

Polskie sonaty skrzypcowe od Elsnera do Szymanowskiego

prof. dr hab. Sławomir Tomasik

*Nutę za nutą wplatam, by utkać szal barwny,
co wnet popłynie pieśnią, której nie zatrzymam.*

Ogrzeje serce chłodne co ciepła spragnione.

Poniesie je w przestrzenie niewyśnionych krain...

S. Tomasik – *Muzyka* z tomiku *Dokąd*

Prolog – muzyka

To prawda, muzyka jest najbardziej ulotną ze wszystkich sztuk. Nie można jej dotknąć ani kontemplować. Powiesić na ścianie, postawić w blasku reflektorów, by potem zamknąć na noc w sejfie. Muzyka jest z natury swojej ulotności, najbardziej intymną ze sztuk. Jest sztuką niewidoczną, zawartą w dźwięku, docierającą poprzez zmysł słuchu do naszej jaźni. Istnieje tylko w chwili jej wykonania i odchodzi zaraz po wybrzmieniu ostatniego akordu symfonii, kantaty, pieśni. Odlatuje w dal i mimo swej niewidzialności wykuwa trwałe ślady w przestrzeniach wyobraźni człowieka, pozostawia w nim swoje emocje. To sprawia, że chcemy jak najprędzej wrócić do jej świata i tęsknimy za karmą, która ożywia nasze dusze i umysły. I o dziwo, aby wejść do tego świata, nie potrzebujemy „wypchanego” portfela. W strefie wpływów muzyki może znaleźć się każdy, ubogi i nabab.

Muzyka to „trójprzymierze” trzech sił: emocji kompozytora spisanych w kodach partytury, emocji wykonawcy, który kody odczytuje, katalizując je przy pomocy artystycznego idiomu oraz emocji wytwarzanych w polu wyobraźni odbiorcy. Tylko w sztuce muzycznej i teatralnej zachodzi podobieństwo w jej odbiorze. *Wesele* Wyspiańskiego grane przez aktorów na scenie przemawia do widza w inny sposób, niż gdyby czytał je w samotności. Głos ludzki, mimika twarzy, gesty aktorów oraz ruch sceniczny, wnosząc twórcze ożywienie, inaczej poruszają wizje w naszych wyobraźniach. Ale, o ile każdy może

przeczytać *Wesele* i być pod wpływem tego dzieła, to nie każdy może zagrać *mazurka* Chopina czy *koncert* Brahmsa. Zważywszy, że partytura to nie tekst słowny, a klucz do niej mają bardzo nieliczni.

Aby mogła zaistnieć kreacja artystyczna, muszą być spełnione trzy warunki: wybitny twórca – autor dzieła, profesjonalny, inteligentny odtwórca oraz wrażliwy na piękno – słuchacz. Ogniwem, które przekazuje dzieło muzyczne „dalej”, jest wykonawca: instrumentalista, śpiewak, dyrygent. Od niego zależy dobre „przyswojenie” kompozycji przez słuchacza. Jego talent i wiedza mają służyć umiejętnemu odczytaniu kodów nutowych, ale przede wszystkim tych, które znajdują się pod, nad i „między” nutami. W nich bowiem twórca odnosi się do charakteru i emocji swojego dzieła – przekazując wykonawcy krótkie „listy” dotyczące dynamiki, agogiki, frazowania, narracji, oddechów. Od tego „między” zależy specyfika idiomu artysty wykonującego dzieło. Od jego kreatywności zależy również to, czy wykonywane dzieło zakiełkuje fascynacją w sercu słuchacza. Czy po koncercie odbiorca, zabierając swoje emocje do domu, wkrótce znów pojawi się w filharmonii, operze. Od silnego przekazu artystycznego zależy także powodzenie dzieła.

W epokach baroku, klasycyzmu i romantyzmu pierwsze (i często ostatnie) odsłony dzieł, wykonywali ich kompozytorzy. Sami propagowali swoje utwory. Grali najczęściej to, co właśnie skomponowali. W XX wieku twórcy zwracali się o premiery do najwybitniejszych wirtuozów, aby kreatywnymi wykonaniami przekonali do swoich dzieł słuchaczy i zapewnili im „długowieczność”.

Ale także dzięki takim „tandemom” twórczym (Szymanowski – Kochański, Szostakowicz – Ojstrach, Lutosławski – Roztropowicz) powstawały wybitne dzieła, albowiem wirtuozi ci inspirowali twórców tak swoim kunsztem wykonawczym, jak i wlanymi ideami. Te inspiracje zawiązywały przyjaźnie, prowadziły do przekraczania barier instrumentalnych, których kompozytorzy nie mogliby bez udziału wirtuozów pokonać. Tworzona muzyka stawała się materią intymną, która była ważną częścią tych przyjaźni.

Duet sonatowy

Ze wszystkich dziedzin muzycznych, najbardziej intymną jest muzyka kameralna. W samym jej centrum znajduje się sonatowy duet. Dobry duet sonatowy to para muzycznych

przyjaciół, których wykonawstwo bazuje na umiejętności rozmowy – dialogu muzycznego. Opiera się on na wsłuchiwaniu się w wypowiedź partnera, by z właściwą siłą emocji na nią odpowiedzieć. Dobrzy kameraliści umieją czerpać twórczą inspirację z dynamiczno-agogicznych napięć i odprężeń, tembru brzmienia, intuicyjnego operowania „czasem” podczas frazowania od swojego partnera. Owa „osmoza” twórcza najczęściej ujawnia się w artystycznym, estradowym spełnieniu, pozostawiając w słuchaczu emocje i niecodzienne wrażenia. Jakże trudno czasami nauczyć młodych adeptów tego „słuchania”, którzy mimo że często prezentują wysoki poziom instrumentalny, nie potrafią ze sobą prowadzić dialogu muzycznego. Ich zadowolenie z wykonania sprowadza się zazwyczaj do tego, że bez zarzutu wykonali „swoje partie solowe”. Najczęściej nie interesują się tym, co drugi muzyk ma do powiedzenia, gdy odbiera od nich tematyczne frazy. Z reguły partie *acompaniamant*¹, wykonują bez zaangażowania, nie starając się uchwycić w nich piękna. Statystycznie rzecz ujmując, niemal wszyscy studenci nie ćwiczą fragmentów, w których ich partner ma głos wiodący bądź ćwiczą je rzadko, by uspokoić sumienie.

Brak dialogu jest bolączką naszych czasów. Wystarczy przyjrzeć się politykom czy dziennikarzom, otwierając jakikolwiek program publicystyczny. Niemał każdy chce być mówcą – oratorem, solistą. Słuchanie, a zwłaszcza zrozumienie argumentów strony przeciwnej, nie jest zasadne i potrzebne. A szkoda! Dlatego uczenie umiejętności muzycznego współistnienia, które owocuje współtworzeniem dzieła z innym wykonawcą, jest może i najistotniejszą kwestią w dydaktyce. Powinno być sensem bytu *homo sapiens* nie tylko w dziedzinach muzycznych.

Każdy duet sonatowy musi wypracować własną płaszczyznę porozumienia, dotrzeć do wspólnego konsensusu. Zależy on tak od smaku artystycznego obu (obojga) muzyków, jak ich inteligencji, a w niej wiedzy o sztuce i otaczającym świecie. Nie bez znaczenia jest umiejętność balansu dynamicznego między instrumentami. Jeśli jednym z instrumentów jest fortepian, instrument o olbrzymich możliwościach dynamicznych, a drugi to np. skrzypce, pianista musi być bardzo czułym i wrażliwym towarzyszem, aby swoim wolumenem nie zagłuszył partnera. I, aby skrzypek swoim delikatnym w konstrukcji instrumentem mógł wyrazić emocje i treści zawarte w podobnych frazach, które pianista wykonywał przed

¹ *Acompaniamant* - z języka francuskiego oznacza towarzyszenie, towarzystwo.

chwilą. Wtedy, jak w dobrym stadle – „silniejszy”, osłania „słabszego” i „opiekuje” się nim artystycznie podczas jego wypowiedzi.

Polska sonata skrzypcowa w okresie zaborów

Mimo iż po rozbiorach państwowość naszej ojczyzny nie istniała, twórcy robili wszystko, aby Polska była wciąż reprezentowana w świecie. W Paryżu działali Chopin, Mickiewicz, Norwid. Lipiński z Wieniawskim rozstawiali swą grą i twórczością polską wiolinistykę w krajach Europy i USA. Paderewski, uznany w swoim czasie za najwybitniejszego pianistę na świecie, głosił przy każdej okazji, że Polska wciąż żyje. Robert Schumann w swoim *Neue Zeitschrift für Musik* ogłosił: ...*mazurek* (Chopina) *to armaty ukryte w kwiatach*.

Pole oddziaływania na elity europejskie oraz polską emigrację było wciąż mocne i trwałe. W istocie, kultura polska, a w szczególności muzyka, która jako jedyna dziedzina życia wciąż czuła się wolną i niepodległą, pozostawała solą w oku caratu. Dlatego też znaczniejsi poeci i kompozytorzy, malarze w obawie o swoje życie musieli emigrować. Mimo to w kraju działało wielu twórców, którzy z narażeniem życia organizowali koncerty, prezentując swoje dzieła.

W okresie porozbiorowym, pomiędzy 1795 a 1918 rokiem powstało w nieistniejącym pod względem politycznym państwie polskim kilkanaście wybitnych dzieł sonatowych na duet skrzypce – fortepian. Oto one:

1. Józef Elsner – 3 *Sonaty F-Dur, D-Dur i Es-dur*, op. 10, 1797 rok.
2. Antoni Orłowski, *Sonata na skrzypce i fortepian*, 1833 rok.
3. Henryk i Józef Wieniawscy – *Allegro de sonate*, 1848 rok. Dzieło w jednej części: *Maestoso – Prestissimo*.
4. Michał Jelski – *Sonata quasi una fantasia e-moll* ok. 1860 rok. Emil Śmietański *Sonata As-dur* op. 2 napisana w 1865 roku.
5. Władysław Żeleński – *Sonata F-dur* op. 30 ok. 1870-1873 rok. Sonata w 3 częściach: *Allegro non troppo, Allegretto, Molto sostenuto/Allegro molto con brio*. Dzieło dedykowane Księżnie Marcelinie z Radziwiłłów Czartoryskiej.

6. Zygmunt Noskowski – *Sonata a-moll* ok. 1880 rok. Sonata w 3 częściach : *Allegro con brio, Molto andante con variazioni, Prestissimo*.
7. Józef Wieniawski – *Sonata d-moll* op. 24 napisana ok. 1875 roku (pierwodruk ok. 1880 roku). Dzieło w trzech częściach: *Largamento – Allegro moderato, Scherzo - Allegro molto vivace e gioioso, Finale Allegro appassionato ma non troppo presto*. Utwór dedykowany bratu – Henrykowi.
8. Antoni Rutkowski – *Sonata c-moll* op. 5, 1882 rok. Dzieło w 4 częściach: *Allegro molto, Andante con moto, Intermezzo – allegro molto, Rondo. Finale*. Sonata prawykonana przez Zygmunta Noskowskiego i kompozytora w 1882 roku.
9. Ignacy Jan Paderewski – *Sonata a-moll* op. 13 ok. 1885 roku. Dzieło w trzech częściach: *Allegro con Fantasia, Intermezzo – Andantino, Finale – Allegro molto quasi presto*, dedykowane Pablo de Sarasate.
10. Zygmunt Stojowski – *I Sonata G- dur* op. 13 ok. 1886-1894. Utwór w trzech częściach: *Allegro non troppo, Allegretto capriccioso, Tema varie – Andante maestoso*, dedykowany Władysławowi Żeleńskiemu.
11. Grzegorz Fitelberg – *I Sonata a-moll* op. 2 ok. 1894 roku.
12. Henryk Melcer – *Sonata G-dur* ok. 1900 roku, wydana w 1910 roku.
13. Karol Szymanowski – *Sonata d-moll* op. 9, 1904 rok. Dzieło w trzech częściach: *Allegro moderato Patetico, Andantino tranquillo e dolce, Finale – Allegro molto, quasi presto*. Dzieło dedykowane Bronisławowi Gromadzkemu.
14. Franciszek Brzeziński – *Sonata D-dur* op. 6 ok. 1909 roku. Sonata w 3 częściach: *Allegro moderato (blok I tematu zawiera melodię – Wlazł kotek na płotek i mruga), Largo, Vivace*. Wydanie w 1910 roku J. Rierter-Bidermann, Lipsk.
15. Zygmunt Stojowski – *II Sonata E- dur* op. 37 powstała ok. 1911 roku. Dzieło w 4 częściach: *Allegro affettuoso, Intermezzo, Arietta, Allegro giocoso*. Dedykowane Arturowi Argiewiczowi.
16. Juliusz Wertheim – *Sonata fis-moll* powstała ok. 1911 roku, według Maryli Renat data powstania to 1901 rok. Sonata w trzech częściach: *Allegro ma non troppo, Andante, Moderato*.

Z powyższych pozycji miałem przyjemność wykonywać podczas koncertów, jak również dokonać rejestracji archiwalnej dla Polskiego Radia, oraz wydań płytowych sześciu z powyższych *Sonat*, których walory przedstawię poniżej.

Józef Elsner – Trzy *Sonaty F-Dur, D-Dur i Es-dur op. 10*

Kameralna twórczość z udziałem skrzypiec i fortepianu (pianoforte) Elsnera to okres głównie „przedwarszawski”. Właściwie kompozytor „żył ze skrzypiec” do końca XVIII wieku, koncertując jako solista i kameralista oraz pełniąc funkcje skrzypka w orkiestrze w morawskim Brnie i koncertmistrza lwowskiego teatru.

Jego trzy *Sonaty op. 10* w tonacjach F-dur, D-dur, Es-dur to dzieła na wskroś klasyczne, zarówno w formie, jak i wyrazie. Utwory pełne uroku napisane zostały w 1798 roku we Lwowie, na krótko przed wyjazdem Elsnera do Warszawy. Części pierwsze wszystkich cykli są allegriami sonatowymi z dobrze skonfigurowanym dualizmem tematycznym, a finały (F-dur, D-dur) – klasycznymi rondami z melodyczno-rytmiczną charakterystyką ludowego tańca. Części drugie to: aria (F-dur), scherzo w formie wariacyjnej (D-dur) i wariacje uwieńczone *Polonezem* w ich finale (Es-dur). W *Sonatach* Elsner śmiało eksperymentuje z formą. Zamienia kolejność tematów w reprzyzie, tak że najpierw prezentuje tam w tonice temat drugi, by jeszcze przed codą pokazać temat główny (*Sonaty F-dur, D-dur*). W *Sonacie D-dur* stosuje dodanie w przetworzeniu nietematycznego materiału, nawiązującego melodyką do minorowych, nostalgicznych polonezów Kurpińskiego.

Ze wszystkich *Sonat*, w nutowej formie wydawniczej istnieje tylko pierwsza *Sonata F-dur*, wydana w 1998 roku przez PWM w edycji amerykańskiego skrzypka prof. Tyrone’a Greive’a. Druga *Sonata D-dur* została wydana przez PWM w partyturze jako dodatek nutowy do książki *Józef Elsner*, autorstwa Aliny Nowak-Romanowicz. Trzecia *Sonata Es-dur* ma swój pierwodruk z 1805 roku, do którego dotarłem w 2011 roku w jednym z muzeów w Polsce.

Sonaty op. 10 stanowią dobry próbnik talentu kompozytorskiego młodego Elsnera. Widać w nich doskonałe rzemiosło kompozytorskie, znajomość formy, inwencję melodyczno-harmoniczną. Utwory te mogą bez trudu konkurować ze znanymi dziś dziełami powstałymi w ówczesnym czasie w Austrii, Niemczech czy we Francji.

Elsner jako twórca i wykonawca zaczął być bardziej ceniony po tym, jak w roku 1799 Wojciech Bogusławski „ściągnął” go do opery Teatru Narodowego w Warszawie. Tu kompozytor zamienił skrzypce na fortepian i batutę kapelmistrza. Zaczął pisać głównie muzykę sceniczną oraz symfoniczną. Powstało wiele dzieł religijnych: msze, oratoria, kantaty, pieśni. W krótkim czasie stał się główną postacią muzyczną Warszawy. Miał w tym czasie opinię wybitnego pedagoga skrzypiec, śpiewu, a także fortepianu. Dlatego też Mikołaj Chopin oddał pod oko mistrza swojego genialnego syna – Fryderyka. Może ten fakt przyczynił się w sposób znaczący do powszechnej opinii późniejszych pokoleń o wartości dorobku artystycznego Elsnera? Wielu nieśluszenie pamiętało tylko to, że Józef Elsner to przede wszystkim nauczyciel Chopina, co nie do końca oddawało prawdę o wartości tego muzyka.

Ignacy Jan Paderewski – Sonata a-moll op. 13

Napisana w 1885 roku przez Paderewskiego *Sonata a-moll* jest jego najlepszym utworem kameralnym. Kompozycja ta została dedykowana znanemu kompozytorowi i wirtuozowi skrzypiec, Pablo de Sarasate. Skrzypek zachwyciwszy się *Sonatą* obiecał Paderewskiemu, że będzie ją zawsze umieszczał w programach swoich recitali. Dziś trudno jednoznacznie stwierdzić, czy tak było w rzeczywistości. Wiadomo jednak, że wykonywał ją często z Paderewskim jego przyjaciel, Władysław Górski, który udzielał cennych rad merytorycznych kompozytorowi w trakcie jej powstawania. *Sonatę* w 1886 roku wydała oficyna Bote & Bock w Berlinie. Paderewski zyskał za to dzieło bardzo pochlebne opinie tak w kraju, jak i za granicą, co ustaliło jego pozycję jako kompozytora. Warszawscy krytycy, jak zwykle bardzo surowi, teraz tak pisali o twórczych możliwościach Paderewskiego: „Oryginalność, uczucie i polot, dobre wycucie zdrowej muzyki, a nade wszystko natchnienie, które góruje wszędzie. Pozwala to poznać w Paderewskim wyjątkowo utalentowanego kompozytora”. Nawet sam Johannes Brahms, który nigdy nie szczędził kąśliwych epitetów młodym twórcom, po wysłuchaniu *Sonaty* powiedział: „To jest bardzo efektowne i bardzo subtelne, ale to nie jest

sonata kameralna, lecz koncertowa”, a gdy Paderewski nalegał na udzielenie mu kilku lekcji, mistrz odparł: „Pan już nie potrzebuje dalszej nauki, pan sam dla siebie będzie najlepszym nauczycielem”. Sonata, choć na wskroś romantyczna – przepojona młodzieńczym żarem i temperamentem, zbudowana jest w klasycznej formie.

Część I *Allegro con Fantasia* to allegro sonatowe. Paderewski niezwykle sugestywnie kształtuje charaktery obu tematów. Temat I (takt 1–58) jest tajemniczy oraz niespokojny w swoim nastroju. Jego siłą napędową są figuracje fortepianu, na tle których liryczną frazę kształtują skrzypce. Temat II (takt 59) w tonacji paraleli C-dur jest zupełnie odmienny w charakterze do pierwszego. Tryskająca akordami radość tej muzyki upewnia nas, że poprzednie troski i niepokoje minęły bezpowrotnie, a przepojone słowiańską nutą zmysłowe frazy skrzypiec i fortepianu przenoszą nas do innego wymiaru. Myśl końcowa (takt 81) o bohaterskim i wirtuozowskim charakterze kończy ekspozycję allegra. Przetworzenie (takt 110), bazujące głównie na materiale tematu pierwszego, jest burzliwe i dramatyczne. W takcie 123 autor w celu uzyskania większej ekspresji i wyrazowego napięcia wprowadza akordową progresję wznoszącą. Efekt elektryzujący słuchacza. Materiału tego kompozytor używa później w codzie! Stopniowe uspokojenie taktów 135–165 (*allargando, calando*) przygotowuje wejście tematu w repryzie (takt 165). Temat II (takt 221) występuje w tonacji D-dur, co nie mieści się w klasycznych kanonach harmonicznym. Jest to celowy zabieg kompozytora w celu rozszerzenia cody o materiał akordowy z przetworzenia. Dwunastotaktowy epilog, oparty na motywie czołowym pierwszego tematu, zamyka tę pełną emocji część.

Część II *Intermezzo – Andantino* to część, w której kompozytor nie stroni od słownych opisów, takich jak: *rubato, leggero* czy *grazioso*. Cała część jest zbudowana w formie A – A¹. Temat główny to śpiewna narracja między fortepianem a skrzypcami. W dialogu tym dochodzi do muzycznego konfliktu (takt 33), który narasta potęgowany figuracjami na przemian w obu instrumentach, aby wybuchnąć siłą namiętności w spienionych oktawach, dając tym samym upust narosłym emocjom (takt 51–56). Część A¹ jest niemal lustrzanym odbiciem części A, gdyby nie dodana jakby „na pożegnanie” coda (od taktu 130).

Intermezzo jest częścią pełną zmysłowego dialogu, z bardzo wyważonymi rolami obu instrumentów. Nie miał chyba do końca racji Johannes Brahms, twierdząc, że *Sonata* ta nie

ma kameralnego przesłania. Ta część z pewnością tej opinii zaprzecza. *Intermezzo* jest niezwykle żywym i interesującym dla słuchacza ogniwem.

Część III *Finale – Allegro molto quasi presto* jest również allegrem sonatowym, zbudowanym na zasadzie przeciwieństw tematów. Temat I jest bardzo dynamiczny, drapieżny. Paderewski celowo używa tutaj brzmienia pustych strun skrzypiec, które na tle ostinatowych figuracji fortepianu posiadają „diaboliczny” idiom. Oddech przynosi kantylenowy temat drugi (w tonacji G-dur). Drugi człon tego tematu (takt 76) jest bardziej dramatyczny i nawiązuje swym charakterem do motywu czołowego pierwszego tematu. I znów tak, jak w części pierwszej, konstrukcja przetworzenia (takt 130) oparta jest głównie na materiale tematu pierwszego. Nie brak tu jednak elementów popisowych obu instrumentów. Na zakończenie reprzyzy kompozytor umieszcza bardzo wirtuozowską codę (takt 401), która dynamiką *ff-fff*, dwudźwiękami skrzypiec i kaskadą fortepianowych oktaw zamyka całe dzieło.

Paderewski w sposób optymalny wykorzystał możliwości obu instrumentów, stawiając wysoko poprzeczkę wykonawcom. Uważam, że jest to najlepsza polska sonata na skrzypce i fortepian okresu późnoromantycznego. Jan Weber, jeden z najwybitniejszych muzykologów w powojennej Polsce, poszedł jeszcze dalej i w jednym ze swoich radiowych felietonów stwierdził: „uważam, że *Sonata* Paderewskiego z powodzeniem mogłaby konkurować z najwybitniejszymi sonatami romantycznymi”.

Henryk Melcer – *Sonata G-dur*

Również Henryka Melcera interesowała muzyka kameralna z udziałem tak skrzypiec, jak i fortepianu. Zanim powstała *Sonata G-dur*, Melcer zasłynął *Triem fortepianowym g-moll* op. 2, nagrodzonym na konkursie berlińskim w 1895 roku. Niedługo po *Triu* powstała *Sonata G-dur* na fortepian i skrzypce (ok. 1900 roku), wydana w 1910 roku u Piwiarskiego w Krakowie. Dzieło składa się z czterech części: *Allegretto*, *Presto eon brio*, *Andante cantabile* i *Allegro giocoso*.

Część pierwsza, *Allegretto* utrzymana jest w tonacji G-dur i ma budowę sonatową o następującym schemacie: ekspozycja: blok I tematu (t. 1-99), blok II tematu (t. 100-163). Przetworzenie (t. 164-251), reprzyza I temat (t. 252-319), II temat, najpierw w postaci

tw. fałszywego przetworzenia (t. 320-335), potem zastosowany w formie zasadniczej (t. 336-364), reprzyza odcinka bez I tematu (t. 365-404) i koda t. 405-415). Temat główny jest w charakterze skoczego mazurka, który trudno jednoznacznie scharakteryzować; niby mazur, ale jakby z kujawiakowym zaśpiewem. Czasami kompozytorzy polscy (Chopin, Wieniawski, Paderewski) używali w finałach swoich koncertów fraz mazurkowych tematów, lecz nigdy jako temat główny pierwszych części dzieł. To novum warte podkreślenia. Temat drugi, dość prosto skonstruowany, oparty jest na trójdźwiękowej budowie. Na jego materiale motywicznym Melcer opiera przetworzenie, pomysłowo wplata w przebieg tematu szybkie modulacje, upłynniając tym samym dialog między instrumentami. Właśnie przetworzenie jest najtrudniejszym fragmentem części. Obaj instrumentalisci muszą użyć swojej wyobraźni muzycznej, aby przedstawiając ten ustęp, zainteresować swoją koncepcją słuchacza. Interesującym zabiegiem kompozytorskim jest użycie techniki flażoletowej w codzie, który daje indywidualny „odcień” brzmieniowy.

Część druga, *Presto con brio to Scherzo*, najtrudniejsze ogniwo dla wykonawców. Pianista musi w nim pokonać kaskady akordowe, trudne biegniki oraz skoki na duże odległości w szybkim tempie, skrzypek powinien olśnić precyzją w grze pizzicato we wszystkich rejestrach, akordów na trzech strunach, nieskazitelną intonacją dwudźwięków oraz flażoletów. Muzycy muszą jednak bardzo uważać, aby wszelkie figuracje i problemy techniczne związane z ich pokonywaniem nie przełożyły się na braki w grze zespołowej. Najważniejsze, aby wykonać tę część lekko i „bez mocowania się” z materiałem dźwiękowym tak, by słuchacz miał komfort w słuchaniu żartobliwego *scherza*.

Andante cantabile – część trzecia to pieśń w formie ABA¹. Jest wytchnieniem dla słuchacza i wykonawców pomiędzy ultra wirtuozowskimi *Scherzem* i „diabolicznym” finałem. Śpiewną frazę tematu głównego intonują skrzypce przy szesnastkowym „wtórze” fortepianu. Miarowość ruchu harmonicznego wprowadza spokój i zadumę. Kompozytor nie rezygnuje z tego harmonicznego „szmeru”, gdy fortepian odbiera temat, pozostawiając go w prawej ręce grającego, a kantylenę umiejscawia w rejestrze „wielonczelowym” lewej jego ręki. Po tej konwersacji dochodzi do wzmożenia dynamiczno-harmonicznego, które doprowadza do kulminacji. Jest to trudny fragment dla skrzypka od strony intonacyjnej, gdyż Melcer, chcąc uwypuklić kolorystyczny aspekt kulminacji, napisał go w oktawach wysokiego rejestru. Po

krótkiej „burzy” znów ukazuje się pogodne niebo i liryczne strofy kończą to piękne ogniwo *Sonaty*.

Finał – *Allegro giocoso*, utrzymany w tonacji G-dur, jest podobnie jak część pierwsza allegrem sonatowym, ale traktowanym swobodniej przez Melcera. Kompozytor zbudował tę część na wskroś indywidualnie. Nie trzymał się reguł klasycznego finału. Budowę części można opisać, posługując się następującym schematem: ekspozycja tematu I (do t. 120), ekspozycja tematu II (t. 121-166), przetworzenie (t. 167-342). Zamiast klasycznej ekspozycji tematu w repryzie kompozytor przywołuje oba tematy z części I stosując „formotwórczą klamrę” w epilogu. Kodę opiera na tworze funkcyjnym I tematu finału. Cały finał jest utrzymany w ludycznym charakterze, do czego przyczyniają się często występujące kwinty czyste, oparte na pentatonice.

Sonata G-dur Henryka Melcera jest wybitnym dziełem kameralnym. Już jej sama „czasowa objętość” (30 minut trwania) mówi o niezwykłym rozmachu oraz twórczej inwencji kompozytora.

Karol Szymanowski – *Sonata d-moll op. 9*

Sonata d-moll op. 9 na skrzypce i fortepian powstała najprawdopodobniej w 1904 roku. Niektóre źródła podają jednak, że zręby utworu powstały jeszcze w czasie trwania studiów u Zygmunta Noskowskiego w Warszawie. Szymanowski dedykował *Sonatę* swojemu przyjacielowi – Bronisławowi Gromadzkiemu. Według Macieja Pinkwarta to właśnie Gromadzki prawdopodobnie zainspirował Karola do napisania utworu skrzypcowego. „...O ile wiadomo, nikt z ówczesnych bywalców Tymoszkówki nie grywał na skrzypcach. Z jednym wyjątkiem. Sąsiadem Szymanowskich był w młodości młody człowiek, zaprzyjaźniony z Karolem – Bronisław Gromadzki, który od młodości po amatorsku grał na skrzypcach i to pewno jemu zawdzięczamy pierwsze próby wiolinistycznych kompozycji Szymanowskiego”.

Prawykonanie odbyło się po pięciu latach od ukończenia dzieła, czyli w 1909 roku w Warszawie. Wykonawcami byli Paweł Kochoński i Artur Rubinstein. W 1911 roku *Sonata* została wydana przez Spółkę nakładową w Warszawie, a rok później przez Universal Edition w Wiedniu. Wykonanie nawet tak znakomitych mistrzów nie wzbudziło niestety entuzjazmu

u warszawskiej krytyki. Możliwe, że to było również jedną z przyczyn, że *Sonata* zniknęła z sal koncertowych na wiele lat.

Dziś już nikt nie podważa znaczenia *Sonaty* w światowej literaturze kameralnej. Coraz częściej wykonują ją polscy i zagraniczni wirtuozi, studenci, a nawet uczniowie średnich szkół. Myślę, że na popularyzację dzieła miał wpływ profesor Kazimierz Wiłkomirski, który zrobił transkrypcję *Sonaty* na wiolonczelę, co w środowisku wiolonczelistów przyjęto z zainteresowaniem, a ruch ten zainspirował również wielu skrzypków. Człowiek tak jest skonstruowany, że zaczyna dostrzegać walory w czymś, czego nie doceniał dopiero wtedy, gdy inni uznają je za interesujące. Cieszyć się więc należy, że dziś percepcja odbioru dzieł Szymanowskiego zmienia się na korzyść.

Część pierwsza *Allegro moderato Patetico* to, jak dla mnie majstersztyk formy i treści. Kompozytor w skostniałą formę allegra sonatowego „wszczepia” recytatywne kadencje na przemian w obu instrumentach. One, tak jak recytatywy w staroklasycznych operach „popychają” akcję do przodu. Do tego są ożywczą „tkanką” formotwórczą, zwłaszcza gdy po dramatyczno-patetycznych fragmentach w dynamice *ff* przychodzą w dynamice *piano* w formie indywidualnych kadencji. Zmienia się wówczas koloryt całości, a słodki i delikatny ton narracji skrzypcowej są niczym ożywczy zefir, spływający na rozgrzaną słońcem ziemię w letnie popołudnie.

Oto krótki opis formy – *Allegro moderato Patetico*.

Ekspozycja allegra to takty 1–82. Przy czym blok tematu I kończy się w takcie 39. Krótsze od ekspozycji przetworzenie można by podzielić na dwie części: Część pierwsza zawierająca się w taktach 83–100 to rapsodyczne kadencje skrzypiec i fortepianu. Kompozytor używa tutaj materiału z bloku tematu I, i wcale nie jego motywiki głównej, tylko pobocznych myśli, zaczerpniętych z pierwszej kadencji (takty 83–89) drugiego członu tematu (takty 89–100). W takcie 115 wraca reprzyza. Temat I powraca nieco zmieniony, ale jeszcze bardziej wzburzony. Kompozytor właściwie zadbał o proporcje dynamiczne. Najpierw stosuje przymus w *sforzatissimo* (w skrzypcach i fortepianie na przemian), by dwa takty później w efekcie echa odejść do *mezzo piano*. Za chwilę jedna z najpiękniejszych w tej części, intonowana przez skrzypce kadencja uspokoi nagromadzone emocje. Tu ciche brzmienie jest balsamem dla ucha i odpoczynkiem przed kolejną, dramatyczną próbą. Kompozytor w takcie

187 dodaje krótką *codę* – opartą na technice kadencyjnej bazującej, na materiale motywu I tematu, w bardzo wyciszzonej dynamice *pianissimo*.

Andantino tranquillo e dolce to utwór – pieśń o typowej trzyczęściowej formie ABA¹ + coda. Część A zawiera się w taktach 1–49 i ma typowo pieśniowy charakter. Temat główny w tonacji A-dur intonuje fortepian, by w takcie 15 oddać głos skrzypcom w lirycznej kadencji w dynamice *pianissimo*, której końcowa nuta kadencji łączy się *legato* z intonowaną wcześniej melodią tematu przez fortepian (*cantando dolce*).

Takty 30–36 to kontynuacja śpiewnej narracji między oba instrumentami. Od taktu 36 Szymanowski buduje czterotaktową kulminację. Czyni to za pomocą wznoszenia melodyki w synkopach skrzypiec i ciągłymi alteracjami w fortepianie. Wielkie *crescendo* doprowadza w takcie 41 do kulminacyjnego *fortissimo affettuoso*.

Część B *Andantina* zaczyna się od 49 do 66 taktu. Kompozytor zmienia metrum na trzyczwierciowe i tytułuje tę część – *Scherzando con moto* (żartobliwie z ruchem). Szymanowski dokonuje tutaj ciekawego zabiegu artykulacyjno-dynamicznego. Skrzypce grają ciągłe *pizzicato* lewą i prawą ręką (*pizzicato sempre*), a fortepian *leggero staccato – una corda* (krótko odrywając – na lewym pedale). Są to oryginalne propozycje kompozytora. Brzmienie fortepianu winno naśladować dźwięk skrzypiec. Dodatkowo Szymanowski wymaga jednolitych płaszczyzn dynamicznych – *pianissimo – crescendo – mezzoforte, subito pianissimo* (jednorazowe *ppp*). Zarówno dla pianisty, jak i dla skrzypka jest to trudne technicznie miejsce do wykonania. Kwestią naczelną jest wspólny puls i jednolite oddechy obu wykonawców, zwłaszcza przed i po powtórce.

Dobrze wykonany fragment *scherzando* daje niesamowitą, eteryczną barwę brzmienia duetu, podkreślając charakter *scherzando*. W takcie 67 powraca część A¹.

I znowu klimat się zmienia, jakby po burzy wyszło znowu słońce. Wraca temat *dolcissimo* w partii fortepianu, a ostatnia kadencja skrzypiec w *dolce cantabile* na A-durowej osnowie fortepianu kończy część.

Finale – Allegro molto, quasi presto to część trzecia *Sonaty d-moll* op. 9. Oto „znaczniki” finału w formie allegra sonatowego: Wstęp – łącznik od taktu 1 do 14, blok tematu pierwszego, 14–73, tonacja zasadnicza d–moll, blok tematu pobocznego (II temat), 73–130, przetworzenie bazujące na materiale motywicznym obu tematów 130–181, łącznik

oparty na materiale wstępu, 181–190, repryza: blok tematu I, 190–220, blok tematu II, 220–252 tonacja zasadnicza D-dur, coda 252 – do końca.

Charakter tematu głównego jest niezwykle drapieżny, wręcz diaboliczny. W partii fortepianu aż „gotuje się” od tworzenia tzw. charakterystycznej osnowy. Dla skrzypka najtrudniejsze są szybkie tremolanda, które muszą się zgrać precyzyjnie w czasie z chromatycznymi figuracjami fortepianu. Po dwóch kulminacjach jest chwila na oddech. Temat drugi – niezwykle liryczny, wprowadzony przez skrzypce jest w ekspozycji w tercji paralelnej F-dur, a w repryzie – w durowej tonice. Skrzypek, który wprowadza tę myśl tematyczną *a tempo ma più tranquillo*, powinien wykonać całą długą frazę na najniższej strunie G. Dialogi obu instrumentów doprowadzają do kulminacji, która trzyma grających w napięciu emocjonalnym przez siedem taktów, by wygasnąć w dynamice *ppp*. Przetworzenie zaczyna się potrójną oktawą dźwięku fis, graną przez fortepian *sforzatisimo*.

Od taktu 137 fortepian otrzymuje dominującą partię, bazującą na rytmie drugiego taktu motywu czołowego. Skrzypce towarzyszą mu w wariantowanych triolach, opartych na chromatycznej gamie w technice *tremolo* oraz *sul ponticello*. Repryza nadchodzi w takcie 188. Oba instrumenty grają *forte-fortissimo (fff)*. Temat pierwszy, nieco zmodyfikowany pojawia się w fortepianie, by w piątym takcie odebrały go skrzypce. W takcie 251 pojawia się myśl końcowa oparta na motywie głównym intonowana przez skrzypce. Szymanowski akordami w sforzato na krótko moduluje do g-moll, aby taktach 264–264 przypomnieć nam motyw czołowy z pierwszej części *Sonaty*. Żywiółowa coda *presto* kończy dzieło.

Osobiście uważam, że *Sonata d-moll* op. 9 Karola Szymanowskiego jest muzycznym arcydziełem. Szymanowski zaznaczył w niej swoją niezwykle ciekawą osobowość, którą znamy dobrze z późniejszych jego dzieł (*Mity, Maski, Koncerty skrzypcowe, Pieśni, Symfonie*). Ten twórca zawsze będzie mi się kojarzyć z nagłymi zmianami silnych emocji. Raz jest skupiony na dramatyzmie, by za chwilę być lirykiem. W partyturach odbywa się to często na przestrzeni kilku taktów. Zmiany pociągają za sobą także skrajne różnice w dynamice i agogice. Jestem pewien, że *Sonata* wykonywana z odpowiednią ekspresją i zaangażowaniem zachwyci nawet najbardziej wymagającego słuchacza w każdym zakątku świata.

Epilog

Polskie sonaty skrzypcowe z okresu „porozbiorowego” to najczęściej dzieła wybitne. Powstały w niezwykle trudnym dla naszego kraju czasie. Właśnie ten „czas” to jedna z przyczyn, iż dzieła polskich twórców nie mogły liczyć na wystarczającą liczbę wykonań, która zapewniłaby im należną pozycję w światowej literaturze kameralnej. Dlatego większość z nich została niemal całkowicie zapomniana. Dziś czasami wraca się do tych dzieł, ale są to bardziej „incydenty” wykonawcze niż prawdziwy jej renesans. Jako pedagog akademicki przez ponad trzydzieści lat nigdy nie usłyszałem w swojej Alma Mater w wykonaniu studentów *Sonat* Elsnera, Stojowskiego, Żeleńskiego, Noskowskiego, Rutkowskiego, Wertheima, Melcera czy Brzezińskiego. Trzykrotnie podczas tego okresu usłyszałem *Sonatę* Paderewskiego. Wielokrotnie brzmiał Szymanowski. Z perspektywy czasu trochę jednak to dziwi zważywszy, że niemal wszyscy ww. twórcy to najpierw adepci, później wykładowcy naszej Uczelni. Niektórzy z nich byli także jej rektorami.

Niestety, z dużym żalem zauważam, że utwory te bardzo rzadko goszczą także w programach recitali wybitnych polskich skrzypków, a jeszcze rzadziej można usłyszeć je za granicą. Któż właśnie, jak nie polscy skrzypkowie i pianiści, zabiegać powinni o promocję tej niesłusznie niedocenionej muzyki. Nie zrobi tego za nas ani ministerstwo, muzeum czy towarzystwo. Gorąco wierzę w to, że nadejdzie czas, w którym świat usłyszy tę muzykę i w pełni doceni jej wartość.

Uważam, że trzeba upomnieć się o tych, którzy tak wiele zrobili dla muzyki polskiej. Takie działanie byłoby symbolem naszego hołdu i pamięci o nich. Oni sami o tę pamięć już się nie upomną...