

Kilka uwag o Sonacie op. 9 Karola Szymanowskiego jako punkcie wyjścia do eksperymentów warsztatowych na gruncie cyklu sonatowego

AGNIESZKA CHWILEK

Instytut Muzykologii UW · ✉ a.chwilek@uw.edu.pl

Sonata na fortepian i skrzypce op. 9 nie jest wymieniana pośród najistotniejszych dzieł pierwszej fazy twórczości Szymanowskiego. Sam autor traktował ją jako dzieło niezbyt poważne, w liście z 11 grudnia 1910 roku pisząc o niej z dystansem: „rzecz pod każdym względem popularna”¹. Także we względnie bogatej literaturze przedmiotu poświęconej twórczości Szymanowskiego utwór ten zajmuje w zasadzie marginalną pozycję. Tymczasem warto przyjrzeć mu się bliżej, to w nim bowiem dostrzec można zaczątek kilku pomysłów twórczych, rozwiniętych na różne sposoby w późniejszych latach, w kolejnych dziełach opartych na cyklu sonatowym. W spuściźnie Szymanowskiego odnajdujemy jedenaście ukończonych kompozycji², które opatrzone zostały tytułami gatunkowymi odwołującymi się w tradycyjnym ujęciu do makroformy cyklu sonatowego. Choć wydaje się, że nie jest to duża grupa, zwłaszcza w porównaniu z częściej podejmowanym gatunkiem liryki wokalne (w liczbie ponad dwudziestu opusów), to jednak stanowi ona ponad osiemnaście procent całej opusowanej twórczości kompozytora. Już choćby pobieżny rzut oka na kształt

1 Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 1: 1903-1919, Kraków 2007, s. 275.

2 Pomijając nieukończoną *1 Symfonię f-moll* op. 15 z lat 1906-1907 czy całkowicie nieznaną, zaginioną *Trio fortepianowe* op. 16.

poszczególnych utworów pozwala zauważyć unikatowość, jednorazowość zastosowanych w nich układów formalnych (jedeny wyjątek stanowią bliźniacze pod względem architektonicznym *II Symfonia B-dur* op. 19 i *II Sonata fortepianowa A-dur* op. 21). Przy tym bardzo wyraźna jest, zapoczątkowana już w pierwszych latach działalności twórczej Szymanowskiego, dążność do unikania rozwiązań schematycznych, znanych z teorii form.

W tym miejscu warto przypomnieć znany cytat z podręcznika do nauki kontrapunktu Zygmunta Noskowskiego: „Dążenie do możliwego wydoskonalenia formy jest cechą zasadniczą działalności artystycznej. Na nim polega postęp, a wszelki spoczynek równa się pochodowi wstecznemu”³. Wiele wskazuje bowiem na to, że mimo niemożliwości znalezienia przez młodego adepta kompozycji wspólnego języka z nauczycielem tej sztuki⁴, pewne podstawowe idee, istotne dla kształtowania wyobraźni i warsztatu twórczego, udało się mu w procesie nauczania zaszczerpić. Poszukiwanie, czy raczej bardzo świadome i metodyczne kształtowanie przez Szymanowskiego każdorazowo odmiennej formy, jest takim właśnie uporczywym „dążeniem do możliwego wydoskonalenia formy”. Sam kompozytor wielokrotnie do tej kwestii powracał w różnego rodzaju wypowiedziach, które, choć pochodzą z ostatniej fazy twórczości (począwszy od roku 1920), to znakomicie ilustrują stosunek kompozytora do działań twórczych, warsztatowych, ukształtowany już w najwcześniejszych latach. Między innymi w roku 1932, a zatem prawie trzy dekady po stworzeniu pierwszych rozbudowanych i złożonych konstrukcji formalnych cykli sonatowych, w wywiadzie udzielonym Michałowi Choromańskiemu i opublikowanym w „Wiadomościach Literackich” Szymanowski mówił o:

[p]iękłej trudności w odszukaniu właściwej formy, w rozwiązaniu zagadnienia indywidualnego stylu. Twarda, nieugięta dyscyplina jest tu potrzebniejsza niż gdziekolwiek indziej [...]. Muzyka jako obiektywne zagadnienie,

3 Zygmunt Noskowski, *Kontrapunkt. Kanony, waryacje i fuga. Wykład praktyczny*, Warszawa 1907, s. 129.

4 Nienajlepsze doświadczenia Szymanowskiego z okresu nauki u Noskowskiego, wynikające z daleko idącego konserwatyizmu twórczego i dydaktycznego tego ostatniego, poświadczane są w źródłach i opisane w literaturze przedmiotu.

jako zimny namysł [...] w przeciwieństwie do muzyki, jako wyrazicielki wyłącznie „tkliwych uczuć”⁵.

Myśl ta, wyrażona w ostatnich już latach aktywności twórczej, znakomicie podsumowuje stosunek kompozytora do kwestii warsztatowych.

Jeśli zatem dzieła związane z cyklem sonatowym stanowią istotną część spuścizny Szymanowskiego, a jego potrzeba indywidualności była tak przemożna, warto zastanowić się nad pytaniem o początki tego zjawiska. W tym momencie pojawia się jako zasadnicza kwestia chronologii dzieł, a zwłaszcza datowania najwcześniejszych. Dość długo w literaturze przedmiotu dwie sonaty o numerach opusowych 8 i 9 datowane były na rok 1904, choć już Stefania Łobaczewska w swym fundamentalnym dziele poświęconym życiu i twórczości kompozytora dopuszczała możliwość wcześniejszego powstania *Sonaty d-moll*⁶. Teresa Chylińska w monografii z 2008 roku wskazuje — na podstawie najwcześniejszego zachowanego źródła rękopiśmiennego do opusu 9 — na rok 1903 jako czas skomponowania dzieła⁷. Zmienia to całkowicie perspektywę badań, dotychczas bowiem to *I Sonata fortepianowa* op. 8, bardziej akademicka pod względem architektonicznym, traktowana była jako najwcześniejszy zachowany cykl sonatowy młodego twórcy. Jeśli jej miejsce zajmuje *Sonata* op. 9, staje się ona w ten sposób tym bardziej interesującym obiektem badań. W tym dziele (być może już w procesie kompozycji traktowanym dość swobodnie) Szymanowski postanowił wypróbować nieoczywiste sposoby kształtowania przebiegu formalnego, jak choćby trzyczęściowy model sonaty czy łączenie idiomów różnych ogniw cyklu w jednej części. Innym zagadnieniem godnym uwagi jest rola w obsadzie duetowej instrumentu smyczkowego, który w drugiej fazie twórczości (dekadę później) zajmie w wyobraźni kompozytora miejsce faworyzowanego dotąd fortepianu.

Co sam autor sonaty pisał o niej w listach do przyjaciół? Wiemy wszak, jak obszerne omówienia poświęcał niektórym swoim najważniejszym dziełom. Wśród rozlicznych wzmianek o perypetiach wydawniczych

5 Michał Choromański, *Karol Szymanowski*, „Wiadomości Literackie” 1932 nr 44, s. 1–2.

6 Stefania Łobaczewska, *Karol Szymanowski: życie i twórczość*, Kraków 1950, s. 216.

7 Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2008, s. 107–108.

i wykonaniach tego utworu dwa fragmenty wydają się nieco bardziej istotne. W grudniu roku 1910 Szymanowski porównuje *Fantazję fortepianową* op. 14 i *Sonatę*: „Jest ona niemożliwie wprost trudna fortepianowo, zupełnie więc popsułbym sobie renomę, jako unspiel- und unsingbarer Komponist. Przypuszczam, że lepiej więc byłoby ogłosić drukiem *Skrzypcową sonatę* — rzecz pod każdym względem popularną [...]”⁸. W listopadzie 1918 roku pisał już z Elizawetgradu: „Oprócz tego marzę o jeszcze jednej sonacie skrzypcowej. Wtedy byłby już cały program koncertowy z nowych rzeczy i można by już nie grać tej wiecznej D-mollki, którą szczerze mówiąc mam już gdzieś — nie powiem gdzie”⁹. W zachowanych listach nie pojawia się żadne poważniejsze odniesienie do tego utworu, co potwierdza, iż Szymanowski istotnie traktował go jako rzecz mniejszej wagi.

W literaturze przedmiotu kwestie formalne i obsadowe należą do najczęściej poruszanych wątków. Te pierwsze syntetycznie ujął Józef Chomiński:

[c]zęść drugą [kompozytor — A.Ch.] wyposażył w środkowy epizod *Scherzando, più 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 sonacie¹⁰.

Należy skorygować i uzupełnić tę konstatację, w istocie bowiem w części środkowej zsyntetyzowane są elementy wyłącznie dwóch wewnętrznych ogniw cyklu czteroczęściowego, zaś kontynuację eksperymentów formalnych odnajdziemy również w koncertach i kwartetach.

Istniejąca literatura przynosi kilka innych ważnych spostrzeżeń na temat *Sonaty* op. 9. Alistair Wightman porównuje dwie najwcześniejsze sonaty, wskazując m.in. na nadużywanie w nich melodramatycznych efektów instrumentacyjnych i stosowanie klasycznych schematów formalnych. Zauważa tematyczną spójność dzieła, organizowaną za pomocą środków

8 K. Szymanowski, op. cit., s. 275.

9 Ibidem, s. 644.

10 Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 2, Kraków 1996, s. 84.

tonalnych. Odnosząc się do części środkowej, podkreśla jedynie szerokie użycie efektu *pizzicato*. Ponadto stwierdza, że w sposobie kształtowania partii skrzypiec nie można dostrzec oryginalności właściwej późniejszym dziełom¹¹. Teresa Chylińska w przywoływanym już najobszerniejszym opracowaniu życia i dzieła Szymanowskiego pisze natomiast:

[k]ompozycja składa się wedle klasycznego wzoru z trzech części: *Allegro moderato* — *Andantino* — *Allegro molto*. Części skrajne utrzymane są w formie sonatowej, środkowa ma formę pieśni aba (z charakterystycznym ustępem *pizzicato* w środku). Spójność tematyczną zapewnia utworowi bardzo charakterystyczny, dynamiczny i pełen pędu wstępujący motyw początkowy (t. 1–3). Musiał się Karol zasłuchać w sonacie skrzypcową Francka...¹².

Małgorzata Janicka-Słysz o *Sonacie* wspomina w rozdziale poświęconym analizie kategorii wyrazowych. Zwraca uwagę na wskazanie *patetico* w pierwszej części, natomiast pomija wystąpienie w toku części środkowej określenia *scherzando*¹³. O ile dyspozycja *patetico* odnosi się do istotnie zasadniczego w pierwszej fazie twórczości Szymanowskiego sposobu kształtowania wyrazowości utworów, to nieuwzględnienie owego *scherzando* uniemożliwia zauważenie tak przecież interesującego zabiegu formalno-gatunkowego.

Warto także zwrócić uwagę na dwie krótkie wzmianki, które dziełu poświęciła Zofia Helman, prezentuje ona bowiem nieco odmienne od pozostałych badaczy stanowisko w kwestii stanu zaawansowania ewolucji języka muzycznego początkującego twórcy. W monograficznym haśle w *Encyklopedii Muzycznej PWM* zauważa, że „w *Sonacie* op. 9 przejawiały się natomiast wyraźniej indywidualne cechy melodyki i wrażliwość na brzmienie”¹⁴. W późniejszej o kilka lat pracy *Między romantyzmem a nową muzyką* autorka uszczegóławia swoje obserwacje, pisząc: „*Sonata* (i *Romans*) — zapowiadające już liryzmem i śpiewnością linii melodycznej oraz subtelną kolorystyką poetykę *Mitów* op. 30”¹⁵. Tyrone Greive natomiast uściśliła sformułowaną

11 Alistair Wightman, *Karol Szymanowski: His Life and Work*, Aldershot 1999, s. 40.

12 T. Chylińska, op. cit., s. 108.

13 Małgorzata Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013, s. 289.

14 Zofia Helman, *Karol Szymanowski*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 10, Kraków 2007, s. 285.

15 Zofia Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką*, Warszawa 2014, s. 212.

już przez Łobaczewską wskazówkę dotyczącą sonat Brahmsa jako silnych punktów inspiracji i wskazuje na *II Sonatę* jako konkretny punkt odniesienia¹⁶. W roku 2015 opublikowana została najobszerniejsza jak dotąd praca poświęcona omawianemu dziełu Szymanowskiego, rodzaj jego monografii, której autorką jest Maryla Renat¹⁷. Zawiera ona bardzo szczegółową analizę różnych aspektów technicznych *Sonaty* oraz omówienie genezy i literatury przedmiotu, niemniej w pewnych wątkach kontynuowanie dyskusji wydaje się celowe.

Pierwszą kwestią, na którą warto zwrócić uwagę w przypadku tego dzieła, jest samo wskazanie typu obsady w tytule. Choć w literaturze przedmiotu i w wypowiedziach Szymanowskiego, zawartych w listach do przyjaciół, funkcjonuje ona jako sonata skrzypcowa, zaś w wydaniach Polskiego Wydawnictwa Muzycznego jako sonata na skrzypce i fortepian, to w obu wersjach pierwodruku¹⁸ na stronie tytułowej widnieje zapis „pour piano et violon”. Tradycja wydawnicza sonat na tak koncipowaną obsadę jest długa i mieści między innymi dzieła następujących twórców: Brahmsa (wszystkie trzy sonaty), Francka, Mendelssohna (jedynie *Sonata* op. 4, bowiem nieopusowana, młodzieńcza sonata F-dur jest przewidziana na skrzypce i fortepian), Schumanna (*I Sonata a-moll* op. 105), Schuberta (cztery sonaty) i wreszcie Mozarta i Beethovena (warto zauważyć, że w ich spuściznie punktem wyjścia jest jeszcze starsza dyspozycja obsady na fortepian z akompaniamentem skrzypiec). Wybór tej właśnie relacji przez młodego twórcę może zatem wskazywać na jego chęć wpisania się w nurt tradycji. Prawdopodobnie jednak ważniejsza niż odniesienie do przeszłości jest sygnalizowana tytułem relacja między instrumentami. Skrzypce wzmacniają koloryt wyrazowy, podkreślają intensywność emocji, wspólnie z fortepianem budują tkankę materiału tematycznego. Nie można jednak uznać, że są instrumentem dominującym, a fortepian pełni jedynie rolę instrumentu

16 Tyrone Greive, *Violin Solo Music*, w: *The Szymanowski Companion*, red. Paul Cadrin, Stephen Downes, Farnham 2015, s. 257.

17 Maryla Renat, *Sonata d-moll op. 9 Karola Szymanowskiego. Geneza — technika kompozytorska — recepcja — opinie*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2015 z. 10, s. 29–58.

18 Wydanie warszawsko-berlińskie Gebethnera & Wolffa i Alberta Stahla oraz wiedeńskie Universal-Edition.

akompaniującego. Znaczenie obu partii jest wyrównane i podkreśleniu tego faktu miało służyć odpowiednie sformułowanie tytułu dzieła.

W literaturze przedmiotu najczęściej wskazywanym źródłem inspiracji dla sonaty Szymanowskiego jest *Sonata A-dur* Césara Francka z roku 1886. Jest to cykl czteroczęściowy, przy tym charakteryzujący się specyficznym, nietradycyjnym planem wewnętrznych relacji agogiczno-wyrazowych i formalnych. Stąd też, jako potencjalny najbliższy punkt odniesienia, wydaje się niezbyt przekonujący. Majorowa tonacja główna dzieła Francka również osłabia możliwość bezpośredniego wpływu tego utworu na wczesną sonatę Szymanowskiego. Pogodne, świetliste momentami brzmienie nie odpowiada klimatowi *Sonaty d-moll*. Wprawdzie tonacja molowa dochodzi do głosu już na początku drugiego odcinka pierwszej części *Sonaty A-dur* (tonacja cis-moll, figuracyjna faktura), lecz jego charakter (smutek, melancholia) w najmniejszym stopniu nie umożliwia porównania z gwałtowną wyrazowością pierwszej części dzieła Szymanowskiego. Również druga część (rodzaj allegro sonatowego), jakkolwiek wnosząca do cyklu mroczne napięcie, ze względu na całkowicie odmienny rodzaj wzorca ruchu nie stanowi modelu dla pierwszego ogniwa sonaty początkującego polskiego twórcy. Wolna część — *Recitativo-Fantasia*, o medytacyjnym charakterze — zupełnie nie odpowiada typowo lirycznej części drugiej *Sonaty* op. 9. Finał — znów o pogodnym wydźwięku (jak w części otwierającej) i charakterze apoteozującym — odbiega od wyrazowości ogniwa zamykającego *Sonatę* Szymanowskiego.

Wzór ekspresji i brzmienia stanowić mogą za to sonaty skrzypcowe Brahmsa. *III Sonata d-moll* op. 108, pochodząca z lat 1886–1888, jedyna minorowa sonata skrzypcowa tego twórcy, ma intensywność brzmienia i głęboko namiętny ton właściwy jego muzyce (w szczególności szerokim zakresie właśnie w kameralistyce). Model formy jest natomiast najwyrazistszy w *II Sonacie A-dur* op. 100 z roku 1886¹⁹. Jest to bowiem cykl trzyczęściowy z wolną częścią środkową — *Andante tranquillo*. Zawiera ona

19 Także w *I Sonacie a-moll* Schumanna odnajdujemy w środkowej części relację temp: *Allegretto — Bewegeter — Tempo I*. W odcinku szybszym występują charakterystyczne grupy rytmiczne, tworzące wrażenie przebiegu typu scherzowego.

jednak również elementy drugiego wewnętrznego ogniwa czteroczęściowego cyklu sonatowego, czyli scherza (*Vivace*). Przy czym także melodyka tego materiału scherzowego nasycona jest wątkiem lirycznym.

Przykład 1. Johannes Brahms, *II Sonata A-dur* op. 100, cz. II *Andante tranquillo*, pierwszy fragment *Vivace*, t. 16–27

The image shows a musical score for the first *Vivace* fragment of the second movement of Johannes Brahms' II Sonata A-dur, op. 100. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The tempo is marked *Vivace.* and the dynamics include *p* and *molto leggiero*. The score consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef.

Inspiracji dla charakterystycznej artykulacji odcinka scherzowego szukać można również w *II Sonacie* Brahmsa w odcinku *Vivace di più*.

Przykład 2. Johannes Brahms, *II Sonata A-dur* op. 100, cz. II *Andante tranquillo*, drugi fragment *Vivace*, t. 94–108

The image shows a musical score for the second *Vivace di più* fragment of the second movement of Johannes Brahms' II Sonata A-dur, op. 100. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The tempo is marked *Vivace di più.* and the dynamics include *p* and *pma marc.*. The score consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef.

Warto w tym miejscu podkreślić, że współwystępowanie w środkowej części tej sonaty wolnych odcinków lirycznych i szybszych scherzowych nie jest rozegrane formalnie w sposób najprostszy, tj. z zastosowaniem na przykład schematu ABA. Brahms równouprawia oba te materiały. Mamy więc formę $ab - a_1b_1 - a_2b_2$, przy czym odcinek b_2 pełni zasadniczo rolę kody lub też szeroko rozumianej kadencji, integralnie powiązanej z materiałem poprzedzającym. Taki plan formalny szczególnie zwraca uwagę na specyficzną, wewnątrznie zróżnicowaną zawartość gatunkową tego ogniw cyklu, co mogło istotnie silnie zainspirować młodego polskiego kompozytora. Również zwięzłość formy²⁰ zdaje się nawiązywać raczej do późnego Brahmsa (na przykład jego *III Sonaty*), a nie do rozleglejszego dzieła Francka. Powyższe analogie (jak i kilka innych, wskazanych w dalszej części artykułu) wydają się potwierdzać kluczową rolę sonat skrzypcowych Brahmsa jako najistotniejszego punktu odniesienia dla Szymanowskiego.

W *Sonacie* op. 9 oraz w późniejszych realizacjach cyklu sonatowego obecne są następujące charakterystyczne zjawiska:

- 1 Pojawiający się jeszcze przed skrajnie klasyczną *I Sonatą fortepianową c-moll* op. 8 pierwszy eksperyment formalny w ramach cyklu sonatowego — połączenie części wolnej i scherza. Łączenie ogniw pełnego cyklu czteroczęściowego w ramach form jedno-, dwu- i trzyczęściowych staje się dla kompozytora regułą.

Tabela cykli sonatowych w twórczości Szymanowskiego

zewewnętrzne podziały			
4 części	3 części	2 części	1 część
<i>I Sonata fortepianowa c-moll</i> op. 8 (1904)	<i>Sonata d-moll na fortepian i skrzypce</i> op. 9 (1903)	<i>II Symfonia B-dur</i> op. 19 (1910)	<i>III Symfonia „Pieśń o nocy”</i> op. 27 (1916)
	<i>I Kwartet smyczkowy C-dur</i> op. 37 (1917)	<i>II Sonata fortepianowa A-dur</i> op. 21 (1911)	<i>I Koncert skrzypcowy</i> op. 35 (1916)
	<i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 56 (1927)		<i>III Sonata fortepianowa</i> op. 36 (1917)
	<i>IV Symfonia koncertująca</i> op. 60 (1932)		<i>II Koncert skrzypcowy</i> op. 61 (1933)

²⁰ Najczęściej mamy do czynienia z wykonaniami trwającymi około 22 minuty, choć są też interpretacje zamykające się w mniej niż 20 minutach.

- 2 Wypracowanie modelu trzyczęściowego procesu makroformalnego i jego kluczowe znaczenie dla kształtowania wielkiej formy w kolejnych realizacjach cyklu sonatowego, trzech tryptykach z drugiej fazy twórczości i *Królu Rogerze*.
- 3 Istotna rola części wolnej jako epizodu lirycznego na poziomie makroformy cyklu — zapowiedź znaczenia wolnej fazy drugiej części cyklu w dziełach podsumowujących pierwszy okres twórczości, tj. *II Symfonii B-dur* i *II Sonacie A-dur* (a także epizodu lirycznego w późniejszych kompozycjach).
- 4 Duże znaczenie rytmiki w drugiej części cyklu. Zwraca uwagę zwłaszcza metrytmika odcinka scherzowego. Można to uznać za przedświt rosnącego zainteresowania przebiegiem ruchowym, wyraźnie widocznego w dziełach drugiej i trzeciej fazy twórczości.

Przykład 3. Karol Szymanowski, *Sonata d-moll op. 9, cz. II Andantino tranquillo e dolce*, odcinek *Scherzando*, t. 49–60

D Scherzando. (più moto)

E

(Verschiebung)

ppp

pp sempre

leggiero, staccato e pianissimo

arco

ppp

stacc.

ppp

leg.

cresc.

rit.

arco cantando

rall.

rit.

rit.

rit.

rit.

rall.

- 5 Niezbyt rozbudowane odcinki przetworzeniowe w allegrze sonatowym, ponieważ przetwarzanie dokonuje się już w odcinkach ekspozycyjnych.
- 6 Obecność tematów „skriabinowskich” i ich znaczenie dla budowania dynamicznej, gwałtownej wyrazowości utworu. Wykorzystywanie tego typu tematów charakteryzuje także inne dzieła sonatowe pierwszej fazy twórczości.

Przykład 4. Karol Szymanowski, *Sonata d-moll op. 9, cz. I Allegro moderato. Patetico*, temat pierwszy allegra sonatowego, t. 1-14

The image displays a musical score for the first theme of the first movement of Szymanowski's Sonata in D minor, Op. 9, No. 1. The score is written for Violino and Piano. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the mood is 'Patetico'. The key signature is one flat (D minor). The score shows the first 14 measures, including dynamic markings like *ff*, *f*, *p*, and *mf*, and performance instructions such as 'ad libitum', 'dimin.', 'rit.', and 'espress.'. The score is divided into three systems, with the first system showing the initial theme and the second system showing a more complex, rhythmic passage.

- 7 Realizacja procesu tematycznego, spokrewniającego główny temat części wolnej z drugim tematem (lirycznym) allegra sonatowego. Proces tematyczny wystąpi jeszcze przynajmniej w pięciu późniejszych cyklach sonatowych wieńczonych fugami: sonatach fortepianowych, *II Symfonii* i *II Kwartecie*.

Przykład 5. Karol Szymanowski, Sonata d-moll op. 9, cz. I. Allegro moderato. Patetico, temat drugi, t. 42-53

The musical score for Example 5 consists of three systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the instruction *(a piacere)* and includes the lyrics *rallen - - tan - - do*. Performance markings include *rit.* (ritardando), *pp* (pianissimo), and *legatissimo*. A dynamic marking *Meno mosso, dolcissimo* is placed above the vocal staff. The piano accompaniment includes a *7* (seventh chord) marking. The second system continues the vocal line with *mf* (mezzo-forte) dynamics and the piano accompaniment with *poco cresc!* (poco crescendo) and *dim.* (diminuendo) markings. The third system shows the vocal line with *poco vivo* and *cresc.* markings, and the piano accompaniment with *ra - - len - - tan - - do* lyrics and *dim.* markings.

Przykład 6. Karol Szymanowski, Sonata d-moll op. 9, cz. II. Andantino tranquillo e dolce, temat główny, t. 1-5

The musical score for Example 6 is titled *Andantino tranquillo e dolce.* It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo and mood are indicated by the title. The piano accompaniment begins with *pp legatissimo* (pianissimo, legato) markings. The vocal line includes the instruction *rit.* (ritardando). The score is in the key of D major and 3/4 time.

8 Tonalność, podobnie jak w niewiele wcześniejszych *Preludiach* op. 1, bardzo silnie jeszcze zanurzona w tradycji XIX-wiecznej. Jest to prawdopodobnie najbardziej zachowawczy element dzieła. Zasadnicze znaczenie mają wielodźwięki dominantowe, w tym zwłaszcza małononowe. Inne charakterystyczne typy akordów to czterodźwięki septymowe niedominantowe (paralelne i prowadzące) i czterodźwięki z sekstą. Dowodem na daleko posunięty konserwatywizm Szymanowskiego w zakresie harmoniki jest prawie całkowicie klasyczny plan tonalny ekspozycji i reprzyzy w obu allegrach sonatowych (skrajne ogniwa cyklu)²¹. Jedyne odchylenie od modelu wiąże się z tonacją drugiego tematu pierwszej części, który wprowadzony zostaje w B-dur, a zgodna z modelem teoretycznym tonacja F-dur pojawia się dopiero pod koniec ekspozycji. Porządek ten wskazuje na chęć lekkiego tylko zdystansowania się od schematu, przy czym Szymanowski bardzo interesująco rozgrywa przebieg tonalny łącznika między tematami. Sprawia wrażenie, jakby modulował klasycznie do tonacji paralelnej — F-dur, po czym idzie dalej i to B-dur okazuje się tonacją stabilizującą na moment przynajmniej materiał drugiego tematu. W obu reprzyzach drugie tematy występują w tonacji jednoimiennej do głównej, co implikuje rozległe majorowe zakończenia minorowych w punkcie wyjścia części skrajnych.

System tonalny dur-moll stanowił silną podstawę stabilizującą przebieg wysokościowy kolejnych dzieł pierwszej fazy twórczości Szymanowskiego. Mimo wyraźnego wzrostu znaczenia chromatyki można to usłyszeć nawet w dziełach zamykających pierwszy okres działalności kompozytora, na przykład *II Symfonii* (szczególnie w wariacjach w drugiej części).

9 Spoistość makroformy, kształtowanej na płaszczyźnie dynamiki i wyrazowości. Zamknięcie pierwszej części, czyli odcinek *Molto tranquillo dolce*, bazujący na materiale drugiego tematu, przygotowuje drugą część — *Andantino tranquillo e dolce*. Na granicy ogniw tworzy się również rozległa płaszczyzna dynamiczna — kontrastujący z dramatycznym głównym

21 Drugie tematy są w obu przypadkach majorowe. Obecność chromatyki w otwarciu drugiego tematu pierwszego allegra, sugerującej przez moment możliwość modulacji do tonacji g-moll (w ekspozycji i w odpowiedniej transpozycji w reprzyzie), nie pociąga za sobą dalej idących konsekwencji.

tematem kantylenowy temat drugi kończy się na poziomie *pppp*. Następująca po nim część wolna zaczyna się zaś od dynamiki *pp*. Choć Szymanowski nie unikał w swoich dziełach momentów wyrazistego kontrastowania kolejnych odcinków, to w wielu utworach odnajdujemy liczne rozwiązania przypominające właśnie to zestawienie — płynne przejście pomiędzy fragmentami tworzącymi większą całość.

W podsumowaniu warto zauważyć, że jeśli istotnie *Sonata d-moll* op. 9 jest pierwszym cyklem sonatowym (a nie jedynie pierwszym zachowanym) początkującego twórcy, to należy ją ocenić jako tym wartościowsze otwarcie „przygody” z tym typem makroformy, tak istotnym ostatecznie w spuściźnie Szymanowskiego. Rozpoczęcie studiów nad złożonym, kilkuczłonowym organizmem muzycznym od relatywnie prostego utworu pozwoliło kompozytorowi na bezproblemowe wejście w krąg skomplikowanych zagadnień technicznych. Praca nad doskonaleniem warsztatu, po latach zaowocowała takimi arcydziełami jak *III Symfonia* i *I Koncert skrzypcowy*, z krótkiej i obfitującej w mistrzowskie kompozycje drugiej fazy twórczości czy *II Kwartet smyczkowy*, skomponowany w roku 1927. Należy pamiętać, że początek prowadzącej do nich drogi wyznacza właśnie owa „pod każdym względem popularna skrzypcowa sonata”.

BIBLIOGRAFIA

- Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 2, Kraków 1996.
- Michał Choromański, *Karol Szymanowski*, „Wiadomości Literackie” 1932 nr 44, s. 1-2.
- Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2008.
- Tyrone Greive, *Violin Solo Music*, w: *The Szymanowski Companion*, red. Paul Cadrin, Stephen Downes, Farnham 2015, s. 255-268.
- Zofia Helman, *Karol Szymanowski*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziekbowska, t. 10, Kraków 2007, s. 275-298.
- Zofia Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką*, Warszawa 2014.
- Małgorzata Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013.
- Stefania Łobaczewska, *Karol Szymanowski: życie i twórczość*, Kraków 1950.

Zygmunt Noskowski, *Kontrapunkt. Kanony, waryacje i fuga. Wykład praktyczny*, Warszawa 1907.

Maryla Renat, *Sonata d-moll op. 9 Karola Szymanowskiego. Geneza — technika kompozytorska — recepcja — opinie*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2015 z. 10, s. 29–58.

Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*.

Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 1: 1903–1919, Kraków 2007.

Alistair Wightman, *Karol Szymanowski: His Life and Work*, Aldershot 1999.

STRESZCZENIE

Kilka uwag o Sonacie op. 9 Karola Szymanowskiego jako punkcie wyjścia do eksperymentów warsztatowych na gruncie cyklu sonatowego

Sonata na fortepian i skrzypce op. 9 z roku 1903 nie należy do grupy najwybitniejszych dzieł Szymanowskiego. Sam kompozytor miał do niej daleko idący dystans, co nie było w jego przypadku rzeczą częstą. Również badacze spuścizny Szymanowskiego nie poświęcili temu utworowi zbyt wiele uwagi. W istocie ma on jednak zasadnicze znaczenie w twórczości kompozytora związanej z cyklem sonatowym. Ten wczesny cykl mieści w sobie rozwiązania formalne, do których Szymanowski będzie wielokrotnie powracał w kolejnych dekadach, jak choćby trzyczęściowy model sonaty czy łączenie idiomów różnych ogniw cyklu w jednej części. Innym zagadnieniem godnym uwagi jest rola w obsadzie duetowej instrumentu smyczkowego, który w drugiej fazie twórczości zajmie miejsce faworyzowanego dotąd fortepianu w wyobraźni kompozytora.

SŁOWA KLUCZOWE Karol Szymanowski, *Sonata* op. 9, cykl sonatowy, skrzypce, forma

ABSTRACT

Sonata Op. 9 as a Starting Point for Karol Szymanowski's Formal Experiments

Sonata for Violin and Piano Op. 9 from 1903 is not among Szymanowski's most significant pieces. The composer himself was very detached about it, a rare attitude in his case. Scholars studying Szymanowski's legacy have not paid much attention to the piece either. In fact, however, the work is of key significance as a starting point of a long creative journey associated with Szymanowski's sonata cycle. This early cycle contains formal solutions which the composer would frequently return to in the following decades, solutions such as the three-movement sonata model or combining idioms from different parts of the cycle in one movement. Another noteworthy aspect is the role in the duo of the string instrument, which in the following period would replace the hitherto favoured piano in the composer's creative imagination.

KEYWORDS Karol Szymanowski, *Sonata* Op. 9, sonata cycle, violin, form