer, *Szymanowski*, British Broadcasting Corporation, London 1983, s. 15.

³⁶ T.A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 34–35.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

ten rodzaj uczuciowego napięcia odnajdziemy później [...] w wielu dziełach ostatniego okresu³⁹.

Cennym wkładem Zielińskiego jest spostrzeżenie „prekursorskich” cech w języku *Sonaty*. Ostatnie zdanie kieruje uwagę na czynnik kolorystyczny, bardziej wyrazisty niż we wczesnych utworach fortepianowych.

Alistair Wightman w swojej monografii *Sonacie d-moll* poświęca jeden akapit. Jak wielu wcześniejszych muzykologów tak i ten autor silnie akcentuje uzależnienie jej od stylu Francka, przypuszczając, że pierwowzór, czyli wydanie *Sonaty A-dur* Francka dostarczył Szymanowskiemu Kochański po studiach w Brukseli⁴⁰. Nie odmawia utworowi jednak wartości. Czyni uwagi co do klasycznych schematów formalnych, spójności tematycznej I części. Ocenia ją następująco:

This is a thoroughly attractive and deservedly popular piece, but as yet the violin-writing shows none of the startling originality of the later works⁴¹.

[Jest to wyjątkowo atrakcyjny, zasłużenie popularny utwór, aczkolwiek kompozycja na skrzypce nie wykazuje żadnej zdumiewającej oryginalności, jaka cechuje późniejsze prace – tłum. P. Czarnecka-Jaskóła].

Zofia Helman, w encyklopedycznym ujęciu twórczości Szymanowskiego komentując wczesne dzieła, określone podtytułem *Dziedzictwo romantyczne*, akcentuje dwie właściwości utworu: wyraźny przejaw indywidualnych cech melodyki i wrażliwość na brzmienie⁴², a Jadwiga Paja-Stach w pracy syntetycznej poświęconej muzyce polskiej poza kolorystyką brzmienia podkreśla „bogactwo odcieni fakturalnych w obu instrumentach”⁴³.

Opinia Teresy Chylińskiej w wielkiej trzypomowej monografii już częściowo została zacytowana w paragrafie o genezie *Sonaty d-moll*. Wróćmy jeszcze na chwilę do jej rozważań. Autorka czyni także aluzję do wpływów, jakim poddany był młody Szymanowski, wskazując na wzorce zaobserwowane u Francka:

Spójność tematyczną zapewnia utworowi bardzo charakterystyczny, dynamiczny i pełen pędu wstępujący motyw początkowy. Musiał się Karol zasłuchać w *Sonacie skrzypcowej A-dur* Francka, ale też wzór był wspaniały, a młodemu Szymanowskiemu udało się wzbogacić polski repertuar skrzypcowy o dzieło, które do dziś zachowuje żywą atrakcyjność⁴⁴.

³⁹ Tamże, s. 36.

⁴⁰ Jak już wcześniej zaznaczono odnośnie do opinii Maciejewskiego, w okresie powstania *Sonaty d-moll* Szymanowski i Kochański nie znali się jeszcze osobiście, zatem taka wersja wydarzeń nie może być prawdopodobna.

⁴¹ A. Wightman, *Karol Szymanowski. His Life and Work*, Ashgate, Aldershot 1999, s. 40.

⁴² Z. Helman, hasło: *Szymanowski Karol*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, część biograficzna, t. 10: *Sm–Ś*, PWM, Kraków 2007, s. 285.

⁴³ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 85.

⁴⁴ T. Chylińska, *Karol Szymanowski...*, s. 108.

Francuski monografista Didier van Moere jeszcze silniej i dobitniej, niż autorzy angielscy akcentuje związki *Sonaty d-moll* z dziełami Francka i Brahmsa. Czyni to w sposób skrupulatny i wręcz przesadny, prawdopodobnie pod wpływem literatury angielskojęzycznej. Poświęca sonacie cały paragraf, zatytułowany *Czekając na Kochańskiego*. Zacytujmy fragment wskazujący na przejęcie uwag od Wightmana:

Szymanowski ne parvient pas vraiment à échapper à l'emprise de Brahms et de Franck, don't les ombres rodent entre les portées.

Cela se sent dès l'*Allegro moderato* initial, qui ressortit à la forme sonate traditionnelle, avec son second theme exposé dans le relative majeur et repris à la tonique dans une réexposition quasi littérale. Szymanowski se souvient ici du deuxième mouvement, *Allegro*, également en *ré* mineur, de la *Sonate* de Franck, qu'il a pu entendre au cours d'un concert public ou privé, à moins que, comme le suggère Alistair Wightman, Kochański n'en ait rapport la partition de ses études à Bruxelles. La montée du violon avant l'exposé du premier theme fait irrésistiblement penser à Franck, sans parler du caractère passionné de l'ensemble du mouvement⁴⁵.

[Szymanowskiemu nie udaje się wydostać spod wpływów Brahmsa i Francka, których cienie krążą pomiędzy nutami.

Można to wyczuć, począwszy od wstępnego *Allegro moderato*, które pojawia się w postaci tradycyjnej sonaty, z drugim tematem wyeksponowanym w równoległej gamie dur i powtórzonym tonalnie w repryzie prawie identycznie. Szymanowski opiera się tu na drugiej części *Allegro*, utrzymanej również w tonacji d-moll, *Sonaty* Francka, którą mógł usłyszeć podczas koncertu publicznego bądź prywatnego, chyba że jak sugeruje Alistair Wightman, Kochański przywiózł partyturę z Brukseli, gdzie odbywał studia. Partia skrzypiec narastająca przed ekspozycją pierwszego tematu przywodzi nieodparcie na myśl Francka, nie wspominając już o płomiennym charakterze całości tej części – tłum. P. Czarnecka-Jaskóła].

W dalszym opisie wylicza kolejne zbieżności z sonatą Francka, które podkreślał już Jim Samson. Powołuje się również na spostrzeżenia T.A. Zielińskiego o „impresjonistycznej trosce o kolor”, a nawet wspomina o uwagach Z. Jachimeckiego⁴⁶.

Szerszego omówienia *Sonaty d-moll* dokonała Maryla Renat, autorka monografii o polskiej sonacie skrzypcowej. Z racji monograficznego charakteru publikacji odnosi jej wartość do całokształtu rodzimej twórczości w tym gatunku:

Sonata d-moll na tle spuścizny Szymanowskiego bez wątpienia nie należy do jego najwybitniejszych dzieł, lecz w kontekście wszystkich sonat skrzypcowych powstałych w muzyce polskiej ostatniego stulecia z pewnością należy do panteonu dzieł pierwszorzędnych⁴⁷.

Wymieniając liczne cechy muzycznej prozodii utworu, autorka zwraca uwagę na zalety indywidualnego stylu dzieł skrzypcowych autora *Mitów*:

⁴⁵ D. van Moere, *Karol Szymanowski*, Fayard, Paris 2008, s. 58.

⁴⁶ Tamże, s. 59.

⁴⁷ M. Renat, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*, Wyd. AJD w Częstochowie, Częstochowa 2012, s. 95.

Kantylena skrzypcowa przejawia już niektóre cechy późniejszego stylu kompozytora: falista, meandryczna fraza, przechodząca do wysokiego rejestru skokami interwałowymi na szeregu synkop⁴⁸.

W dalszym rozdziale śledzi kształtowanie strony ekspresyjnej w poszczególnych częściach, dochodząc do wniosku, że proces kształtowania strony ekspresyjnej jest w tym dziele złożony i wykazuje wysoki stopień energetyki⁴⁹.

Porównując opinie muzykologów na temat *Sonaty d-moll* Szymanowskiego, dochodzimy do wniosku, że tworzą one dwie grupy:

- 1) podkreślającą wpływy utytułowanych kompozytorów neoromantycznych: Brahmsa, Francka, Skriabina (Jachimecki, Łobaczewska, Sitowski-Jahne, Maciejewski, Walaciński, Samson, Wightman, częściowo Chylińska, Moere),
- 2) akcentującą wysoką wartość artystyczną i cechy zapowiadające przyszły, dojrzały styl (Zieliński, Renat).

Zestawiając opinie muzykologów ukierunkowanych na poszukiwanie wpływów, zauważamy, że w miarę ukazywania się kolejnych prac wytworzyła się tradycja kojarzenia języka młodego Szymanowskiego ze stylem Brahmsa i Francka. Ma ona swoje korzenie w muzykologicznej, bardziej ogólnej, tradycji doszukiwania się we wczesnych utworach kompozytorów wpływów innych twórców, tych o ustalonej, wysokiej randze. Dlatego takie nastawienie pośród opinii o interesującej nas *Sonacie* jest przeważające.

Spojrzenie na dzieła młodzieńcze uwolnione od poszukiwania wzorców i ukierunkowane na cechy indywidualne występuje rzadziej. O ile wskazywanie wzorców jako źródeł inspiracji ułatwia klasyfikację stylistyczną dzieła lub dzieł, o tyle „wytykanie” młodemu kompozytorowi podobieństw pomiędzy tematami czy innymi szczegółami nie wydaje się stosowne. Tym bardziej że nie mamy absolutnej pewności, w jakim stopniu 21-letni Szymanowski znał sonaty skrzypcowe Brahmsa i Francka⁵⁰. Autorzy tego typu analiz, oprócz wskazania podobieństw do owych sonat jednocześnie nie zadali sobie trudu spojrzenia na *Sonatę d-moll* z punktu widzenia jakości inwencji, techniki kompozytorskiej (bardzo dojrzałej jak na młodzieńczy utwór) i przemawiającego własną (oczywiście, że neoromantyczną) poetyką. Co najwyżej porównywali ją z powstałą w tym samym czasie *I Sonatą fortepianową*. Należy też podkreślić, że rodzima muzykologia skupia się bardziej na bezsprzecznych walorach utworu, niosącego bardzo jeszcze nieśmiało załączki stylu indywidualnego.

Niezależnie od opinii wielu piszących o muzyce, utwory o szczególnej wymowie, wysokim poziomie artystycznym i silnym wyrazie ekspresji zawsze

⁴⁸ Tamże, s. 96.

⁴⁹ Tamże, s. 262–264.

⁵⁰ Rzecz ciekawa, że nie próbowano dostrzec podobieństw *Sonaty d-moll* z pięknymi sonatami skrzypcowymi E. Griega, również „płomiennymi” w wyrazie (zwłaszcza *III Sonata c-moll*, która powstała dokładnie w tym samym roku, co *Sonata A-dur* Francka, czyli w 1886), czy też z sonatami G. Faurego.

utorują sobie drogę do sal koncertowych. Zostają zauważone i docenione przez wybitnych wykonawców i rzesze słuchaczy. Do takich dzieł należy obecnie *Sonata d-moll*. Wpisuje się ono trwale w późnoromantyczną kameralistykę i stanowi ważną pozycję w polskiej, a także europejskiej literaturze sonatowej.

Dyskografia

- 1) Dawid Ojstrach (vn), Władimir Jampolski (pfte), Columbia, 33CX1201=FCX355=QCX10160 (1955).
- 2) Dawid Ojstrach (vn), Lew Oborin (pfte), ZSRR D – 05181 (1961).
- 3) Polish Prizewinners of International Competitions in Holland play Szymanowski, Elżbieta Sobkowicz (piano), Robert Szreder (vn), Muza, SX0717A, S – 3 XW – 1486.
- 4) 20th Century Polish Music for Violin and Piano, Muzyka polska XX wieku na skrzypce i fortepian (K. Szymanowski, G. Bacewicz, W. Lutosławski); Patrycja Piekutowska (vn), Beata Bilińska (pfte), DUX 0544, Warszawa 2006.
- 5) Karol Szymanowski, Violin Sonata, Mythes, Notturmo and Tarantella, Miriam Kramer (vn), Niolas Durcan (pfte), Naxos 8.557748, 2007.

Bibliografia

- Chomiński Józef M., *Historia muzyki polskiej*, cz. 3, PWM, Kraków 1996.
- Chomiński Józef M., *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1969.
- Chomiński Józef M., *Wielkie formy instrumentalne*, t. 2, seria: *Formy muzyczne*, PWM, Kraków 1987.
- Chylińska Teresa (oprac.), *Dzieje przyjaźni. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi*, PWM, Kraków 1971.
- Chylińska Teresa (oprac.), *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1: 1903–1919, PWM, Kraków 1982.
- Chylińska Teresa, *Między kompozytorem i wydawcą. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition*, PWM, Kraków 1978.
- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Musica Iagellonica, Kraków 2008.
- Głowacki Jan, *Kolorystyka a technika skrzypcowa w twórczości Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski*, Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, Warszawa 23–28 marca 1962, Uniwersytet Warszawski 1964.
- Golachowski Stanisław, *Karol Szymanowski*, PWM, Kraków 1977.

- Helman Zofia, hasło: *Szymanowski Karol*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 10: *Sm–Ś*, PWM, Kraków 2007.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Spotkania z Szymanowskim*, PWM, Kraków 1976.
- Jachimecki Zdzisław, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Skład Główny w Księgarni Jagiellońskiej, Kraków 1927; <http://dx.doi.org/10.1093/mq/vii.1.23>.
- Jahnke Zdzisław, Sitowski Zygmunt, *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny*, PWM, Kraków 1962.
- Jarociński Stefan (oprac.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku*, PWM, Kraków 1955.
- Łobaczewska Stefania, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882–1937)*, PWM, Kraków 1950.
- Maciejewski Bogusław, *Karol Szymanowski. His Life and Music*, London 1967.
- Mersmann Hans, *Die Kammermusik*, Band IV: *Europäische Kammermusik des XIX und XX Jahrhunderts*, Druck und Verlag von Breirkopf & Härtel, Leipzig 1930.
- Mizerska-Golonek Ewa, Targosz Jacek, *Forma sonatowa. Ogólna koncepcja formy. Tektonika i architektonika tematu sonatowego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.
- Moere Didier van, *Karol Szymanowski*, Fayard, Paris 2008; <http://dx.doi.org/10.7202/029958ar>.
- Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
- Palmer Christopher, *Szymanowski*, British Broadcasting Corporation, London 1983.
- Renat Maryla, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*, Wyd. Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012.
- Samson Jim, *The music of Szymanowski*, Kahn & Averill, London 1980; <http://dx.doi.org/10.2307/940446>.
- Szymanowski Karol, *Z listów*, oprac. Teresa Bronowicz-Chylińska, PWM, Kraków 1958;
- Walaciński Adam, *Wstęp*, [w:] *Utwory skrzypcowe*, seria: *Karol Szymanowski. Dzieła*, t. 12, PWM, Kraków 1978.
- Wightman Alistair, *Karol Szymanowski. His Life and Work*, Ashgate, Aldershot 1999; <http://dx.doi.org/10.2307/3108430>.
- Zieliński Tadeusz A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997.

Abstrakt

***Sonata d-moll op. 9* Karola Szymanowskiego. Geneza – recepcja – technika kompozytorska**

Artykuł syntetyzuje wszelkie informacje, komentarze, omówienia na temat *Sonaty d-moll na skrzypce i fortepian* op. 9 Karola Szymanowskiego i prezentuje dokładną analizę formy i języka dźwiękowego tego dzieła. Układ treści zawarty jest w 5 paragrafach: 1) Wstęp, 2) Geneza, 3) Recepcja, 4) Technika kompozytorska, 5) *Sonata d-moll* w literaturze muzykologicznej.

Pierwszy z nich podaje wstępne uwagi o stylu skrzypcowym kompozytora. Drugi przytacza wszystkie dane i okoliczności, dotyczące powstania *Sonaty d-moll* na podstawie polskiego piśmiennictwa. Trzeci to przegląd recenzji utworu po pierwszych publicznych wykonaniach w Polsce i za granicą. Czwarty paragraf jest centralną częścią artykułu i traktuje o technice kompozytorskiej. Podzielony został na 7 zagadnień: 1. Architektura, 2. Budowa współczynników formalnych, 3. Technika pracy tematycznej, 4. Plan tonalny utworu, 5. Właściwości melodyki, 6. Faktura a harmonika i tonalność, 7. Relacje interinstrumentalne. Rozważania analityczne ujęte zostały w dwustopniową strukturę, z zaakcentowaniem zagadnień szczegółowych. Analiza formy i środków techniczno-wyrazowych utworu ma na celu ukazanie dojrzałości twórczej tego młodzieńczego dzieła. Ilustrowana jest pięcioma przykładami zapisu nutowego. Ostatni paragraf stanowi przegląd opinii na temat *Sonaty d-moll* Szymanowskiego, zawartych w literaturze polskiej i obcojęzycznej (niemieckiej, angielskiej, francuskiej), poświęconej biografii i twórczości kompozytora.

Problematyka poruszana w artykule poparta jest licznymi cytatami, zaczerpniętymi z monografii badaczy polskich i obcych. Artykuł zwieńczony jest wnioskami końcowymi. Do tekstu dołączono wykaz nagrań płytowych omawianej *Sonaty*.

Słowa kluczowe: polska muzyka skrzypcowa XX wieku, sonata skrzypcowa, Karol Szymanowski.

Abstract

***Sonata in D minor, Op. 9* by Karol Szymanowski. Genesis – reception – compositional technique**

The article synthesizes all information, analyses and comments on 'Sonata in D minor for violin and piano', op. 9 by Karol Szymanowski, and offers a thorough study of the musical form and language of the work. The content is divided into 5 paragraphs: 1) Introduction, 2) Genesis, 3) Reception, 4) Compositional technique, 5) 'Sonata in D minor' in musicological literature.

The first of these makes preliminary observations on the composer's violinistic style. The second lists all the data and circumstances relating to the creation of 'Sonata in D minor' on the basis of Polish literature. The third one examines the reviews of the work after the first public performances in Poland and abroad. The fourth section, which constitutes the central part of the article, deals with the compositional technique and has been divided into 7 areas: 1. Architecture, 2. The structure of formal elements, 3. Thematic work technique, 4. The tonal plan of the composition 5. Melody characteristics 6. Texture vs harmony and tonality 7. Interinstrumental relations. Analytical considerations have been included in a two-part structure, detailing the specific issues. The analysis of the form as well as technical and expressive devices of the work aims to show the artistic maturity of this youthful work. It is illustrated with five examples of musical notation. The last section provides an overview of opinions on the 'Sonata in D minor' by Szymanowski, expressed in Polish and foreign literature (German, English, French) dedicated to the biography and works of the composer.

The issues raised in the article are supported by numerous quotations from monographs by Polish and foreign scholars. The article, crowned with final conclusions, contains an annex listing the Sonata recordings.

Keywords: Polish violin music of the 20th century, the violin sonata, Karol Szymanowski.