

SONATY SKRZYPCOWE POLSKICH KOMPOZYTORÓW Z PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU JAKO PRZYKŁAD KSZTAŁTOWANIA EMOCJI W MUZYCE

Modernizm to kierunek w dziejach sztuki obejmujący II połowę XIX wieku i I połowę XX wieku, w którym dużą rolę odgrywały środki wyrazu będące zarówno dopowiedzeniem założeń estetycznych epoki romantyzmu, jak i wytworem nowatorskiego podejścia do ekspresji, interpretowanej jako sposób komunikowania się artysty z odbiorcą dzieła. W interpretowaniu dzieł skomponowanych w tym okresie należy zatem uwzględnić refleksję nad ich emocjonalnością i wrażeniem, jakie mogą wywoływać u słuchacza. Do tego typu utworów, wymagających spojrzenia przez pryzmat emocjonalności, należą niewątpliwie wybrane sonaty na skrzypce i fortepian polskich kompozytorów przełomu wieków, którym poświęcony będzie niniejszy artykuł:

- *Sonata a-moll* op. 13 (1885) Ignacego Jana Paderewskiego (1860-1941)
- *I Sonata G-dur* op. 13 (1893) Zygmunta Stojowskiego (1870-1946)
- *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian* op. 9 (1903) Karola Szymanowskiego (1882-1937)
- *Sonata G-dur na skrzypce i fortepian* (1907) Henryka Melcera-Szczawińskiego (1869-1928).

Rozpatrując dylemat nowoczesności omawianych w niniejszym artykule sonat, możemy stwierdzić, że nie znajdziemy w nich wyrafinowanej techniki wirtuozowskiej ani „blichtru” romantycznych koncertów solowych. Można je postrzegać z jednej strony jako utwory ujęte w klasyczne ramy formalne, z drugiej zaś jako wytwory myśli artystycznej, w których dużą rolę odgrywa emocjonalność rozumiana jako próba przekazania słuchaczowi przesłania twórcy i wywołania w odbiorcy określonych wrażeń.

Na przełomie XIX i XX wieku w muzyce panowała wielka różnorodność. Obok nurtu postromantycznego pojawiały się nowe kierunki jak: impresjonizm, jazz, dodekafonia, atonalność, serializm, aleatoryzm. W Polsce na znaczeniu zyskała grupa kompozytorów określana nazwą „Młoda Polska”. Kompozytorzy tego kręgu (m.in.: Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto, Karol Szymanowski, Grzegorz Fitelberg) tworzyli w cieniu niemieckiego postromantyzmu.

Opisane w artykule utwory powstały na przestrzeni 22 lat, prezentują podobne walory estetyczne i wyrazowe, odnoszące się do przekazywania emocji.

Wymienione sonaty można postrzegać jako dzieła o proveniencji postromantycznej. Trzeba mieć na uwadze, że na końcu XIX i początku XX wieku sonata jako forma podlegała przemianom stylistycznym. Obok wątków romantycznych i postromantycznych (Franck, Grieg)

kompozytorzy wykorzystywali wątki impresjonistyczne (Debussy, Ravel), ale również neoklasyczne, prezentując dzieła o sformalizowanej strukturze, w których unikano patosu i eksponowania emocjonalności o dużej sile przekazu (Strawiński, Prokofiew).

Sonata przestała być więc jednolitą formą wypowiedzi, zaczęła reprezentować wiele nurtów stylistycznych, które niejednokrotnie wynikały z zastosowania rozmaitych technik kompozytorskich i ze zróżnicowanego podejścia do wyrażenia idei dzieła.

Muzyka instrumentalna ma swój wymiar przestrzenny. Według Justusa Hermanna Wetzela barwa brzmienia, jego natężenie, głębokość itp. istnieją tylko w wymiarze czasu i przestrzeni. Muzyka w sensie fizycznym jest zjawiskiem akustycznym, w obliczu którego słuchacz jest odbiorcą nie tylko materiału dźwiękowego, ale również emocji. Muzyczna świadomość znajduje także swoje odzwierciedlenie w następstwie dźwięków, które są ze sobą powiązane w szczególny sposób. Pojęcia, takie jak: dynamika wydobywanego dźwięku i dynamika ciągu dźwięków, tempo następujących po sobie dźwięków, stają się w oczywisty sposób nośnikami emocji. Agogika i dynamika nadają utworom określony nastrój i afekt¹.

Emocja jest wywołana konkretną treścią, którą kieruje się twórca. Muzyczna treść składa się z uczuć i idei, za pomocą których kompozytor przekazuje słuchaczom swoją wizję dzieła. Treść ta jest więc muzycznym skonkretyzowaniem poglądów kompozytora. Tak więc, za pomocą dźwięków, utwór zostaje zmaterializowany, nabiera osobliwego wyrazu i charakteru brzmienia. Treść jest wewnętrznym stanem psychiki, który kompozytor chce wywołać u słuchacza. To właśnie za pomocą treści może być wyrażony prawdziwy sens muzyki². Kompozytor, używając określonych środków muzycznych, może więc w swoich utworach przedstawić uczucia miłości, uwielbienia, żalu, rozpacz, radości, zwątpienia itp. Opisywane sonaty są przepełnione emocjonalnością, wymagają gry o dużym wolumenie brzmienia, który sprzyja uwypukleniu całej palety różnic i nasycen dynamicznych.

Sonata a-moll op. 13 Ignacego Jana Paderewskiego, powstawała przez kilka lat, stanowi wyraz dojrzałości artystycznej twórcy (kompozytor napisał ją w wieku 25 lat). Jest pełna piękna i skończona w formie. Krytycy twierdzili, że powstała pod wpływem utworów Edwarda Griega³.

I Sonata G-dur op. 13 Zygmunta Stojowskiego stanowi udaną próbę ujęcia melodii w długie frazy, emanujące głębią brzmienia obu instrumentów. Sonata ma bardzo ekspresyjny charakter, co w oczywisty sposób przekłada się na ekspansywny sposób gry.

Kolejna pozycja to *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian* op. 9 Karola Szymanowskiego. Dzieło w wyrazie przepełnione silną emocjonalnością, o zdecydowanej dynamice części skrajnych, stanowi znaczącą pozycję na tle innych utworów kompozytora z udziałem skrzypiec i fortepianu. Stylistycznie nawiązuje do dzieł Johannes Brahmsa i Césara Francka.

¹ J. H. Wetzel, *Beethovens Violinsonaten*, Max Hesse Verlag, Berlin 1924, w: D. Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, tłum. E. Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 2-7.

² E. H. Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Verlag Bruno Henschel und Sohn; Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1952, s. 58-59.

³ J. Kusiak, *Paderewski Ignacy Jan*, hasło w: tegoż, *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2003, s. 306.

Postromantyczna *Sonata G-dur na skrzypce i fortepian* Henryka Melcera-Szczawińskiego⁴ oparta jest na technice dialogowania dwóch instrumentów. Sonata stanowi udany przykład zestawienia dwóch instrumentów jako wzajemnie uzupełniających się komponentów brzmienia.

Jeżeli uznamy, że problem wyrazowy prezentowanych w artykule dzieł polega na ekspansji emocji, to możemy zastanowić się, czy ich artystyczne przesłanie nie wynika z uwarunkowań obiektywnych. W ujęciu historycznym dzieła te powstały w czasach dla Polski burzliwych. Stąd stylistyka omawianych sonat niekoniecznie musi wynikać tylko z kulturowych uwarunkowań epoki, ale może też być powiązana z panującą wówczas sytuacją polityczną (niepokoje społeczne wynikające z walki niższych klas o poprawienie swojego statusu materialnego, dążenie do odzyskania niepodległości przez Państwo Polskie).

Według Ernsta Meyera treść utworu może wynikać z udziału kompozytora w zjawiskach otaczającego świata⁵, stąd zawarte w muzyce uczucia i myśli mogą być odbiciem życia społecznego. Treść dzieła jest zwerbalizowaniem, muzycznym urzeczywistnieniem tego, co kompozytor odczuwa i myśli. Staje się więc funkcją idei (jeżeli możemy ustalić, jakie idee kompozytor prezentował) i uczuć wyrażanych przez muzykę. Powszechnie wiadomo, że Ignacy Jan Paderewski był zaangażowany w działania zmierzające do odzyskania przez Polskę niepodległości, Karol Szymanowski, pasjonat sztuki, wielokrotnie dawał wyraz swojemu poczuciu polskości, podobnie Zygmunt Stojowski, który działając przed II wojną światową w USA, był zaangażowany w popularyzowanie twórczości F. Chopina. Henryk Melcer jako organizator życia koncertowego w dwudziestolecium międzywojennym był aktywnym działaczem społecznym i popularyzatorem kultury polskiej.

Materiał muzyczny omawianych sonat wydaje się wielowarstwowy, ich wspólnym mianownikiem jest wątek postromantyczny. Porównując ich walory do założeń muzyki postromantycznej (której nieobce były także wątki narodowe), można wyszczególnić: rozbudowaną fakturę, zaawansowaną harmonikę i dążenie do wzmocnienia kolorytu brzmienia. Stąd relacje pomiędzy instrumentami i ich dynamiczne zestawienie stają się osnową postrzegania zagadnienia.

W relacji pomiędzy dwoma instrumentami, z całą pewnością nie można mówić o pomocniczej roli skrzypiec, kompozytorzy w umiejętny sposób równoważą znaczenie i brzmienie instrumentów, skrzypce i fortepian tworzą jednolitą substancję harmoniczną, dynamiczną i brzmieniową. Dzieje się to poprzez ujednoczenie brzmienia za pomocą uzupełniających się rejestrów. Oba instrumenty – dialogując – uczestniczą także w kreowaniu tematów, a tym samym w tworzeniu wyrazu muzycznego. Według Józefa i Krystyny Chomińskich „uzupełnianie

⁴ Drugi człon nazwiska (Szczawiński) kompozytor przyjął w roku 1902 dla pokreślenia swojej polskości.

⁵ E. H. Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Verlag Bruno Henschel und Sohn; Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1952, s. 59-61.

i dialogowanie są środkami technicznymi wykorzystywanymi do realizacji formy. Sposób ich zastosowania polega na wzajemnym współdziałaniu w toku utworu. Stąd też mają głównie charakter dynamiczny i agogiczny”⁶.

Na gruncie wykonawstwa muzycznego sonatę można traktować jako utwór, którego przesłaniem jest odwzorowanie określonego klimatu brzmieniowego⁷. Wynika to także z historycznych uwarunkowań mających wpływ na rozwój sonaty. Już bowiem w sonacie triowej możemy zaobserwować dążenie kompozytorów do wzajemnego uzupełniania brzmienia przez poszczególne instrumenty. Rozwój sonaty skrzypcowej z towarzyszeniem klawesynu, a później fortepianu, był także konsekwencją dążenia twórców do uzyskania ładnego i ciekawego brzmienia, które implikowało określony sposób wykonawstwa muzycznego, polegającego nie tylko na dopasowaniu instrumentów, ale również na ich zrównoważeniu pod względem artykulacyjnym, agogicznym, dynamicznym czy wyrazowym.

Sonata, jako dłuższa forma wypowiedzi jest swoistego rodzaju muzycznym opowiadaniem, obejmującym elementy dialogu, którego przedmiotem jest nie tylko materia muzyczna, ale także pewien zasób „wrażeń emocjonalnych”, trudnych czasami do wytłumaczenia i określenia. Emocje stają się czytelne tylko wtedy, kiedy potrafimy opisać wrażenie wywołane „wykonaną” muzyką. Deskryptywna analiza emocji staje się zatem funkcją wrażenia i opinii interpretatora. Stefan Jarociński pisał, że:

ani pojedynczy dźwięk, ani ich szereg nie jest równoważny słowu, czyli znakowi. Funkcję znaku pełni w muzyce związek między dźwiękami uzależniony od pewnych układów całościowych. Komunikat muzyczny nie odsyła słuchacza do jakiejś konkretnej rzeczywistości, lecz do świata podwójnie fikcyjnego, stworzonego przez system i przez artystę, nie można zatem zawartego w komunikacie symbolu przedstawienia czy „sensu” zweryfikować, zwłaszcza że sens ten jest zakodowany tylko częściowo i jako taki zdany na subiektywne odczucie odbiorcy i jego dowolną interpretację⁸.

Na podstawie symbolizacji zapisu, choćby nawet była ona systemem kodowania sensu, nie sposób opisać emocji. Siła ekspresji muzyki polega na jej konceptualizacji, która staje się tylko interpretacją, dokonywaną w kontekście stylu epoki i przemian kulturalnych. Muzyka w sensie fizycznym jest zjawiskiem akustycznym, gdzie słuchacz jest odbiorcą nie tylko materiału dźwiękowego, lecz także emocji, które zostały wywołane właśnie przez słuchaną muzykę. Opisując emocjonalną stronę sonaty, można wyjść z założenia, że prezentowana muzyka odnosi się do sfery estetycznej, bez wartościowania subiektywnych odczuć natury duchowej.

⁶ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2, *Wielkie formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 278.

⁷ Kluczem do tego mogły być określone definicje tonacji J. Matthesona. Por. Johann Mattheson, *Von der Musicalischen Tohne Eigenschaft und Würckung in Ausdrückung der Affecten*, w: tegoż, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, s. 236-251.

⁸ S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 37.

Jak określał Alfred Einstein – brak słów, za pomocą których moglibyśmy opisywać emocje, może nabierać cech wartości pozytywnej:

Muzyka instrumentalna uchodziła w oczach romantyków za swego rodzaju manifestację mistycyzmu. W epoce romantycznej muzyka nabiera cech orfickich. Ucieka od jasnego dnia w półmrok zaludniony zjawami, gdzie mogą się znów dziać cuda. W końcu jest to ucieczka już nie tylko w półmrok ale i w noc⁹.

Reakcja na materiał dźwiękowy jest więc reakcją subiektywną, uwarunkowaną naszymi zdolnościami do przeżywania emocji. Subiektywna zawartość emocjonalnych konotacji jest znaczącą wartością dodaną do materiału muzycznego. Przeżywanie dzieła muzycznego może być więc reakcją emocjonalną, przyjmującą wiele postaw normatywnych: od smutnej i przygnębiającej przez ożywioną i „uduchowioną” do radosnej.

Emocje ludzkie mają bez wątpienia naturę psychofizyczną, polegają na wzajemnym oddziaływaniu pomiędzy procesami psychicznymi i cielesnymi (fizjologicznymi)¹⁰. W przypadku dzieła muzycznego emocje są więc różnego rodzaju psychiczną reakcją na konkretny materiał dźwiękowy.

Emocje nie są jednak tylko bezpośrednimi bezwolnymi reakcjami, uwarunkowane są także konkretnymi oczekiwaniami (wyobrażeniami), które towarzyszą całemu procesowi odbierania impulsów ze świata zewnętrznego. Emocje powstają więc dlatego, że w momencie słuchania muzyki przywoływane są konkretne oczekiwania (przypuszczenia, konotacje), które są tożsame z ogólnymi emocjami, które towarzyszą człowiekowi podczas odbierania bodźców zewnętrznych. W ten sposób może być przedstawiona skomplikowana sfera przeżyć reakcji psychicznych związanych z odbiorem dzieła muzycznego¹¹.

W rzeczywistości reakcja związana z przeżyciem dzieła muzycznego jest wypadkową odbioru konkretnych współbrzmień, przywołania emocji, które są wynikiem świadomych lub podświadomych procesów myślowych (reakcją na zapamiętane zdarzenia). Ważne jest także to, że emocje w muzyce rozumiane mogą być jako część dzieła artystycznego, a nie jako emocje konkretnego artysty. Osobiste przeżycia artysty, właściwe dla niego samego jako sfera intymna, stają się punktem wyjścia do emocjonalnego przeżycia dzieła, które konkretyzowane zostaje w wymiarze społecznym, jako reakcja wielu osób na określony materiał dźwiękowy¹².

Emocjonalne przeżywanie dzieła muzycznego warunkuje więc interpretację dzieła. Ukształtowanie tematów w oczywisty sposób wpływa na charakter części lub całego dzieła. Słuchacz może „przeżyć” dzieło tylko w taki sposób, w jaki zdolny jest je odebrać w kontekście swoich

⁹ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. i S. Jarocińscy, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 53-54.

¹⁰ E. H. Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Verlag Bruno Schönel und Sohn; Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1952, s. 39.

¹¹ Tamże, s. 39.

¹² Tamże, s. 41.

życiowych doświadczeń. Dzieło staje się w tym momencie materiałem utrwalającym konkretne skojarzenia. „Nawet pojedynczy ton lub mała filigranowa struktura melodii może wywołać u słuchacza silną reakcję emocjonalną, która będzie odzwierciedleniem stanu psychicznego”¹³.

Psychofizycznie uwarunkowana reakcja na samą tonację może determinować odbieranie dzieła muzycznego. Tonacja jest więc elementem podkreślającym emocjonalne tło utworu, wyznacza charakter dzieła, a tym samym rodzaj emocji, które mogą być wynikiem reakcji na zasłyszany materiał dźwiękowy. Z prezentowanych sonat dwie utrzymane są w tonacji G-dur (Stojowski, Melcer), pozostałe dwie w tonacjach molowych (I.J. Paderewski – a-moll i K. Szymanowski – d-moll). Tonacja G-dur określona została przez Rimskiego-Korsakowa jako brązowo-złota i jasna, przez Skriabina jako pomarańczowo-różowa. Z kolei Hugo Riemann określał ją jako pełną życia i radości. Tonację a-moll Riemann opisywał jako trochę bezbarwną, raczej przyjemną, nieprzedstawiającą namiętnej walki i uczucia przerażenia. Natomiast d-moll określił jako pełną szlachetności i wyrafinowanego uczucia¹⁴.

Emocje, które powstają przy słuchaniu dzieła muzycznego są takie same jak emocje wywołane innymi sferami życia ludzkiego. Wyobrażenia, które im towarzyszą, są podobne do tych, które spotykamy w realnym życiu¹⁵. Decydując się zatem na wybór takich komponentów analizy, jak: dynamika, jakość brzmienia czy muzyczny wyraz (ekspresja), postaram się odnieść je do emocjonalnych konotacji, które można odebrać, słuchając omawianych sonat.

Istotnym elementem mającym wpływ na kształtowanie ekspresji jest sposób kształtowania dynamicznego napięcia w poszczególnych dziełach. Pod względem dynamiki cechą charakterystyczną I części *Sonaty* Paderewskiego jest oparcie w temacie głównym linii melodycznej fortepianu na rozłożonych akordach *arpeggio*, w taki sposób, że wzmocniona zostaje dynamiczna fluktuacja zmian dynamicznych od *piano* do *forte*. W partii skrzypiec natężenie dźwięku regulowane jest przez zastosowanie dynamiki *forte* lub *forte fortissimo* (przykład 1). Takie ukształtowanie dynamiki sprzyja dużemu natężeniu dźwięku, podkreśla wyrazistość linii melodycznej, przez co dzieło nabiera charakteru burzliwego i jest „pełne niepokoju”.

¹³ Tamże, s. 37.

¹⁴ A. Ishiguro Maho, *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries*, University of Massachusetts, Amherst 2010, s. 71-74.

¹⁵ E. H. Meyer, dz. cyt., s. 43.

The image shows a musical score for I. J. Paderewski's Sonata in A minor, Op. 13, No. 1, measures 25-30. The score is in A minor and 3/4 time. It features a piano introduction with a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet and a fermata. The left hand has a complex accompaniment with a 'f' dynamic and a 'Ped.' marking. The score ends with a double bar line and a fermata.

Przykład 1. I. J. Paderewski - *Sonata a-moll* op. 13, cz. I, t. 25-30

Temat drugi, w tonacji paralelnej toniki durowej (C-dur), utrzymany jest również na dużym poziomie natężenia dynamicznego i podlega zmianom dynamicznym. Kompozytor wzmacnia natężenie dynamiki, co przyczynia się do podkreślenia zdecydowanego charakteru melodii (przykład 2).

Przykład 2. I. J. Paderewski - *Sonata a-moll op. 13, cz. I, t. 61-75*

Sam charakter i wydźwięk wyrazowy I części *Sonaty* Paderewskiego wydaje się nawiązywać do *Etiudy c-moll op. 10 nr 12* Chopina, zwanej powszechnie „Rewolucyjną”. Faktura partii fortepianu jest na wskroś przesiąknięta romantycznym rozmachem. Partia skrzypiec dopełnia brzmienie, wzmacnia napięcie, jednak nie jest prowadzona wirtuozowsko. Wydaje się, że skrzypce mają przede wszystkim za zadanie napełnić tę część głębokim i nasyconym brzmieniem, co w oczywisty sposób wzmacnia jej ekspresyjny charakter¹⁶.

¹⁶ Kompozytor wydaje się raczej nawiązywać do stylu sonat skrzypcowych E. Griega i R. Schumanna.

Podobnie – z emocjonalną emfazą i dużym zaangażowaniem – prezentuje temat zasadniczy swojej sonaty Karol Szymanowski. Już samo postawienie pierwszego akordu antycypuje niepokój i burzliwy charakter. Również i tu w pierwszym temacie kompozytor prowadzi melodię opartą na dużej zmienności dynamicznego natężenia, wykorzystując wzmocnienia brzmienia przez zastosowanie *crescendo* i *diminuendo* (przykład 3).

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system includes markings for *f ad libitum*, *dimin.*, and *rit.*. The third system features *espress.*, *rit.*, and a dynamic range from *p* to *f*.

Przykład 3. K. Szymanowski – *Sonata d-moll op. 9, cz. I, t. 1-10*

Szymanowski prezentuje temat drugi na mniejszym poziomie natężenia dynamicznego. Układ meliki sprzyja emocjonalnemu nasyceniu, wzmagając uczucie niepokoju, który wydaje się podkreślony przez zmienne kształtowanie dynamiki (przykład 4).

The image displays a musical score for Chopin's Sonata in D minor, Op. 9, No. 1, measures 45-52. The score is presented in two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a melodic phrase marked *mf* and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand, with dynamics *poco cresc.* and *dim.* indicated. The second system continues the vocal line with the lyrics "ra - - len - tan - - - do" and includes the instruction *poco vivo*. The piano accompaniment continues with similar textures, also featuring a triplet and dynamic markings.

Przykład 4. K. Szymanowski - *Sonata d-moll* op. 9, cz. I, t. 45-52

Nieco idyllicznie, na tle dwóch poprzednio omówionych sonat, prezentuje się temat główny *Sonaty G-dur* op. 13 Zygmunta Stojowskiego. Jego sielski charakter i płynący z niego spokój skłania słuchacza do zadumy (przykład 5).

Allegro non troppo

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The violin part begins with a *mf* dynamic. The piano accompaniment starts with *mf*, then *p*, and ends with *espress.* The second system continues the piece, featuring *poco cresc.* markings in both parts and a *dim.* marking in the piano part.

Przykład 5. Z. Stojowski - *Sonata G-dur op. 13, cz. I, t. 1-12*

Stojowski, jako wytrawny pianista, podobnie jak Paderewski ujmuje partię fortepianu w tradycję gry chopinowskiej, wykorzystuje *legato*, rozłożone akordy, drobne wartości rytmiczne, często opiera linię melodyczną na falowanym ruchu w kierunku wznoszącym i opadającym.

Idiom melodyki Chopina implikuje odbiór sonaty jako dzieła z jednej strony utrzymanego w rzewnym charakterze, z drugiej strony wyczuwalny jest pewien dramatyzm, generujący napięcie, co niejako nakazuje odbiór tej muzyki z emocjonalnym zaangażowaniem.

Utrzymanie napięcia, pomimo zastosowania dynamiki *piano*, widoczne staje się także w drugim temacie I części *Sonaty G-dur* Stojowskiego. Wzmocnienie wybrzmienia dźwięków przez zastosowanie tryli czy przedłużanie dźwięków za pomocą długich łuków wymagających intensywnej wibracji w partii skrzypiec sprzyjają emocjonalnemu nasyceniu melodii. Partia fortepianu prowadzona jest na zasadzie wzmocnień i osłabień dynamicznych (przykład 6).

The image displays a musical score for Z. Stojowski's Sonata in G major, Op. 13, No. 1, measures 45-55. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system includes a treble clef staff with the tempo marking 'a tempo' and dynamic 'p', and a grand staff with 'p espress.' and 'poco cresc.'. The second system continues with 'espress.' in the treble clef. The third system shows further melodic and harmonic development.

Przykład 6. Z. Stojowski – *Sonata G-dur* op. 13, cz. I, t. 45-55

Temat pierwszy w *Sonacie G-dur* Henryka Melcera-Szczawińskiego oparty jest na motywie mazurka, co podobnie jak w przypadku Stojowskiego nadaje utworowi sielski charakter (przykład 7).

Partie obu instrumentów prowadzone *decisio* wydają się także przepełnione emocją. Podanie dynamiki *piano* nie implikuje gry pozbawionej napięcia. Sam motyw wydaje się nośnikiem podtrzymującym muzyczną narrację i stanowi wdzięczny materiał do melicznego przetwarzania.

The image displays a musical score for H. Melcer's Sonata G-dur, Op. 46-57, Example 7. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the violin part and accompaniment in the piano. The second system features a crescendo leading to a forte section with triplets in the bass. The third system continues the accompaniment with a melodic line in the violin.

Przykład 7. H. Melcer - *Sonata G-dur*, cz. I, t. 46-57

Temat drugi (przykład 8), wprowadzony przez kompozytora z oznaczeniem *espressivo*, oparty na długich dźwiękach w partii skrzypiec, utrzymany jest w mniejszym natężeniu dynamicznym. Siłą ekspresji można jednak określić jako znaczną.

Przykład 8. H. Melcer – *sonata G-dur*, cz. I, t. 105-114

Zestawienie części na zasadach kontrastu, tworzy wewnętrzne relacje w dziele cyklicznym i buduje zespoloną emocjonalnie całość. Czasami istotny jest właśnie jeden motyw, tworzący jedno dominujące uczucie, tak że słuchacz, zachęcony do przewidzenia konkretnych skojarzeń, może budować swój wewnętrzny obraz muzyki. Słuchając drugiej części, możemy przywoływać z pamięci wrażenia pochodzące z części pierwszej¹⁷.

Porównując emocjonalny przekaz drugich części sonat, można stwierdzić, że rzeczywiście stanowią one kontrast do części skrajnych. Głębia brzmienia, a co za tym idzie – budowanie emocjonalności, odbywa się w odniesieniu do upływu muzycznego czasu, a więc wolniejszego tempa, które z założenia powinno sprzyjać kontemplacji.

Pięknym przykładem muzycznej kontemplacji jest II część *Sonaty* Paderewskiego, *Intermezzo*, gdzie kompozytor wydłuża brzmienie dźwięków, swobodnie traktując porządek metryczny, określając sposób wykonania *animato e rubato*. Sam motyw tematu oparty na rytmie triolowym opisanym przez kompozytora *grazioso* może przywoływać skojarzenie – opowieść o „dalekiej i cudownej krainie” (przykład 9).

¹⁷ W trzeciej części wrażenia te wzbogacone są o doznania z części I i II.

Przykład 9. I. J. Paderewski – *Sonata a-moll op. 13, cz. II, t. 22-27*

Ekspresyjny charakter materiału dźwiękowego traktowany powinien być nie tylko jako element interpretacji dzieła przez wykonawcę, ale również jako umiejętność odbierania tej ekspresji przez słuchacza. „Wartości estetyczne warunkowane są przez artystyczne; to w sferze zmysłowej dzieła, kształtowanej przez artystę znajdują swe ugruntowanie i poprzez nią przemawiają do odbiorcy. W wartościach artystycznych odbiorca może dostrzec wartości estetyczne”¹⁸.

Pełna ujmującego piękna jest także druga części sonaty Zygmunta Stojowskiego (przykład 10).

Przykład 10. Z. Stojowski – *Sonata G-dur op. 13, cz. II, t. 1-6*

Utrzymana w konwencji swobodnego *capriccioso*, zaskakuje lekkością i jest przepełniona pogodnym charakterem. Myśl muzyczna prowadzona jest, podobnie jak u Paderewskiego, w swobodny sposób z zastosowaniem licznych zwolnień i powrotów do tempa zasadniczego. Pod względem emocji części nawiązuje do idyllicznej sielanki.

¹⁸ K. Kiwała, *Ekspresja i wartość dzieła muzycznego*, w: *Interpretacje dzieła muzycznego. Teoria i praktyka*, red. A. Nowak, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016, s. 132-133

Swobodnie traktuje II część również Karol Szymanowski (przykład 11).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for a violin, and the bottom staff is for a piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The violin part starts with a melodic line marked 'pp cantando dolce' and 'a tempo'. It features several phrases with slurs and triplets. The piano part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'ppp'. The overall mood is delicate and expressive.

Przykład 11. K. Szymanowski – *Sonata d-moll op. 13, cz. II, t. 17-21*

Część ta stanowi przykład quasi-kadencji, pełnej subtelności i rozmachu. Kompozytor umiejętnie prowadzi dialog pomiędzy dwoma instrumentami, buduje kulminacje, po czym ścisza dynamikę, a tym samym wywołuje zmienność muzycznej narracji i dużą ekspresję w momentach kulminacyjnych. W części środkowej Szymanowski wprowadza krótki epizod *scherzando*, który ożywia przebieg melodii.

W czteroczęściowej sonacie Henryka Melcera, kantylenowy charakter ma część trzecia (przykład 12). Część tę można zinterpretować jako kołysankę, gdzie na planie stonowanego akompaniamentu fortepianu umiejscowiona jest melodia skrzypiec. Narracja muzyczna prowadzona jest z kulminacją dynamiczną, intensywność brzmienia budowana jest przez tremolo dwudźwiękowe w partii fortepianu i długie dźwięki skrzypiec.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for a violin, and the bottom staff is for a piano. The key signature is two sharps (F#, C#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante cantabile' with a quarter note equal to 60. The violin part has a melodic line marked 'p'. The piano part features a tremolo accompaniment of eighth notes, also marked 'p'. The overall mood is calm and lyrical.

Przykład 12. H. Melcer – *Sonata G-dur, cz. III, t. 1-3*

Głębia brzmienia szczególnie zauważalna i odczuwalna jest właśnie w częściach kantylenowych sonat. Tematy przedstawione są jako pełne dźwiękowego natężenia, nie tylko w sensie brzmieniowym, ale przede wszystkim emocjonalnym.

W sonacie Henryka Melcera-Szczawińskiego część druga *Scherzo Presto con brio* jest pełna dynamizmu, kompozytor w zdecydowany sposób określa motoryczny przebieg narracji muzycznej. Można by pokusić się o stwierdzenie, że Melcer rozbudował krótki epizod *scherzando*, który w swojej sonacie, w drugiej części, umieścił Karol Szymanowski. W odróżnieniu od *Scherzando* Szymanowskiego *Scherzo* Melcera jest pełne wigoru, zacięcia i utrzymane jest w zdecydowanej dynamice *forte* (przykład 13).

Scherzo. Presto con brio (♩. = 84)

pizz.

arco

Przykład 13. H. Melcer – *Sonata G-dur, cz. II, t. 1-6*

Co do zasady, ostatnia części cyklu sonatowego stanowić powinna zwieńczenie dzieła. Finał zwykle utrzymany jest w tonacji zasadniczej¹⁹, niektóre finały mają charakter lekki, taneczny, inne są zwarte w treści, o nieco cięższym charakterze. W literaturze przedmiotu rozważano zestawienie pierwszej i ostatniej części sonaty, zarówno w formach trzy- i czteroczęściowych. Szczególne znaczenie ostatnia część nabrała w utworach Beethovena i kompozytorów tworzących po nim. Idea finału jako kulminacji była stosowana przez Haydna, Mozarta i innych kompozytorów po 1760 roku²⁰.

Ostatnie części sonat z punktu widzenia rozłożenia energii rzeczywiście stanowią mocny akcent w rozplanowaniu napięcia emocjonalnego całego cyklu. U Paderewskiego jest to żywiołowe *Allegro* z wyrazistym tematem, wielokrotnie prezentowym w partii skrzypiec, na tle którego w partii fortepianu realizowany jest motoryczny kontrapunkt oparty na ruchu

¹⁹ Tonacje finałów: Paderewski: a-moll, Stojowski: G-dur, Szymanowski: d-moll, Melcer: G-dur.

²⁰ J. Hepokoski, D. Warren, *Elements of Sonata Theory*, Oxford University Press 2011, s. 333.

ósemkowym. W przypadku sonaty Zygmunta Stojowskiego temat trzeciej części ma dostojny charakter i odnieść go można do zwycięskiego pochodu monarchy. Podobnie w sonacie Henryka Melcera, gdzie ostatnia część, która moim zdaniem przepojona jest optymizmem, może również zostać zinterpretowana jako triumf zwycięzcy.

Na tym tle temat finału sonaty Karola Szymanowskiego odebrany może zostać jako demoniczny i pełen grozy. Sama część utrzymana jest raczej w ciemnej barwie brzmienia, a jej koniec jest burzliwy i nagły (przykład 14).

The image displays a musical score for Example 14, consisting of four systems of music. The first system features a piano part with a *ff* dynamic and a violin part with a *trillo* marking. The second system includes a piano part with a *p* dynamic and a violin part with a *mp* dynamic and a *molto cresc.* marking. The third system shows a piano part with a *ff* dynamic and a violin part with a *ff* dynamic. The fourth system continues the piano part with a *ff* dynamic and the violin part with a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 14. K. Szymanowski – Sonata d-moll op. 13, cz. IV, t. 11-19

Porównując finały opisywanych sonat, można stwierdzić, że są one emocjonalnym rozwiązaniem napięcia (konfliktu), który z punktu widzenia kształtowania emocji w cyklu sonatowym jest jej immanentnym komponentem.

Stąd też, jeżeli uznamy, że sonata jako całość jest procesem rozwiązywania emocjonalnego dysonansu, to finał powinien przynieść odpowiedź, w jaki sposób konflikt – owe napięcie emocji – został rozstrzygnięty. Wydaje się, że dramatyzm finałów prezentowanych sonat wkomponowuje się w nurt postromantycznego rozmachu, polegającego na takiej konstrukcji dzieła, aby konflikt został w dziele wyraźnie zarysowany i w jego przebiegu rozwiązany.

Rozpatrując finał jako zwieńczenie całej formy cyklu, zasadne wydaje się podsumowanie emocjonalnego charakteru prezentowanych sonat. Są to dzieła pełne ekspresji, przepojone uczuciowością i dużą dozą nostalgii, w których dramaturgia, oparta na wahaniach dynamicznych i wyrazowych, buduje emocjonalny przekaz.

Sonata jako całość nie polegała bowiem tylko na przedstawieniu tematów o zróżnicowanym charakterze, stała się miejscem i okazją do przeciwstawienia tematów na zasadzie dramatycznego konfliktu²¹. Już w wymiarze I części (allegro sonatowego) użycie motywów tematycznych, podkreślających charakter danego tematu, zawężyło pole „walki” i przyczyniało się do wzrostu emocjonalności. Często już za pomocą repriży osiągnano kompromis w sporze, a burzliwy dyskurs przetworzenia znajdował swój optymistyczny („uspokajający”) finał. Podobnie w wymiarze makro całej formy, pierwsza część stanowiła przedstawienie konfliktu, druga była próbą jego rozwiązania lub chwilowego zawieszenia, a finał ostateczną odpowiedzią w sporze.

Napięcie emocjonalne realizowane jest w muzyce za pomocą materiału muzycznego (konkretne dźwięki i ich efekt brzmieniowy). To emocja jest punktem wyjścia do rozumienia dzieła. Na proces odbioru dzieła, oprócz przeżywania emocji, istotny wpływ ma sam proces myślowy (*Denktätigkeit*). To „myśl poskramia afekt”²². Odbieranie muzyki nie może odbywać się poza stanem świadomości, który reguluje rozumienie świata. Muzyka jako część otaczającej nas rzeczywistości jest odbierana tak samo świadomie jak inne zjawiska naszego codziennego życia, nawet wtedy kiedy nie jest ona przedmiotem głębokich przemyśleń.

Wrażenia zmysłowe są wzbogacane przez kreatywny proces myślowy i pozwalają uwypuklić idee, które związane mogą być z konkretnym dziełem. Tak więc wykoncypowana idea myśli kompozytora ma wpływ na wrażenia, jakie słuchacz odbierze, słuchając dzieła. W tym sensie kompozytor, tworząc dzieło, konstruuje nie tylko abstrakcyjny schemat formalny (składający się z dźwięków), lecz także daje wyraz swojemu rozumieniu otaczającej go rzeczywistości²³.

Trudno jest odnieść się do tego, co mieli na myśli kompozytorzy, tworząc opisywane przez mnie sonaty, jednak emocjonalnie dzieła te wpisują się w czas burzliwych przemian przełomu XIX i XX wieku i stylistycznych założeń epoki postromantycznej.

²¹ E. H. Meyer, dz. cyt., s. 71.

²² Tamże, s. 43.

²³ Tamże, s. 44.

Zmysłowe odbieranie muzyki, uczucia i myśli z nią związane są uwarunkowane historycznie i wykrystalizowały się z biegiem czasu w twórczości wielu kompozytorów. W tym sensie tworzenie, wykonanie i odbiór dzieła muzycznego stają się częścią tradycji, powiązanej z określonym przedziałem czasowym. Tradycja może być zatem pojmowana jako element artystycznej rzeczywistości – dzieło z konkretnej epoki wymaga interpretacji stosownej do kanonów wykonawczych okresu, z którego pochodzi.

Jak twierdził Carl Dahlhaus, określenie „ekspresja” przywołuje na myśl podmiot, który stoi za dziełem i mówi o sobie w muzycznym „języku uczuć”. Dosłowne znaczenie słowa „ekspresja” skłania do tego, by rozumieć je jako „przekaz”, w sensie – tchnąc z siebie uczuciem, wylać z siebie namiętności²⁴.

Słuchając omawianych przeze mnie sonat, możemy intuicyjnie odczuć emocje jako wzburzenie i rozwiązywanie konfliktu. Melodyjność tych utworów przenika ich muzyczną tkanę i sprzyja ewokowaniu emocji. To właśnie te dwa elementy: melodyjność i emocja spowodowały spotęgowanie ekspresji i rozbudowanie muzycznego dramatyzmu. W tym sensie utwory te powinny być określone jako znaczące.

²⁴ C. Dahlhaus, *Estetyka Muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 20-21.

BIBLIOGRAFIA

- Boyden David D., *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, tłum. E. Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987.
- Dahlhaus Carl, *Estetyka muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Kozińska Dorota, *Jaką jesteś tonacją?* [online], <http://mwm.nfm.wroclaw.pl/articles/424-jaka-jestes-tonacja> [dostęp 07.12.2018].
- Einstein Alfred, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. i S. Jarocińscy, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1965.
- Hepokoski James, Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory*, Oxford University Press 2011.
- Jarociński Stefan, *Ideologie romantyczne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
- Kiwała Kinga, *Ekspresja i wartość dzieła muzycznego jako przedmiot badań. Kwartet smyczkowy Eugeniusza Knapika*; w: *Interpretacje dzieła muzycznego. Teoria i praktyka*, red. A. Nowak, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016.
- Kusiak Jerzy, *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2003.
- Maho A. Ishiguro, *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries*, University of Massachusetts, Amherst 2010.
- Meyer Ernst H., *Musik im Zeitgeschehen*; Verlag Bruno Henschel und Sohn; Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1952.

VIOLIN SONATAS BY POLISH COMPOSERS OF THE TURN OF THE 20TH CENTURY AS AN EXAMPLE OF SHAPING EMOTIONS IN MUSIC

In the article, the author analyses the influence of expressive elements on the listener's experience based on sonatas for violin and piano composed by Polish composers at the turn of the 20th century. Music in the physical sense is an acoustic phenomenon where a listener is the recipient of the sound and emotions evoked by the music listened to.

Musical awareness is also reflected in the progression of sounds that are interrelated in a special and original way. Functional concepts such the dynamics of the produced sound and sequences of sounds as well as their pace create a characteristic feature of the work. The author presents arguments in favour of the emotional reception of works by Polish composers.

Keywords: violin sonata, modernism, Young Poland.