PRACE NAUKOWE Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
Seria: Edukacja Muzyczna 2012, z. VII

Maryla RENAT
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Oblicza polskiej sonaty XX wieku na skrzypce solo

Postać sonaty na skrzypce solo bez towarzyszenia akompaniamentu zrodziła się w niemieckiej muzyce barokowej. Zanim osiągnęła swoją kulminację w genialnej sztuce Johanna Sebastiana Bacha, zaistniała w twórczości kompozytorów wcześniejszych generacji: **Johanna Schmelzera** (ok. 1620–1623 do 1680) i **Heinricha Ignaza von Bibera** (1644–1704). Ich sonaty znane są dziś niemal wyłącznie koneserom muzyki barokowej, a przecież na bazie kompozytorskich osiągnięć Schmelzera i von Bibera, w tym zwłaszcza podwalin tworzenia faktury polifonicznej w odniesieniu do instrumentu smyczkowego, wyrosła bachowska wizja *3 Sonaty* i *3 Partity na skrzypce solo*, które w dzisiejszej wiolinistyce pełnią rolę „skrzypcowej biblii", fundamentu techniki figuracyjnej i wielogłosowej (w tym w dużej mierze gry akordowej). Epoki: klasyczna i romantyczna tego gatunku nie kontynuowały. Incydentalnymi „spadkobiercami" bachowskiego wzorca byli tylko nieliczni twórcy: **Friedrich Wilhelm Rust** (1739–1796), badacz muzyki Bacha (jego dwie solowe sonaty: *d-moll* i *B-dur* powstały pod dużym wpływem mentora), **Francesco Geminiani** (1679–1762), **Iwan Chandoszkin** (1747–1804)[1].

Odrodzenie się tej postaci sonaty nastąpiło u progu XX wieku. Dokonało się w muzyce wielkiego apologety niemieckiej tradycji polifonicznej, **Maxa Regera** (1873–1916). W 1900 roku Reger komponuje pierwszy cykl sonat op. 42, a w 1905 roku – drugi cykl siedmiu sonat op. 91. Jest rzeczą znamienną, że utwory te, tak ważne dla całej XX-wiecznej muzyki skrzypcowej, również rzadko są wykonywane. Bachowski wzorzec jest w obydwu cyklach bardzo czytelny i jako taki został przez Regera zasymilowany z tradycją klasyczną i XIX-wiecznym wirtuozostwem. Trzy wymienione tu czynniki historyczne skojarzone są z językiem rozszerzonej tonalności, silną chromatyką, złożoną fakturą, a więc

[1] Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1962, s. 37.

cechami znamiennymi dla regerowskiego stylu. Dwukrotnie kompozytor ten tworzy „własną wersję" bachowskiej *ciaccony* (IV część *IV Sonaty g-moll* op. 42 oraz III część *VII Sonaty a-moll* op. 91). Podejmuje też formę fugi[2].

* * *

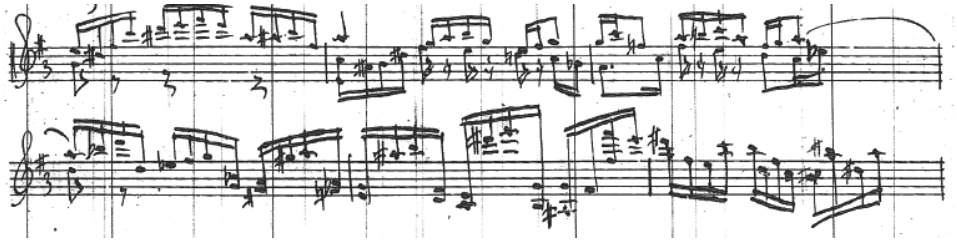
Właśnie za sprawą Regera – pedagoga solowa – sonata skrzypcowa w swej odrodzonej, bachowskiej inkarnacji przeniknęła do muzyki polskiej. Pierwsza próba na tym polu wyszła spod pióra **Marcelego Popławskiego** (1882–1948), skrzypka, kompozytora, pedagoga. Popławski, tak jak wielu innych polskich muzyków tamtej epoki, kształcił się za granicą. Studia kompozytorskie odbywał w Lipsku, właśnie w klasie Maxa Regera, później także u Vincenta d'Indy'ego w Paryżu i Aleksandra Głazunowa w Petersburgu. Działał kolejno w kilku ośrodkach (Kijów, Toruń, Warszawa, Łódź), a najważniejszą sekcją jego działalności była pedagogika skrzypcowa. Popławski komponował bardzo wiele (ok. 200 utworów), lecz większa część jego dorobku uległa zniszczeniu podczas okupacji. Kompozycje skrzypcowe zajmowały tu poczesne miejsce (2 koncerty, liczne utwory solowe)[3]. Zachowany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie rękopis *Sonaty e-moll* (Mus. 2436) jest pierwszym, rodzimym przykładem solowej sonaty skrzypcowej. W zachowanym rękopisie na pierwszej stronie widnieje cyfra „I", co sugerowałoby, że sonata posiadała więcej części lub kompozytor planował napisanie kolejnych. Autograf liczy 4 strony i datowany jest na 6 VII 1911, z adnotacją „Kijów".

Sonata e-moll jest wyraźnie inspirowana bachowską *ciacconą* – stanowiącą ostatnią część *II Partity d-moll*. Łatwo tu wysnuć konkluzję, że inspiracja tym pierwowzorem mogła wypłynąć ze strony mistrza Regera lub wynikać z własnej edukacji wiolinistycznej. Utwór posiada formę wariacji ostinatowych. W dziewięciotaktowym temacie o dyskretnie wkomponowanym charakterze tanecznym stosowana jest naprzemienność regularnych ósemek i triol (u Bacha zbliżony model rytmizacji występuje w *Courante* z *II Partity d-moll*). Popławski skomponował go w oprawie akordowej. Po temacie rozpoczyna się cykl 10 wariacji polifonicznych i figuracyjnych (na zmianę). Głównym czynnikiem różnicującym ich następstwo są środki techniki skrzypcowej, przy istotnym współudziale rytmiki. Popławski sięga do idei „polifonii pozornej", polegającej na prowadzeniu dwóch planów melodycznych na górnych (A, E) i dolnych strunach (G, D), wplecionych w jednolity rytmicznie ciąg figuracyjny. Technika ta, obficie sto-

[2] Por. M. Renat, *Sonaty na skrzypce solo Maxa Regera w dialogu z tradycją bachowską*, [w:] *Odwieczne pieśni w muzyce, kulturze i w człowieku. Mieczysławowi Karłowiczowi w stulecie śmierci. Muzykologia i edukacja: przybliżanie muzyki, objaśnianie kultury*, „Forum Muzykologiczne" z. 6, red. J.K. Dadak-Kozicka i in., Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 2009, s. 247–265.

[3] T. Baranowski, *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 8: *pe–r*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 157–158.

sowana przez Bacha, w ujęciu polskiego kompozytora poszerzona zostaje następstwami dwudźwiękowymi oraz wejściami do wysokich pozycji.



Przykład 1. Marceli Popławski, *Sonata e-moll na skrzypce solo* (1911), takty 17–22

Czynnikami stylizującymi, a nieobecnymi w barokowym archetypie, są środki wirtuozowskiej techniki XIX-wiecznej, takie jak: pochody oktawowe w wysokim rejestrze, figuracje *arpeggio* na czterodźwiękach. Liczne kombinacje figuracji, dwudźwięków i nieregularnie włączanych akordów, stosowane w drugim odcinku wielu wariacji, oraz częste zmiany rejestrów powodują narracyjny niepokój, właściwy dla aury muzyki modernistycznej przełomu XIX i XX wieku. U Popławskiego wszystkie wariacje bazują na ruchliwości rytmicznej o różnym stopniu jego nasilenia. Ekspansja ruchu rytmicznego, wyzwalająca automatycznie ruchliwość meliczną, daje w warstwie ekspresyjnej wyraz intensywnej akcji dźwiękowej, znaczonej stanem niepokoju. Spokojniejsze są wariacje typowo polifoniczne, poruszające się (ze względu na fakturę) w węższej przestrzeni skalowej.

Sonata e-moll Marcelego Popławskiego jako pierwszy przykład solowej sonaty skrzypcowej w polskiej twórczości XX-wiecznej stapia bachowski wzorzec z językiem dźwiękowym i wyrazowością właściwą dla czasu swego powstania.

W 1928 roku powstała *Sonata na skrzypce solo* **Tadeusza Szeligowskiego** (1896–1963), która niestety nie zachowała się.

Druga dostępna solowa sonata powstała dopiero 22 lata później. Jest nią *Sonata na skrzypce solo* op. 26 **Pawła Kleckiego** (1900–1973), znanego w świecie muzycznym głównie jako wybitnego dyrygenta. Utwór opublikowała w 1933 roku w Lipsku oficyna Breitkopf & Härtel. U progu swej kariery równolegle prowadził działalność kompozytorską i dyrygencką. Trudna sytuacja życiowa (pochodzenie żydowskie) spowodowała częste zmiany miejsca pobytu kompozytora. *Sonata* powstała w Niemczech, gdzie Klecki pracował jako dyrygent filharmonii berlińskiej. Jednakże na skutek nasilających się represji opuścił Niemcy i udał się do Charkowa, później Mediolanu. Autor hasła leksykalnego podaje informacje o losie spuścizny twórczej Kleckiego:

> Cała przedwojenna spuścizna kompozytorska Kleckiego została pozostawiona w Mediolanie w dwóch metalowych skrzyniach i po bombardowaniu miasta przez aliantów autor miał ją za straconą. W 1965 przypadkiem wykopano skrzynię z ziemi podczas prac bu-

> dowlanych, ale Klecki bał się ją otworzyć z obawy, że pod wpływem powietrza wszystko rozsypie się w proch. Kiedy wdowa otworzyła skrzynie, okazało się, że ich zawartość jest w świetnym stanie; obecnie spuścizna kompozytorska Kleckiego, popularna w latach dwudziestych, popadła w okresie powojennym w zapomnienie. Dopiero ostatnio powraca do repertuaru, budząc podziw dla talentu kompozytorskiego jej twórcy, czerpiącego z całej gamy środków stylistycznych muzyki późnoromantycznej[4].

Jest kolejną stylizacją idiomu Bacha. Czteroczęściowa kompozycja Kleckiego to w całej okazałości inkarnacja bachowskich sonat, podana językiem rozszerzonej tonalności z równoczesnym stosowaniem środków wirtuozowskich[5]. Każda z części odnosi się do konkretnego modelu, ukształtowanego w cyklu Bacha:

— I część, *Molto sostenuto* w a-moll, jest nawiązaniem do wolnych, początkowych części sonat mistrza. Wyraźnie wyczuwalna jest tu inspiracja I częścią *Adagio* z *III Sonaty C-dur* Bacha, opartą w całości na punktowanym motywie inicjalnym. Ta początkowa, jednotaktowa fraza staje się ziarnem, z którego wyrasta narracja całej części. Klecki postępuje podobnie, wychodząc również z punktowanego motywu, tyle że rozwijanego już w stylistyce XX-wiecznej;
— II część, *Allegro non troppo* w D-dur, to skrótowa trawestacja bachowskich fug, ujęta w prosty, repryzowy układ formalny. Klecki traktuje tu model fugi z dystansem, ograniczając się tylko do jednorazowej imitacji tematu w ogniwach: ekspozycyjnym i repryzowym;
— III część, *Poco adagio* w e-moll, ponownie odnosi się do wolnych, środkowych części swego pierwowzoru;
— IV część, *Allegro marcato* w a-moll, odzwierciedla figuracyjne, bachowskie finały, z tą różnicą, że włącza w tok muzyki figuracje dwudźwiękowe i postępy akordowe, które asymilują cechy przejęte z fug.

W kształtowaniu narracji wszystkich części rysuje się pewna zasada: wyodrębnione z początkowego tematu motywy pojawiają się wielokrotnie w toku rozwoju narracji w otoczeniu nowych motywów lub pochodnych od całego materiału ekspozycyjnego. Stają się one cząstkami tematycznej osnowy, podtrzymującej więź toku dźwiękowego. Można ją określić mianem zasady montażu mikroformalnego. W postępowaniu kompozytorskim Klecki w swej koncepcji zbliża się do ujęcia regerowskiego w dwóch aspektach:

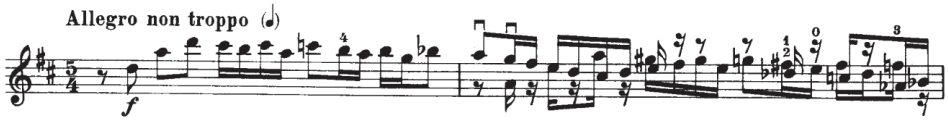
1) języka tonalnego, silnie schromatyzowanego, stale balansującego między różnymi tonacjami (Klecki zestawia motywy należące do różnych tonacji);

---

[4] J. Zieliński, *Klecki Paweł*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 394–395.

[5] Paweł Klecki skomponował także *Sonatę D-dur na skrzypce i fortepian* op. 12 w 1924 roku, w której IV część to rozbudowana *passacaglia.*

2) wtopienia w stylizowany model środków technicznych, wypracowanych przez wiolinistykę epok późniejszych (również XX-wiecznych), takich jak: smyczkowanie *spiccato,* dwudźwięki sekundowe, wysoki rejestr, stosowanie wysokich pozycji na niższych strunach G i D w celu uzyskania przytłumionego tembru.



Przykład 2. Paweł Klecki, *Sonata na skrzypce solo* op. 26 (1933), część II, *Allegro non troppo,* temat i jego imitacja

Modele formalne kolejnych części postępują zgodnie z przyjętym wzorcem, a więc tworzą układy: A A_1 (części: I, III, IV) i A B A_1 (część II). Kompozytor rozbudowuje środki techniczno-fakturalne oraz stosuje szeroko interwałowe postępy figuracyjne. W ślad za urozmaiconą meliką podąża różnicowanie rytmiki. Najbardziej jednolitą jest część IV, *Allegro marcato*, w której czynnikiem „nowoczesnym" jest polimetria sukcesywna, zachowująca tę samą jednostkę metryczną.

Język dźwiękowy *Sonaty* Kleckiego, bazujący na etapie późnoromantycznych dokonań, zostaje wtopiony w neobarokowe spojrzenie, a to z kolei plasuje się w szeroko rozumianym nurcie neoklasycznym, objawiającym się już w muzyce polskiej doby międzywojennej. Tu nasuwa się także porównanie z techniką kompozytorską Paula Hindemitha. Silnie zaakcentowany model Bacha wnosi neoklasyczne rysy z odmiany tzw. parodyzmu, interpretującego „formułę stylistyczną przeszłości"[6].

Działalność tego kompozytora w latach 30., głównie w dyrygenturze, toczyła się poza środowiskiem paryskim, będącym nosicielem estetyki neoklasycznej. Paweł Klecki nie jest wymieniany przez autorów prac o muzyce polskiej jako kompozytor (z wyjątkiem biogramów w leksykonach). Na przełomie lat 20. i 30. systematycznie komponował zarówno muzykę kameralną, jak i orkiestrową. W omawianej tu kompozycji podąża na przecięciu wygasającego języka późnoromantycznego i tendencji neoklasycznych, jednak rodowodu niemieckiego.

Trzecią sonatą solową, przyjmującą – choć z większym dystansem – inspirację z bachowskiego cyklu, jest *Sonata na skrzypce solo* z 1941 roku **Grażyny Bacewicz** (1909–1969). Wzorzec Bacha poddany jest silniejszej transformacji niż w sonacie Kleckiego. Nakłada się nań wyraźnie kształtujący się dojrzały styl neoklasyczny z charakterystyczną motoryką i homorytmią. Adrian Thomas,

[6] Por. M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982, s. 80.

amerykański autor pracy o kameralnej i orkiestrowej muzyce Bacewiczówny komentuje ten utwór w kontekście ewolucji jej stylu: „Swoją wiedzę skrzypcową w oczywisty sposób zawarła w *Sonacie nr 1 na skrzypce solo*, pierwszym utworze z sześciu, które skomponowała w Polsce podczas II wojny światowej. Ten utwór pokazuje jej styl wczesnych lat 40., staje się zupełnie jasny, bardziej jędrny, o ciągłej aktywności we wszystkich częściach”[7]. Thomas odczytuje w permanentnie figuracyjnej fakturze *Sonaty* struktury typowe dla muzyki Bartóka i Strawińskiego i jednocześnie czerpie z elementów barokowego stylu. Nas interesuje ona przede wszystkim jako kolejne ogniwo w rozwoju solowej sonaty skrzypcowej w rodzimej twórczości.

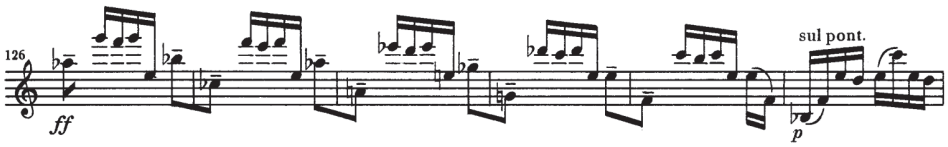
Szerszym komentarzem utwór opatrzyła monografistka Grażyny Bacewicz, Małgorzata Gąsiorowska, podkreślając jego pokrewieństwo ze zbiorem Bacha: „Rozmach, z jakim rozpoczyna się część I […], przywodzi na myśl początek bachowskiej *Partity E-dur*, podobnie jak punktowany rytm części II (*Adagio*) z ostinatowym głosem basowym w typie *passacaglii*, choć na $^{4}/_{4}$ – *Adagio* z *III Sonaty C-dur* [J.S. Bacha – przyp. M.R.]. Jednocześnie owe barokowe reminiscencje naznaczone są kryjącą się po powierzchnią muzyki, nutą sarkazmu. Wrażeniu temu sprzyja diatoniczna twardość muzyki (część I np. oscyluje między «d» doryckim i d-moll), brak ozdobników, ornamentów i tej szczególnej emfazy nadającej muzyce Baroku, zwłaszcza w częściach «adagiowych» ową słodycz, bogactwo tkaniny, uczuciową wibrację. Wszystko to czyni z *Sonaty* osobliwy komentarz do dzieła, którym niewątpliwie się żywi i któremu wiele zawdzięcza (cykl *Partit* i *Sonat na skrzypce solo* Bacha), odzierając muzykę z arkadyjskich złudzeń, zostawiając jej za to muzykancki rozmach, niepodważalną «skrzypcowość» brzmienia i energię, która jest wyłącznie energią tworzywa, bez jakichkolwiek pozamuzycznych odniesień”[8].

Motoryka, tu wszechobecna, zespolona jest w częściach I–III z repryzowym szablonem formy. Allegro sonatowe rysuje się wyraźnie w częściach: I i III. Bacewiczówna stosuje tu ogólne założenia formy w odniesieniu do materiału melorytmicznego, który poddany zostaje uporządkowaniu tematycznemu i przetworzeniowemu. Praca przetworzeniowa polega na szeregowaniu przekształconych lub tylko przetransponowanych motywów obydwu tematów (tematy różnią się konstrukcją i stopniem energetyki. Dychotomię wyrazową tematów określa tylko łagodniejszy rysunek interwałowy figuracji. Tok narracji tych części łączy zasadę szeregowania, zestawiania motywów z replikami ewolucyjnego przekształcania motywu jako najmniejszej jednostki formalnej. W kształtowaniu motorycznego *continuum* stale przeciwstawia postępy drobnointerwałowe i duże skoki. Są tu i „pozostałości” polifonii pozornej w odcinkowo stosowanych dwóch planach melofiguracyjnych, bardzo silnie wyselekcjonowanych.

---

[7] A. Thomas, *Grażyna Bacewicz. Chamber and Orchestral Music*, Polish Music History Series, University of Southern California, Los Angeles 1985, s. 27 (tłumaczenie M. Renat).

[8] M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999, s. 131.



Przykład 3. Grażyna Bacewicz, *Sonata nr 1na skrzypce solo* (1941), część I, *Allegro*, takty 126–131

Przeplatanie jednogłosowego toku „wstawkami" pochodów dwudźwiękowych i ciągów akordowych upodabnia tę sonatę do środków stylizacyjnych Kleckiego, który w bardzo zbliżony sposób wprowadza je do narracji. Różnica ośmiu lat dzieląca te utwory oraz odmienne korzenie edukacji muzycznej Pawła Kleckiego i Grażyny Bacewicz powodują, że ich spojrzenie na bachowską tradycję bardzo się różni.

Finał *Sonaty nr 1*, *Variazioni*, to odległa reminiscencja idiomu *ciaccony*. Kolejne wariacje, różnicowane fizjonomią rytmiczną, w liczbie 7, postępują według zasady zastosowanej przez samego Bacha: stopniowego nasilania ruchu rytmicznego w kolejnych wariacjach (od ascetycznego, ćwierćnutowego tematu, groteskowo zdobionego oktawowymi przednutkami). Gąsiorowska określa ów temat jako „zbiór wzorów interwałowych rozpostartych w przestrzeni dodekachordalnej"[9]. Drugim, jakże tu czytelnym architektonicznym czynnikiem korespondującym z bachowską *ciacconą*, jest rozdzielenie całej części na dwie połowy powrotem tematu w przekształconej postaci, po IV wariacji. Miarowa metrorytmika *Sonaty nr 1* Bacewiczówny, z delikatnie stosowaną polimetrią w wariacjach, bardziej zbliża się do swego pierwowzoru na poziomie samego języka. Mniejszy jest też stopień chromatyzacji.

Układ temp u Bacewiczówny jest wzorowany już na klasycznym cyklu sonatowym, podczas gdy u Kleckiego zastosowany został układ przeszczepiony wprost od Bacha:

Klecki	**Bacewicz**
Molto sostenuto	*Allegro*
Allegro ma non troppo	*Adagio*
Poco adagio	*Część bez oznaczenia tempa*
Allegro marcato	*Variazioni*

Sonaty Pawła Kleckiego i Grażyny Bacewicz, wyrosłe z tego samego archetypu, traktują go w sposób odmienny. Klecki eksponuje ornamentykę (zwłaszcza w I, wolnej części), Bacewicz ją eliminuje. Podobnie jest w sferze tonalnej: Klecki utrzymuje silną labilność, wysoki stopień chromatyki, Bacewicz dąży do stabilizacji, diatoniki.

W tym samym roku (1941) powstała *Sonata na skrzypce solo* **Romana Padlewskiego** (1915–1944), utwór rozbudowany, o silnie wyeksponowanym czyn-

[9] Ibidem.

niku wirtuozowskim. Zachowuje układ cykliczny, składa się z trzech części. Autor pracy monograficznej o tym kompozytorze pisze, że „poza nazwą i specyfiką formy nie wykazuje żadnych stylistycznych powiązań z muzyką baroku czy klasycyzmu. Ale właśnie owa specyfika formy, polegająca na zachowaniu w dwóch skrajnych częściach *Sonaty* Palewskiego formuły allegra sonatowego oraz fakt, że w utworze tym pierwszoplanową rolę odgrywa technika ewolucyjno-przetworzeniowa, sytuuje dzieło Padlewskiego w kręgu oddziaływania neoklasycyzmu"[10].

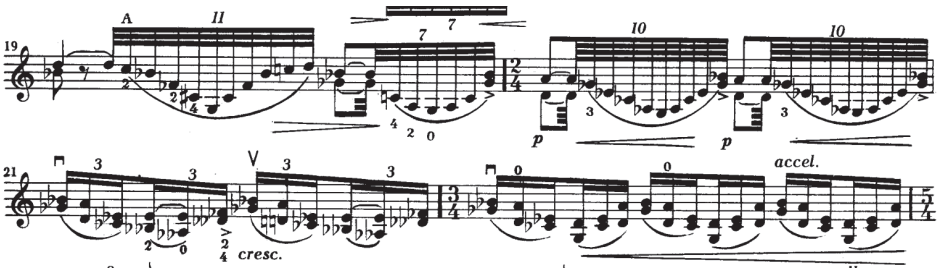
W *Sonacie* Padlewskiego repliki formy sonatowej są słabo wyczuwalne, a nad całością czuwa silnie wyeksponowany czynnik ekspresyjny. We wszystkich częściach, ułożonych według planu szybka-wolna-swobodna (*Poco viv. Con brio – Lento ma non troppo – Liberamente*), narracja jest bardzo intensywna, z częstą zmianą technicznych środków, co powoduje wyraźną segmentację toku dźwiękowego. Niezwykle bogate środki techniczno-artykulacyjne są motorem artykulacji w budowie wewnętrznej każdej części. Szczególnie szeroko wykorzystana jest technika figuracyjna w symbiozie ze zróżnicowaną artykulacją. Podkreślana przez Adama Neuera technika ewolucyjno-przetworzeniowa dotyczy właściwie przetwarzania środków techniki wykonawczej, niżeli pracy tematycznej w tradycyjnym sensie.

Dokładna analiza treści motywicznych, formy materiałowej pozwala sklasyfikować I część jako formę segmentową z tematycznym mottem, wprowadzonym w odcinku *Con brio* po improwizacyjnej introdukcji. Motyw otwierający w dalszym toku pełni rolę powracającej myśli przewodniej, poddawanej różnym modyfikacjom. Ukazuje się czterokrotnie. Każdorazowo eksponuje odmienne rozwinięcie i dalszy tok zawsze figuracyjny. II część, *Lento ma non troppo*, kształtuje nadrzędna idea narastania ekspresji i jej opadania. Pierwsza faza narastania, dłuższa, postępująca powolnie, etapami, prowadzi do pierwszej kulminacji, rozpoczynającej jednocześnie ostatni etap pierwszej fazy. Ta z kolei schodzi meandryczną linią do coraz niższego rejestru. Część ta obfituje w określenia wyrazowe i niuanse agogiczne (*espressivo meditativo*, *dolcissimo*, *cantando*, *passionato*).

Część III, *Liberamente*, przyjmuje formę segmentowo-wariacyjną, z kodą. Dominuje tu czynnik wirtuozowski, liczne sploty figuracji i dwudźwięków, czyniąc pewną aluzję do popisowych sonat solowych Eugène'a Ysaÿe'a op. 27, datowanych na lata 20. Roman Padlewski staje się tu spadkobiercą twórczego imperatywu belgijskiego wirtuoza. Na narrację silny wpływ wywiera czynnik improwizacyjny, tak bardzo obecny także u Ysaÿe'a. Polski kompozytor odebrał wszechstronne wykształcenie, w tym też wiolinistyczne, u znanego pedagoga Zdzisława Jahnkego w Poznaniu. Własne doświadczenia instrumentalne (Pad-

[10] A. Neuer, „Roman Padlewski (1915–1944)", praca magisterska, maszynopis, promotor Z. Lissa, Warszawa 1970, s. 35, cyt. za: M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, s. 130.

lewski był m.in. członkiem kwartetu Eugenii Umińskiej) z pewnością kreowały technologiczną stronę *Sonaty*.



Przykład 4. Roman Padlewski, *Sonata na skrzypce solo* (1941), część III, *Liberamente*, takty 19–25

Biorąc pod uwagę biograficzny fakt zaangażowania kompozytora w konspiracyjne życie muzyczne w pierwszych dwóch latach działań wojennych, można przyjąć przypuszczenie, że niespokojna narracja *Sonaty*, o wyraźnych rysach ekspresjonistycznych, była dźwiękową inkarnacją trudnej sytuacji Polaków. Niepokój wyrażony jest tu ciągle zmienną frazą, nieregularnością metrorytmiczną, falistą linią przejść rejestrowych. Z pewnością jest artystycznym znakiem czasu swego powstania.

W I połowie XX wieku odnotowujemy w twórczości polskiej tylko 5 pozycji, w tym jedną zaginioną (Szeligowski), omawianego gatunku instrumentalno-formalnego. Trzy spośród nich wyrastają z tej samej inspiracji co pierwsze utwory, powstałe na gruncie niemieckim. Wzorzec bachowski jest oczywisty wobec braku innej, historycznie bliższej tradycji.

* * *

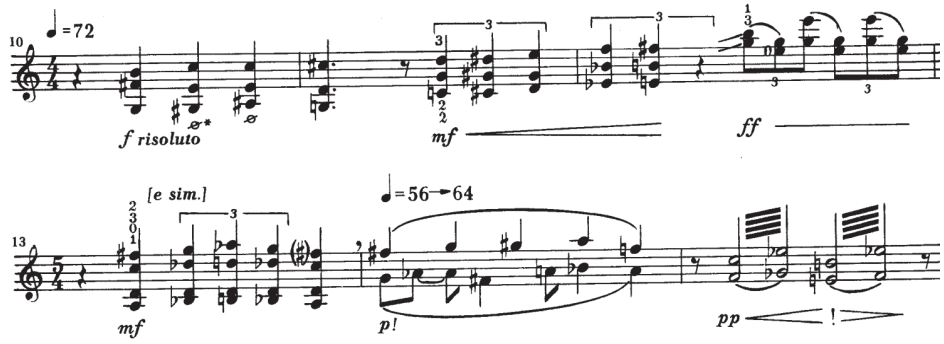
W II połowie minionego stulecia następuje w muzyce polskiej gwałtowny skok ilościowy w zakresie twórczości omawianej odmiany sonaty skrzypcowej. Poza sonatami Bacewiczówny i Padlewskiego bujnie rozwijający się styl neoklasyczny w okresie powojennym, z silnym akcentem folklorystycznym, nie wydał innych utworów w tym gatunku. Powstały natomiast liczne sonaty na skrzypce i fortepian.

Solowa sonata skrzypcowa pojawiła się dopiero na etapie przeobrażeń stylistyczno-technicznych, prowadzących do eksponowania walorów czysto brzmieniowych materii dźwiękowej. Zjawisko to następuje w połowie lat 50. Tym utworem jest *Sonata na skrzypce solo* **Bogusława Schäffera** (ur. 1929) z 1955 roku[11]. Schäffer, kompozytor stale poszukujący nowych, czasem wręcz zaskakujących form wypowiedzi, od początków swej twórczości wykazywał tendencje

[11] B. Schäffer, *Sonata na skrzypce solo*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1987.

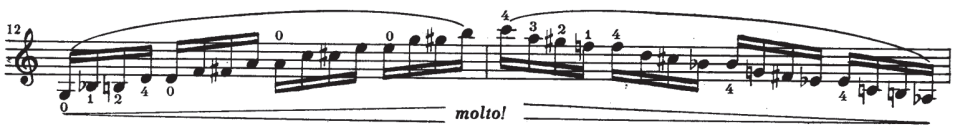
awangardowe. Na gruncie badanej tu formy występuje jako pierwszy przedstawiciel w początkowych latach drugiej połowy XX wieku.

Sonata jest pięcioczęściowa, z prostą wymiennością temp szybkich i wolnych. Jest typowym przykładem kompozycji o proweniencji „przejściowej": przejścia z neoklasycznych opcji stylistycznych do sonorystycznych eksperymentów. Następuje tu współdziałanie treści melorytmicznej za strukturami czysto brzmieniowymi. Części: I – *Allegro*, II – *Andante* i IV – *Andante* budują swój tok dźwiękowy na sposób montażowy. W I i IV części widoczny jest zamysł prowadzenia motywu – motta, który spełni rolę ekwiwalentu tematu. W I części motyw ten ujęty został w postać *glissandowego* przejścia na dwudźwiękach, w IV części – przyjmuje kształt dwugłosowej formuły melodycznej. Głównym tworzywem *Sonaty* są struktury figuracyjne i dwudźwiękowe o różnym czasie trwania. Ich zestawianie w toku narracji następuje prawem kontrastu. Część II – *Andante* jest najbliższa tradycji, „po staremu" kantylenowa. Z kolei najbardziej wyrafinowaną kolorystycznie jest część IV, w której kompozytor wykorzystuje bardzo charakterystyczne dla skrzypcowego języka sonorystycznego połączenie artykulacji *tremolo* z barwą *sul ponticello* i dodatkowo z *glissandem*, poza tym *tremolanda* na dwudźwiękach, szeregi flażoletów w oddalonych miejscach na strunie, oraz nietypowy chwyt aplikaturowy w akordach (z użyciem kciuka lewej ręki, niestosowanym w tradycyjnej aplikaturze skrzypcowej). W tej samej części, w odcinku określonym jako *Air*, stosuje serię wszechinterwałową.



Przykład 5. Bogusław Schäffer, *Sonata na skrzypce solo* (1955)

a) część IV, *Andante*, takty 10–15 (oznaczenie pod akordem użycia kciuka do skrócenia struny)



b) część I, *Allegro*, takty 12–13 (przesuwanie stałej struktury aplikatury)

Subtelnie kolorystyczny charakter mają też ściśle strukturowane pasaże, wykonywane kolejno na wszystkich strunach. Polegają one na czterokrotnym powtórzeniu określonego układu figuracyjnego, wykonywanego tym samym układem palców i przenoszonego kolejno na sąsiednie struny. Chwyt ten, z racji wygody aplikatury jest bardzo płynny i jako taki daje w percepcji słuchowej odczucie przesuwania tembrów kolejno następujących strun[12].

Ostatnia, V część – *Prestissimo*, jest specyficznie potraktowanym *moto perpetuo* o zmiennych grupach figuracyjnych i zmiennej pulsacji (zasadą jest przeciwstawienie trójkowej i dwójkowej pulsacji). Technika skrzypcowa jest bazą brzmieniową w tej sonacie. Cykliczny układ makroformy jest polem związku z tradycją, a budowanie narracji i użyte w niej środki są pomostem do kształtującej się już sonorystyki.

Nurt ten w początkowej fazie swego rozwoju na gruncie wiolinistyki czerpał swe pomysły dźwiękowe z możliwości faktury instrumentu, nie naruszając jego natury. W tym obszarze porusza się także *II Sonata na skrzypce solo* **Grażyny Bacewicz** z 1958 roku[13]. Liczne wydania tego bardzo ważnego w ewolucji twórczej kompozytorki utworu są dowodem na jego popularność. W porównaniu z *Sonatą* Schäffera jest krokiem naprzód w kształtującym się wówczas nurcie. Dwie części sonaty to dwa skrajnie odmienne sposoby prowadzenia narracji. Poliagogiczna i segmentowa jest I część. Segmenty zestawiane są kontrastowo pod względem treści i agogiki. Z kolei tok narracji w każdym z nich postępuje jeszcze *quasi*-ewolucyjnie. Ponadto każdy segment zwieńczony jest formułą kadencyjną, różniącą się od materiału wypełniającego segment. Kontrasty agogiczne funkcjonują na zasadzie zderzenia oraz stopniowania. Ważniejszym czynnikiem jest dobór i selekcja sposobów gry. Są tu segmenty monotechniczne i politechniczne – te drugie funkcjonują w szybszych tempach. Figuracje skrzypcowe są typowe dla kompozytorki – ich struktury interwałowe (częste duże skoki) pociągają za sobą konieczność częstych zmian strun. Obok nich funkcjonują pasaże ustrukturowane układem aplikaturowym, przenoszonym na sąsiednie struny, które w czysto teoretycznym ujęciu przyjmują postać skal interwałowych. Niemiecki muzykolog, Steffen Wittig, charakteryzujący język dźwiękowy kompozytorki, pisze o zjawisku transformacji tych układów pasażowo-skalowych w wymiar kolorystyczny[14]. Technologiczno-brzmieniowa strona *II Sonaty* jest wiodącą właściwością utworu, choć sekwencja otwierająca

---

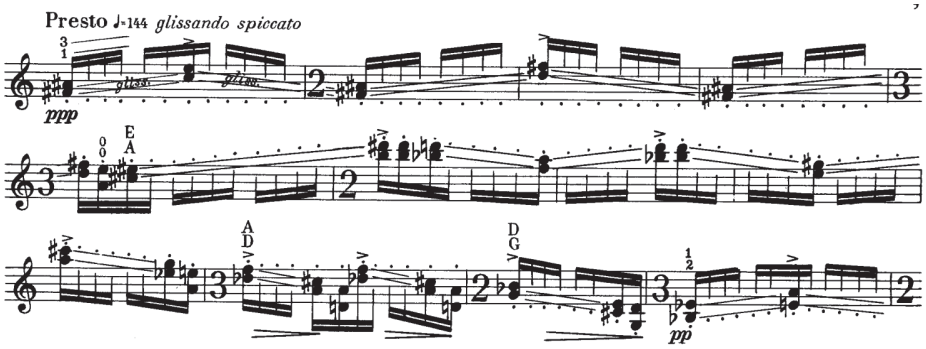
[12] Warto tu odnotować, że taki sposób strukturowania pasażowego niezwykle często stosowała Grażyna Bacewicz w utworach z lat 50. i 60. w smyczkowych partiach orkiestrowych (również w głosach altówek i wiolonczel).

[13] G. Bacewicz, *II Sonata na skrzypce solo*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1960, 1974, 1977, 1985 – w zbiorze.

[14] S. Wittig, *Aspekte der Klanfarbe In den Werken der letzten Schaffensperiode Grażyna Bacewicz* (*1909–1969*), „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi", t. 24: *Rodzeństwo Bacewiczów*, red. M. Szoka, Łódź 1996, s. 127.

i kończąca I część, sygnowana tempem *Adagio* nosi pewne rysy dramatyzmu. Powraca ona w toku tej części czterokrotnie. Sekwencja ta to półtonowe wychylenia od stałego dźwięku d[1], które stają się cząstką materiałową, wszechobecną w całej części także w innych przebiegach. We wszystkich figuracjach czy sekwencjach dwudźwiękowych zawarty jest interwał półtonu. Zespolony zostaje ze zmianami artykulacji (np. *pizzicatami* lewej ręki)i barwy (*sul ponticello – ordinario*). Uzupełnijmy te uwagi komentarzem autorki monografii: „Mimo cezur, jakie w części pierwszej stanowią fragmenty przetworzonego motywu początkowego, część ta – może na skutek nieustannej, wewnętrznej fluktuacji, zmienności postaci ruchowo-brzmieniowych, także dynamicznych i agogicznych – zdaje się podszyta jakimś skrytym niepokojem, koniecznością ruchu «w przód», co istotnie spełnia się w części drugiej”[15].

II część, *Presto*, w całości opiera się na jednym rodzaju gry: zespoleniu *glissandowo* przesuwanych dwudźwięków (zmiennych co kilkanaście taktów) z krótką artykulacją *spiccato* – jest to sonorystycznie potraktowane *moto perpetuo*. Postępy *glissandowe* tworzą nadrzędną, meandryczną linię o bardzo nieregularnym kształcie – płynne przesunięcia zrywane są gwałtownymi skokami i *tremolowymi*, zygzakowatymi zejściami. *Presto* z *II Sonaty* Bacewiczówny to jedna z najbardziej oryginalnych kart twórczości skrzypcowej kompozytorki, jak i całej polskiej, solowej twórczości wiolinistycznej XX wieku.



Przykład 6. Grażyna Bacewicz, *II Sonata na skrzypce solo* (1958), część II, *Presto glissando spiccato*, takty 1–12

II Sonata reprezentuje umiarkowany nurt sonorystyki.

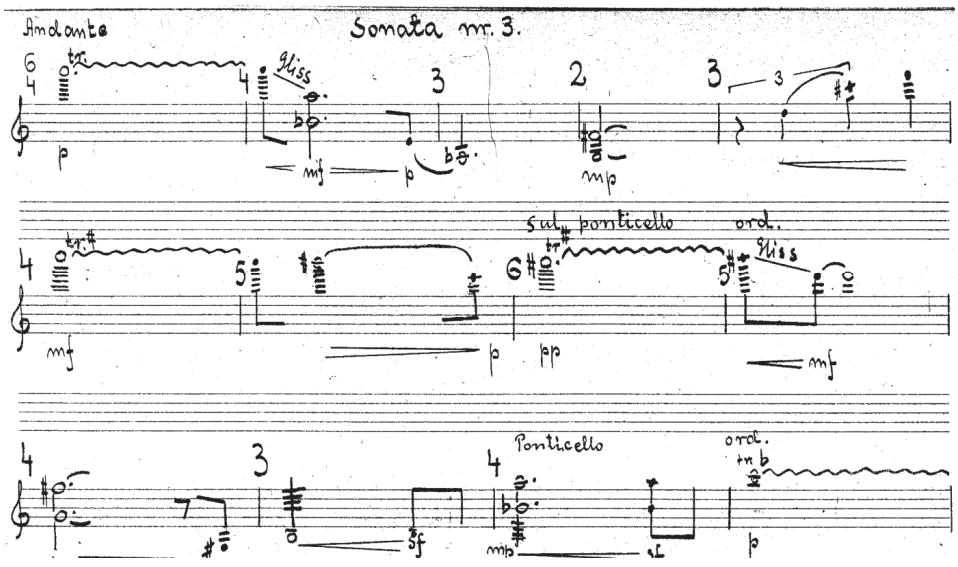
Trzy lata po *II Sonacie* Bacewiczówny powstały *Sonaty na skrzypce solo* op. 15 bydgoskiego kompozytora **Ryszarda Kwiatkowskiego** (1931–1993). Nie zostały one opublikowane, ich rękopisy złożone są wraz z całą spuścizną kompozytora w Pracowni Kultury Muzycznej działającej przy Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Jest to cykl 3 sonat, tworzących

[15] M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, s. 292–293.

materiałową, spójną całość. Wszystkie są trzyczęściowe, przy czym *Sonata nr 1* i *Sonata nr 2* pozostają w tradycyjnym układzie temp: szybkie – wolne – szybkie, a *Sonata nr 3* podaje układ odwrotny: wolne – szybkie – wolne. Język tych sonat zespala myślenie strukturalne z techniką czystego brzmienia. Szereg określonych struktur, zwrotów jest fundamentem materiałowym całej części. Ulegają one różnym permutacjom, ich elementy jednostkowe łączą się w nowe struktury. Kwiatkowski operuje wybranymi porządkami wysokości dźwiękowych w odcinkach kilkutaktowych, które z kolei rozszerza o nowe sekwencje. Dąży zatem do modalnego operowania dźwiękami. Sam kompozytor wyjaśnia: „Pod wpływem muzyki, przede wszystkim Bartóka i Prokofiewa, zacząłem tworzyć własny system modalny, który powstał z nałożenia na siebie różnych akordów, a te łączone ze sobą według stałych reguł stworzyły niezależne struktury akordowe. Z zestawienia tych struktur wyciągnąłem dźwięki, które utworzyły modusy i stały się tworzywem muzycznym”[16]. Odnośnie do sposobu kształtowania narracji dopowiada: „Punktem wyjścia w moich pracach stało się snucie motywiczne. Z jednego motywu, przerabianego i przekształcanego, powstawały całe tematy lub części utworu”[17]. Tak kompozytor pisał o swym warsztacie. W *Sonacie nr 1* początkowy modus jest sześciodźwiękowy: c – d – f – fis – gis – h. Inicjalna struktura złożona z tych wysokości pełni też rolę syntaktyczną – jej powroty w toku narracji wyznaczają początki nowej fazy. Pomiędzy ściśle konstruowanymi przebiegami wysokościowymi występują liczne środki kolorystyczne: częste zmiany barwy (*sul ponticello – ordynario*), liczne ozdobniki, *tremolo*, *pizzicato* lewej ręki, zestawianie skrajnych rejestrów, szeregi powtarzanych akordów granych smyczkowaniem „siekanym” (szeregi wykonywane każdorazowo smyczkiem w dół), *glissanda* w kombinacjach jedno- i dwudźwiękowych. Kwiatkowski stosuje te środki z umiarem, zestawiając je z motywami melodycznymi o dużym ambitusie.

[16] R. Kwiatkowski, *Z notatek twórcy*, udostępnionych przez Danutę Kwiatkowską – wdowę po kompozytorze; zob. V. Przech, *Katalog tematyczny utworów Ryszarda Kwiatkowskiego*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2005, s. 163.

[17] Ibidem.



Przykład 7. Ryszard Kwiatkowski, *Sonata nr 3* (1961), część I, *Andante*, takty 1–12

Sonorystyka Kwiatkowskiego jest całkowicie odmienna od techniki brzmieniowej Bacewiczówny. Kompozytor montuje pojedyncze, odmienne struktury, bardzo krótkie, co powoduje wrażenie atomizacji brzmienia. Bacewiczówna buduje jednorodne, kilkunastotaktowe, ciągłe odcinki – segmenty, czyli ewokuje określony typ ruchu lub współbrzmień dwudźwiękowych w dłuższym wymiarze czasowym.

Warto podkreślić moment integracji materiałowej, zastosowany we wszystkich trzech sonatach Kwiatkowskiego. Jest nim repryzowa makroforma, polegająca na tym, że III część staje się materiałowym wariantem części I:

A	**B**	**A_1**
cz. I	cz. II	cz. III

Każda z części *Sonat: 1* i *2* budowana jest z trzech (w częściach szybkich) lub dwóch faz (w częściach wolnych), powtarzających zakres części struktur, np. A A_1, A_2; *Sonata nr 3*, najbardziej zaawansowana pod względem środków brzmieniowych, nie wykazuje już wewnętrznych podziałów. Bardzo aktywnym elementem jest dynamika, podążająca za zmiennością struktur – każda z nich „zaopatrzona" jest w inny stopień dynamiki.

Sonaty Ryszarda Kwiatkowskiego są utworami krótszymi, pomyślanymi jako cykl o wewnętrznych powiązaniach materiałowych i wspólnej idei kształtowania toku dźwiękowego, podążającej pomiędzy myśleniem strukturalnym a techniką zestawiania brzmień silnie kontrastowych.

Rok 1963 przyniósł sonatę solową **Zbigniewa Wiszniewskiego** (1922–1999). Niedostępność materiału nutowego uniemożliwia omówienie tej kompozycji.

Lata 60. w całokształcie muzyki polskiej to czas silnych przemian stylistycznych. Wkraczają nurty awangardowe z sonorystyką na pierwszym planie, aleatoryką, kontynuacją techniki dodekafonicznej. Jest to czas poszukiwań, płynący z impulsów dokonań artystów zachodnioeuropejskich. Zaistnienie techniki sonorystycznej (zawsze w zindywidualizowanej postaci) na gruncie formy solowej sonaty skrzypcowej było naturalną konsekwencją przemian w twórczości tamtych lat.

Postępując w niniejszym nurcie badawczym nadal kluczem chronologicznym, dochodzimy do kolejnego utworu, łączącego stylistykę neoklasyczną z techniką kolorystyki skrzypcowej, dozowanej fragmentarycznie. Jest nią *Sonata na skrzypce solo* **Stefana Bolesława Poradowskiego** (1902–1967).

„*Sonata per violino solo* op. 72 stać się miała ostatnim dziełem Stefana Bolesława Poradowskiego na bogatej liście jego kompozycji, którą rozpoczynał napisany jeszcze w latach studenckich (w roku 1923) *Kwartet smyczkowy*" – tymi słowami rozpoczął Eugeniusz Drozdowski swój zwięzły artykuł o twórczości poznańskiego kompozytora wkrótce po jego śmierci[18]. W dalszych uwagach tego autora czytamy: „Poradowski nie należał do twórców pragnących zmieniać ustalony porządek rzeczy. Tworzył w oparciu o konwencje od dawna uznane i stosowane. Pisał w sposób możliwie prosty, przystępny, mając zawsze na uwadze słuchacza i wykonawcę. Bacznie jednak obserwował, choć niejako z boku, wszelkie nowatorskie poczynania w zakresie odnowy muzyki[19]. Taka postawa przejawia się również na kartach neobarokowej, neoklasycyzującej i zawierającej rysy romantycznego wirtuozostwa *Sonaty na skrzypce solo* z 1967 roku. Poradowski w swej ostatniej kompozycji syntetyzuje różne elementy historyczne z nowszymi. Już samo następstwo czterech części to sugeruje:

I *Preludium. Moderato assai*
II *Allegretto scherzando* (*Pizzicato ostinato*)
III *Adagietto tranquillo*
IV *Finale. Allegro assai*

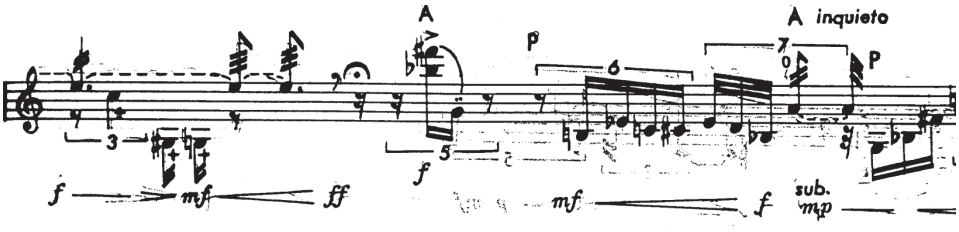
Faktura utworu emanuje silnym stopniem zmienności, z uwypukleniem motoryki w różnych odmianach. O intensywnej dynamice akcji dźwiękowej decyduje szeroki asortyment techniki skrzypcowej, zarówno w zakresie konstelacji interwałowych, jak i artykulacji. II część w całości ujęta w artykulacji *pizzicato* koresponduje z *Presto* z *II Sonaty* Grażyny Bacewicz. Swą monoartykulacyjną koncepcję (z pojedynczymi wejściami *pizzicato* lewej ręki) wtapia w dość jednolity ciąg figuracyjny z metrorytmicznym odniesieniem do idei scherza, rodowodu beethovenowskiego. Elementy techniki późnoromantycznej i wynikające

[18] E. Drozdowski, *Stefan Bolesław Poradowski*, „Ruch Muzyczny" 1968, nr 19, s. 18.
[19] Ibidem, s. 19.

z niej jakości ekspresyjne najwyraźniej są obecne w wolnej części (np. artykulacja *staccato volante*). Tu też dyskretnie wkomponowane zostały elementy czysto brzmieniowe, takie jak: przejścia glissandowe, czy kwinty flażoletowe na parach pustych strun. Części skrajne, zdominowane grą figuracyjną z interesującymi zmianami pulsacji rytmicznej kompilują słabo wyczuwalny bachowski prototyp z nowym językiem i asymetrią kształtowania melicznego.

Sonata na skrzypce solo Stefana Bolesława Poradowskiego syntetyzuje zatem trendy neoklasyczne z elementami łagodnej sonorystyki. Nie została opublikowana, rękopis znajduje się w zbiorach Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Rok później (1968) powstała typowo sonorystyczna *Microsonata* **Barbary Buczek** (1940–1993). Wydana została tego samego roku w wiedeńskim wydawnictwie Ariadne. Jest to krótki, jednoczęściowy utwór. Jego narrację tworzy ciąg krótkich zdarzeń dźwiękowych, oddzielonych pauzami. Każda miniakcja brzmieniowa to określony moduł melo-rytmiczno-kolorystyczny o zmiennym czasie trwania. Ich następstwem kieruje oczywiście zasada kontrastu. W toku sukcesywnym można wyodrębnić moduły pokrewne, substancjalnie zbliżone, uformowane względem siebie *quasi*-wariacyjnie, będące odpowiednikiem pokrewieństwa motywicznego. Całość ujęta jest w notacji metrycznej, zaopatrzona licznymi określeniami wykonawczymi i wyrazowymi różnicującymi wszystkie aspekty gry, w tym także np. wibrację (*molto vibrato cantabile*, *non vibrato tasto*, *deciso*, *inquieto*, *appasionato*). Zmiany jakości wyrazowych są składowymi strony brzmieniowej. Technicznie *Microsonata* przedstawia spore trudności wykonawcze: permanentna zmienność sposobów gry, ciągłe przeskoki rejestrowe, łączenie różnych elementów gry (np. *tremola* na pustej strunie z *pizzicatem* lewej ręki) wymagają od wykonawcy nie tylko wysokich umiejętności manualnych, ale także sporej wyobraźni dźwiękowej. Język bazuje na skali 12--dźwiękowej. Faktura kompozycji łudząco przypomina utwory poliserialne, zwłaszcza, że niemal każdy dźwięk lub grupa kilku dźwięków posiada odmienne oznaczenie dynamiczne.



Przykład 8. Barbara Buczek, *Microsonata* (1968), odcinek środkowy

Microsonata Barbary Buczek egzemplifikuje wiodący w ówczesnej polskiej twórczości nurt poszukiwań w zakresie techniki czystego brzmienia.

* * *

Twórczość polska w nurcie solowej sonaty skrzypcowej na przestrzeni całego stulecia rozłożona jest nierównomiernie. W pierwszej połowie stulecia powstało zaledwie 5 pozycji, w dekadzie lat 60. – 8 utworów.

Odnieśmy się do ogólnej sytuacji w muzyce polskiej, zaistniałej w tym okresie. Lata 70. XX wieku przyniosły odwrót od postaw awangardowych, który zaznaczył się w różnych sferach kulturowości. Przytoczmy słowa Leszka Polonego, skreślone w połowie lat 80:

> […] w dekadzie lat 70. w coraz większym stopniu dochodził do głosu ten nurt współczesnego myślenia i twórczości, który wobec kryzysu współczesnej kultury upatruje ratunek w sięgnięciu do tradycji, przeszłości, źródeł duchowości europejskiej. […] W dziedzinie twórczości muzycznej tendencje owe wyraziły się odwrotem od pozycji rygorystycznego awangardyzmu, także od estetyki autonomii dziedziny muzycznej. Powrócono wręcz manifestacyjnie do programowości, do ekspresyjno-symbolicznej koncepcji dzieła muzycznego, także do pewnych tradycyjnych kategorii języka dźwiękowego, takich jak melodyka, tonalność, harmonika, konsonans.
>
> Mimo oczywistości tych tendencji błędem byłoby sądzić, iż dorobek awangardy lat 50. i 60. został bez reszty odrzucony, a model twórczości poszukującej i kontestatorskiej, burzącej wszelkie schematy i odrzucającej tradycję – był już kwestią przeszłości[20].

Jak na tle całokształtu polskiej muzyki, posiadającej punkt ciężkości w muzyce pisanej na aparat wielkiej obsady, często wokalno-instrumentalnej przedstawia się ścieżka solowej sonaty skrzypcowej?

* * *

W początkach lat 70. powstawały tylko sonaty z udziałem fortepianu. Począwszy od 1975 roku wzrasta w stopniu znaczącym ilość kompozycji w omawianym gatunku sonaty solowej. Rok 1975 przyniósł aż 3 pozycje.

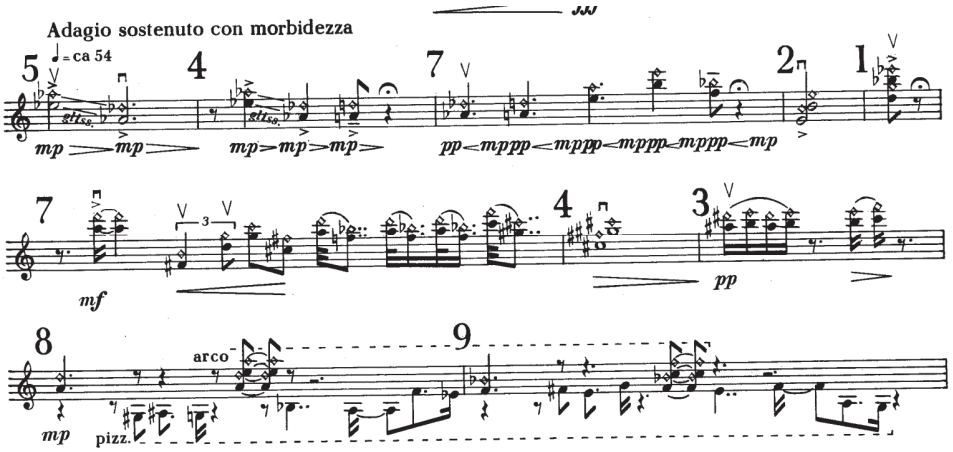
Serię sonat solowych w tym dziesięcioleciu otwiera *I Sonata na skrzypce solo* **Aleksandra Lasonia** (ur. 1951), kompozytora tzw. „pokolenia stalowowolskiego". Szczegółową charakterystykę obydwu solowych sonat autorka przedstawiła już w oddzielnym artykule im poświęconym[21]; tutaj wskażemy tylko na kluczowe walory tej kompozycji. Stylistycznie *I Sonata* mieści się na pograniczu trendów neostylistycznych kiełkującego postmodernizmu i nurtu sonorystycznego. Jest to barwny pejzaż dźwiękowy o szerokim zakresie środków technicznych, wyrazowych, artykulacyjno-brzmieniowych. W I części, *Allegro furioso con calore*,

---

[20] L. Polony, *Wstęp*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej. Kraków 8–10 grudnia 1983*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Kraków 1986, s. 5–6.

[21] Zob. M. Renat, *Sonaty na skrzypce solo Aleksandra Lasonia – nowe odczytanie tradycji*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna", z. 5, red. M. Popowska, Częstochowa 2010, s. 53–75.

o formie segmentowej, zaznaczają się pozostałości dwutematyczności. Są tu dwie kontrastujące materiałowo płaszczyzny, z których druga utworzona została z interesująco rytmizowanej linii flażoletowej. W stosunku do głównej myśli tematycznej, bardzo zdecydowanej w charakterze (*marcato*), tworzy silny kontrast.



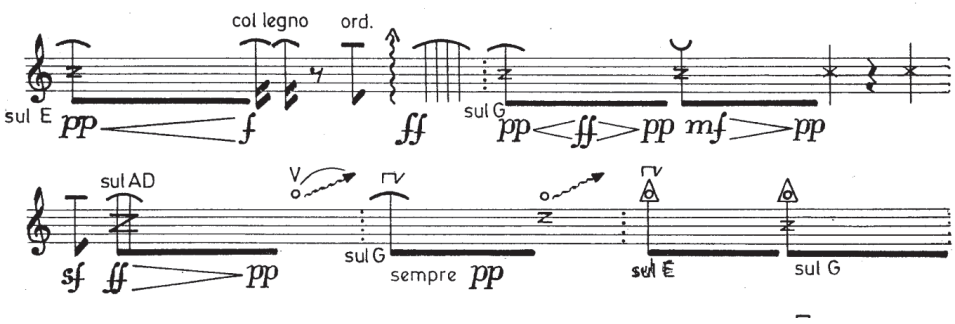
Przykład 9. Aleksander Lasoń, *I Sonata na skrzypce solo* (1975), część I, segment *Adagio sostenuto con morbidezza*, takty 55–62

Kształtowanie mikroformalne oparte jest na wariabilności motywicznej, która daje nieregularną, ciągłą linię. Swobodna rytmika wykazuje powtarzalność określonych ugrupowań, stosowanych – podobnie jak następstwa interwałowe – w różnych wariantach, lecz z zachowaniem tego samego rdzenia (zestawienie grupy drobnych wartości z triolą, podaną jako dwie nuty). Melika w całej sonacie jest zdominowana ruchem drobnointerwałowym. II część, *Alla burlesca*, to studium ciągłego trylu, posuwające go się w nieregularnym układzie motywicznym. Dokładna analiza pozwala zauważyć, że układ ten tworzy misternie przemyślaną formę o rondowym następstwie materiałowym. W kolejnej, wolnej części, *Molto lento cantabile*, nastrojowo-kontemplacyjnej, lirykę kreuje subtelność barw, a od strony formalnej układ repryzowy, z zastosowaniem retrogradalnego uformowania linii melodycznej w ostatnim ogniwie, względem ekspozycji. Motoryczny finał, *Allegro con anima*, to kolejna wizja idiomu *moto perpetuo*, przerywanego akcjami akordowymi.

Estetyka *I Sonaty*, bardzo wyprofilowana, wynika jednakże przede wszystkim z indywidualnego języka kompozytora. Trzeba zaznaczyć, że utwór powstał na początku drogi twórczej Lasonia. „Podstawową cechą wcześniejszej muzyki Lasonia jest migotliwość brzmienia. […] Stosuje kompozytor formuły toccatowe, repetycyjne, figuracyjno-gamowe – osiągając efekt falujących strumieni dźwięków […]" – pisze autor biogramu[22]. Uwaga ta odpowiada narracji *I Sonaty*.

[22] L. Polony, *Lasoń Aleksander*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 5: *k–ł*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, s. 296.

Na ten sam rok (1975) datowana jest kompozycja **Józefa Wiłkomirskiego** (ur. 1926), znanego w świecie muzycznym dyrygenta i dziennikarza. *Sonata na skrzypce solo*[23] tego twórcy zestawia w ramach 3-częściowego cyklu konwencjonalne i niekonwencjonalne sposoby gry. Segmentowa, złożona z szeregu kilkutaktowych modułów brzmieniowych część I, *Molto moderato e sempre quasi improvisando*, w makroformie jest dwudzielna. Montażowa, polegająca na zestawianiu krótkich akcji szmerowych, część II (bez oznaczenia agogicznego) to studium wyłącznie czysto akustycznych efektów, szmerowo-perkusyjnych, wydobywanych z różnych części instrumentu, także z zastosowaniem aleatoryki. Notowana jest ciągiem znaków graficznych.



Przykład 10. Józef Wiłkomirski, *Sonata na skrzypce solo* (1975), część II, dwa pierwsze systemy

Mamy tu przykład sonorystyki skrzypcowej, potraktowanej ekstremalnie. Przytoczmy kilka ze sposobów gry:

— *tremolo* za podstawkiem na jednej strunie (pierwsza akcja w powyższym przykładzie),
— uderzanie paznokciem o pudło,
— *glissando* od dowolnego dźwięku,
— uderzanie śrubką żabki o dowolną część instrumentu.

Szereg efektów akustycznych, pozadźwiękowych zakłada powtarzalność niektórych z nich. Część III, M*oderato maestoso*, ponownie tradycyjna, to cykl 12 wariacji będących bardzo daleką reminiscencją barokowej *ciaccony*, wzbogacaną w niektórych odcinkach sonorystycznymi środkami, dobrze znanymi już z wcześniejszych utworów. Wariacje „kolorystyczne" sąsiadują z wariacjami o narracji motywicznej.

Trzecia z kolei sonata, powstała w 1975 roku doczekała się w literaturze omówień autorstwa wykonawców – pedagogów. Chodzi tu o *Sonatę na skrzypce solo*[24] **Krzysztofa Meyera** (ur. 1943). Skrzypek i pedagog katowickiej Akademii Muzycznej kreśli następujące uwagi o wizji kompozytora i samym utworze:

[23] J. Wiłkomirski, *Sonata na skrzypce solo*, ZAIKS, Warszawa 1977.
[24] K. Meyer, *Sonata na skrzypce solo*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1978.

„Pragnę tu podkreślić […] podejście tego właśnie twórcy, Krzysztofa Meyera, do materii dźwiękowej, którą traktuje on jako jedyną w swym rodzaju jakość brzmieniową, współtworzącą utwór przeznaczony na skrzypce – i tylko na ten nie inny instrument"[25]. Rozdział poświęcony konstrukcji sonaty otwiera słowami: „*Sonata per violino solo* op. 36 Krzysztofa Meyera stanowi całkowicie spójną, współzależną i komplementarną całość, złożoną wprawdzie z dwu wyodrębnionych przez kompozytora części i skontrastowaną już poprzez sam pomysł artykulacyjny – *pizzicato* dla całego ogniwa wstępnego, pokazane tylko incydentalnie w dalszym ciągu utworu, granym *arco* – lecz biegnącą jako nierozerwalna, dopełniająca się forma. […] Jego tożsamość musi się dookreślić w prezentacji całego, dwudzielnego, a raczej dwufazowego przebiegu"[26].

W obydwu częściach tempo określone jest metronomicznie. Segmenty formalne w tej sonacie posiadają charakter procesualny – w następstwie kolejnych segmentów przejawia się idea stopniowego rozwoju, nasilania stopnia dynamizacji. Sonorystyczna wizja Meyera zasadza się w ruchu dźwiękowym, w jego różnych kształtach, wzbogacanych środkami artykulacyjnymi oraz skokami w rejestrach. Skala brzmień podąża od subtelnych, migocących arabesek opartych na kołowym ruchu drobnointerwałowym (I część) aż do akcji dźwiękowych oznaczonych *fff barbaro brutto* w II części. Jak wskazywał wyżej cytowany autor, pomiędzy częściami istnieje ścisła zależność. I część, czasowo krótsza, jest introdukcją, zawiązaniem akcji (faza inicjalna), II część – jej rozwinięciem, pełną wypowiedzią (faza zasadnicza), po której narracja powraca do kwestii wyjściowej. Jest nią tu stopniowo wygasające repetowanie pustej struny G. Stałą cechą ruchu dźwiękowego jest nieregularność, asymetria.

Koncepcja formy i zastosowanych w niej środków technicznych odzwierciedla osobisty pogląd kompozytora na muzyczną narrację, wyłożony w artykule pt. *Forma w aspekcie psychologicznym*, opublikowanym przed 20 laty[27]. Faza inicjalna, według Meyera, „to początkowy fragment dzieła muzycznego, którego oddziaływanie na słuchacza z reguły jest bardzo silne, ponieważ przynosi pierw-

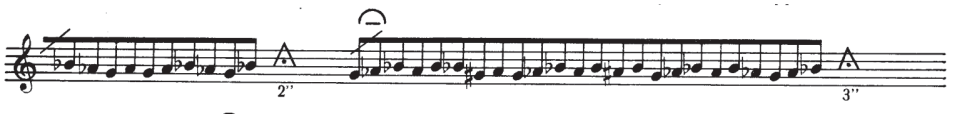
---

[25] S. Krzeszowiec, *Skrzypek wobec problemów wykonawczych muzyki nowej. Wybór z polskiej twórczości solistycznej lat 1975–2005*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2010, s. 19.

[26] Ibidem, s. 20.

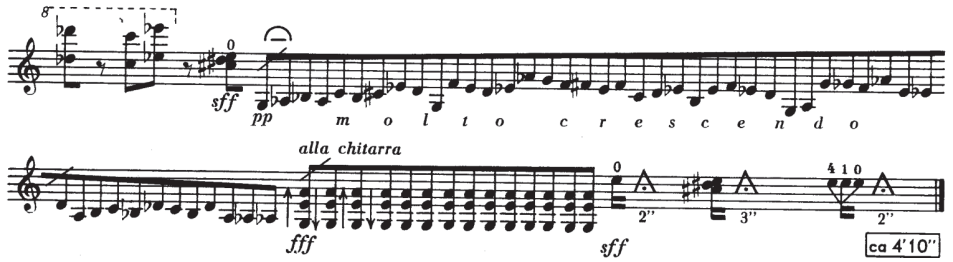
[27] K. Meyer, *Forma w aspekcie psychologicznym*, „Muzyka" 1992, nr 1, s. 3–20. Kluczową sprawą dla kompozytora w jego koncepcji formy jest problem reakcji słuchacza. Thomas Weselmann komentuje tę wizję następująco: „Objaśniając swój pogląd na muzyczną narrację, kompozytor wielokrotnie powoływał się na muzykologa, który przypadkowo nosi to samo nazwisko co on, a mianowicie na Leonarda Meyera – autora książki *Emocja i znaczenie w muzyce.* W rozprawie Amerykanina uderzający jest fakt, że w odróżnieniu od wielu współczesnych sobie muzykologów za punkt wyjścia nie przyjął on domniemanego celu postępowania kompozytora, lecz reakcje odbiorcy"; T. Weselmann, *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera,* tłum. D. Gwizdalanka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2003, s. 23.

sze informacje dźwiękowe. […] Słuchacz wprowadzony zostaje – ogólnie mówiąc – w pewien specyficzny dla dzieła klimat”[28]. Fazę zasadniczą definiuje tak: „Jest nią z reguły podstawowa myśl muzyczna, będąca istotnym materiałem dla dalszego rozwoju utworu. […] Kształt fazy zasadniczej w dużym stopniu rzutuje więc na dalszą percepcję dzieła”[29]. II część *Sonaty*, będąca fazą zasadniczą materiałowo, bazuje na strukturach części I, co zauważa Szymon Krzeszowiec: „Pokrewieństwo pomysłów, motywów, struktur w obu ogniwach obecne jest tu w sposób oczywisty, jak również ewolucyjny koncept przewidziany dla owych mikroskładników w skali makro-formalnej”[30]. Porównajmy trzy różne stadia początkowego wątku ruchu półtonowo-całotonowego.

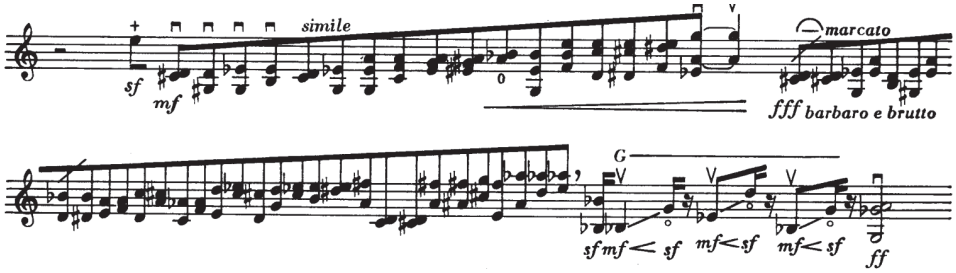


Przykład 11. Krzysztof Meyer, *Sonata na skrzypce solo* (1975)

a) część I, wątek kołującego ruchu drobnointerwałowego



b) część I, 21 system, rozszerzenie interwałowe wątku



c) część II, 15 system, rozszerzenie skalowe, dwudźwiękowo-akordowe ze smyczkowaniem siekanym

[28] K. Meyer, *Forma*..., s. 10.
[29] Ibidem, s. 11. Kompozytor wyszczególnia również fazę przejściową.
[30] S. Krzeszowiec, *Skrzypek wobec*..., s. 21.

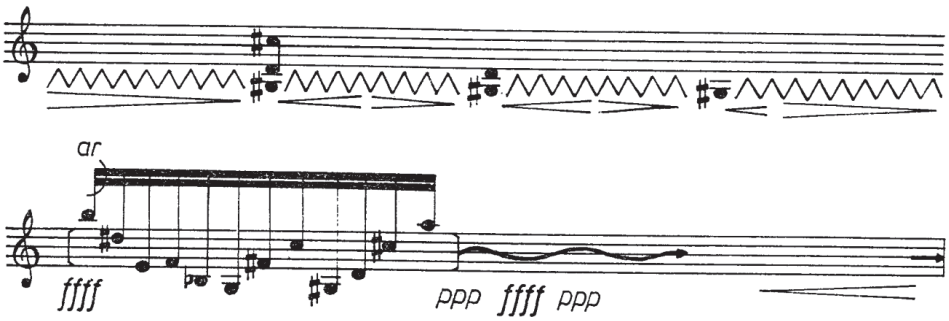
Technika przetworzeń struktur, brzmień statycznych zbliża tę sonatę do strukturalizmu, środki sonorystyczne służą jako komponenty rozwojowe akcji, a nad całością czuwa uwzględniony powyżej czynnik psychologiczny.

Trzy sonaty skomponowane w 1975 roku dają trzy odmienne postawy wobec techniki czystego brzmienia, która pełni rolę zarówno pierwszo-, jak i drugoplanową. Sonorystyka kształtowała oblicze stylistyczne kolejnych utworów.

Jednoczęściowa, segmentowa w partykulacji budowy *Sonata na skrzypce solo* **Jana Wincentego Hawela** (ur. 1936) z 1976 roku[31] zestawia różne techniki kompozytorskie:

1) strukturalizm w prostej postaci, polegający na stopniowym rozszerzaniu czasowym wyjściowej formuły melodycznej,
2) aleatorykę wysokości dźwiękowych i rytmiki,
3) serię dodekafoniczną w ruchu prostym i retrogradalnym.

Zabiegi sonorystyczne inkrustują tok muzyki kolejnych segmentów, ubarwiają go. Funkcjonują w sferze artykulacji (*glissando tremolo*, *arpeggio*, *ricochét na glissandzie*) oraz w ekstremalnym ruchu rytmicznym, transformującym się w jakość brzmieniową. Hawel wprowadza graficzne oznaczenia (zbliżone w notacji do oznaczeń Meyera) dla maksymalnie szybkich następstw rytmicznych i stopniowo przyspieszanych. Podobną funkcję pełni dynamika, oscylująca między skrajnymi oznaczeniami: *ppp – ffff*. Na repetowanych wysokościach dodaje efekty *cresc. – decresc.*



Przykład 12. Jan Wincenty Hawel, *Sonata na skrzypce solo* (1976), fragment VIII segmentu – oscylacje dynamiczne

Tego typu wahania dynamiki stosowane są w wielu odcinkach, przy czym kompozytor częściej eksponuje silne, wręcz drapieżne natężenie dynamiczne.

Segmenty aleatoryczne wnoszą do utworu czynnik improwizacyjny. Skrzypek dowolnie dobiera wysokości na podanych strunach i dla tej sekwencji pięciolinię zastępuje czterolinią odpowiadającą czterem strunom instrumentu. Zapis sonaty jest oczywiście ametryczny.

[31] J.W. Hawel, *Sonata na skrzypce solo*, Agencja Autorska, 1981.

Podajmy parę uwag pierwszego interpretatora utworu, Romana Lasockiego: „Dzieło o ogromnej sile ekspresji przeznaczone jest dla bardzo zaawansowanego instrumentalisty zarówno ze względu na niezbędną dla jego całościowego ogarnięcia dojrzałość intelektualną i emocjonalną, jak i na spory stopień trudności technicznych”[32]. Dalsze rozważania autora są analizą problematyki techniczno-ekspresyjnej kolejnych segmentów utworów, zawierającą sugestie wykonawcze (co do rodzaju wibracji, przesuwu smyczka, techniki przygotowawczej).

Wyartykułowana powyżej strona dynamiczna jako czynnik kreujący brzmieniowość i wyrazowość (w sensie tradycyjnym) jest równoważnym aspektem trudności wykonawczych. Ma on kluczowe znaczenie dla interpretacji kompozycji: „I właśnie strona dynamiczna utworu – konstatuje Roman Lasocki – poza niesłychanie precyzyjnie określoną, nie najprostszą aplikaturą, stanowi jedną z największych trudności dzieła. […] Wymaga dokładnego określenia, gdzie siła dźwięku uzyskana winna być z szybkości przesuwu smyczka, gdzie zaś z siły jego kontaktu ze struną”[33].

Sonata Hawela wpisuje się jeszcze w nurt awangardowy, syntetyzujący różne techniki kompozytorskie. Nie można go klasyfikować wyłącznie w orientacji sonorystycznej ze względu na istotny udział tendencji wywodzących się jeszcze z I połowy XX wieku (wpływ kształtowania strukturalnego) oraz aleatoryki i dodekafonii, zastosowanej wszakże incydentalnie, lecz zaistniałej w tym utworze[34].

Mieczysław Makowski (ur. 1933), związany z poznańskim środowiskiem muzycznym, skomponował 12 krótkich sonat solowych. Autorce dostępne były 3 kompozycje: *Sonaty nr 3*, *4* i *12*. Kopie rękopisów tych utworów znajdują się w zbiorach biblioteki Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Ze względu na ich pokrewieństwo techniczno-stylistyczne, pomimo różnych dat powstania, będą omówione łącznie. Wykaz kompozycji na stronie internetowej Polskiego Centrum Informacji Muzycznej zamieszcza następujące datowania:

Sonaty na skrzypce solo
nr 1 i 2 – 1976
nr 3 – 1980
nr 4 – 1980 (w rękopisie data 1989)
nr 5 i 6 – 1986[35]

---

[32] R. Lasocki, *Uwagi o pracy nad współczesnym utworem skrzypcowym na przykładzie wybranych dzieł muzyki polskiej powstałych w latach ostatnich*, „Prace Specjalne. Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Seria: II”, nr 3, Katowice 1985, s. 7.

[33] Ibidem, s. 18–19.

[34] Por. *Sonata* Bogusława Schäffera z 1955 roku.

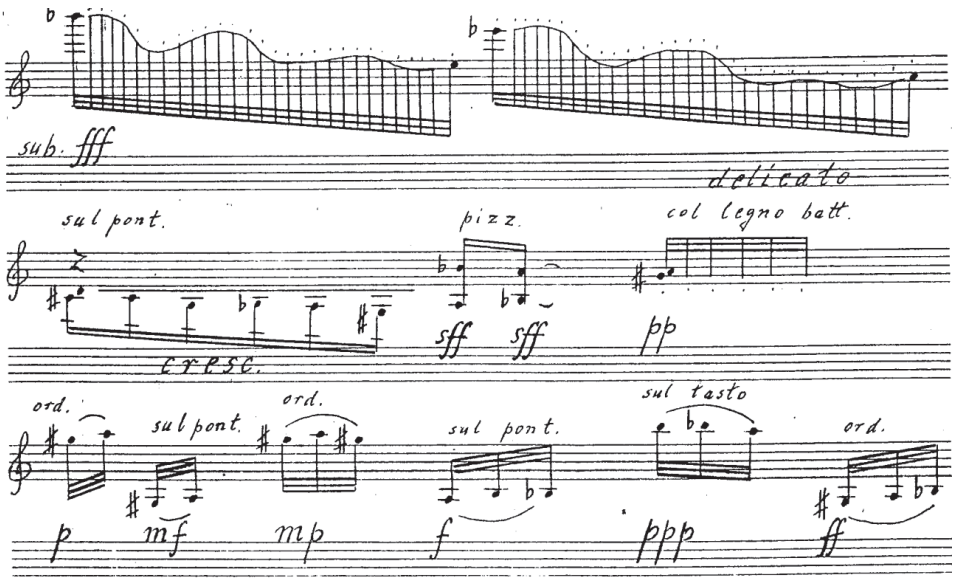
[35] Źródło: www. polmic.pl, [stan z 04.11.2012]; Janina Tatarska podaje te same daty, zob. eadem, *Makowski Mieczysław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 6: *m*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 42; z kolei w późniejszym leksykonie datowania te nie są podane; zob. eadem, *Makowski Mieczysław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, s. 576.

Kolejne sonaty nr 7–12 nie są wymienione.

Nad trzema utworami (nr 3, 4, 12) czuwa aura wirtuozowskiej sonorystyki. Bogata gama artykulacyjno-kolorystyczna wpleciona w segmentacyjno-montażowy tok jest ich cechą wspólną. Różnice dotyczą wewnętrznej organizacji następstw odcinków i sposobu ich zestawiania. W *Sonacie nr 3* obowiązuje zasada stopniowego wzrostu dynamiki przebiegu, nasilania ruchu rytmicznego, przejścia od narracji nieciągłej, często pauzowanej do narracji typu *moto perpetuo.* Kinetyka staje się współczynnikiem kolorystycznym, lecz w inny sposób niż w *Sonacie* Krzysztofa Meyera. W *IV Sonacie*[36], o formie montażowej, z określeniem *Liberamente*, seria zdarzeń dźwiękowych konstytuuje barwną mozaikę z przewagą odcinków motorycznych. *Sonata nr 12*, prawdopodobnie powstała na początku lat 90., wykazuje wyraźniejsze rozczłonkowanie budowy: każdy z dziesięciu segmentów posiada własne określenie agogiczno-wyrazowe, uwypuklony jest czynnik ekspresyjny. W odniesieniu do tej sonaty należy zastosować pojęcie „sonoryzm ekspresjonistyczny", który w latach 90. pojawił się także w obydwu sonatach Ryszarda Klisowskiego.

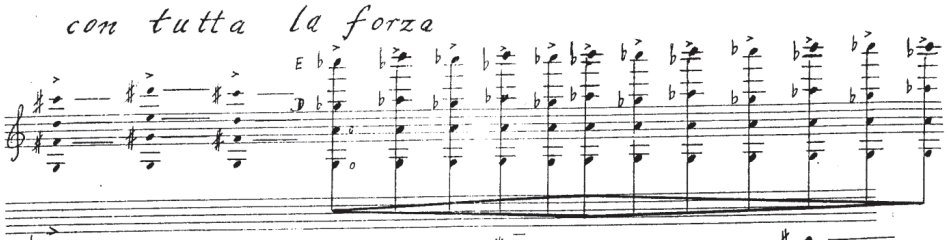
Porównując trzy kompozycje Makowskiego, zauważamy ewolucję od sonorystyki kinetycznej (energetycznej) do ekspresjonistycznej. Częste powroty do natężonej ekspresji w muzyce polskiej lat 80. i 90., w nurcie zwanym „nowy romantyzm", mają tu swój rezonans. Już *IV Sonata* obfituje w liczne określenia wyrazowe, są momenty kulminacyjne. Jest też najbogatsza w zakresie kolorystyki skrzypcowej, efektów wirtuozowskich z aleatorycznymi „dodatkami". Wyjątkowa jest częstotliwość fluktuacji artykulacyjno-tembrowej. Tembr rozumiany jest tu jako barwa skrzypcowa w trzech zasadniczych odmianach: *sul tasto*, *ordinario*, *sul ponticello*, zależnych od miejsca prowadzenia smyczka względem podstawka.

[36] W numeracji sonat zachowana jest nomenklatura podana w rękopisach.



Przykład 13. Mieczysław Makowski, *IV Sonata na skrzypce solo* (1989), 25–27 system

Jak uwidoczniono na powyższym przykładzie, ustawiczne zmiany artykulacyjno-tembrowe „idą w parze" z fluktuacją dynamiki, włączonej do sonorystycznej gry na równi z innymi środkami (tu podobieństwo z *Sonatą* Hawela). Bardzo wyszukane w strukturach interwałowych są figuracje, meandryczne, nieregularne, o szerokich ambitusach. To samo można powiedzieć o układach akordowych, zawierających zmaksymalizowane rozpiętości interwałowe. W tej samej *IV Sonacie*, w odcinku sygnowanym określeniem *appasionamente*, w kulminacji *con tutta la forza* pojawia się wyjątkowo wyrafinowany układ, zestawiający dwie nony wielkie. Dolna nona brzmi na strunach pustych, nie sąsiednich, G i A, górna – na strunach skróconych w bardzo wysokiej pozycji, D i E. Pomiędzy nimi zachodzi sąsiedztwo chromatyczne: g – a^1 – ges^2 – as^3. Zestawienie tych dwóch non daje brzmienie ekstremalne w swej ostrości, spotęgowane zderzeniem brzmienia pustych i skróconych strun.



Przykład 14. Mieczysław Makowski, *IV Sonata na skrzypce solo*, 49 system

Karty sonat Makowskiego przesycone są mnogością wyszukanych specyfików technicznych; w *Sonacie Nr 12* ulegają złagodzeniu i uproszczeniu na rzecz strony wyrazowej. Kompozytor maksymalnie wykorzystuje możliwości instrumentu, nie wykraczając jednocześnie poza jego naturę. Efekty szmerowe uzyskiwane są sztucznymi flażoletami w wysokich pozycjach, wydającymi „dźwięki-świsty" na granicy słyszalności.

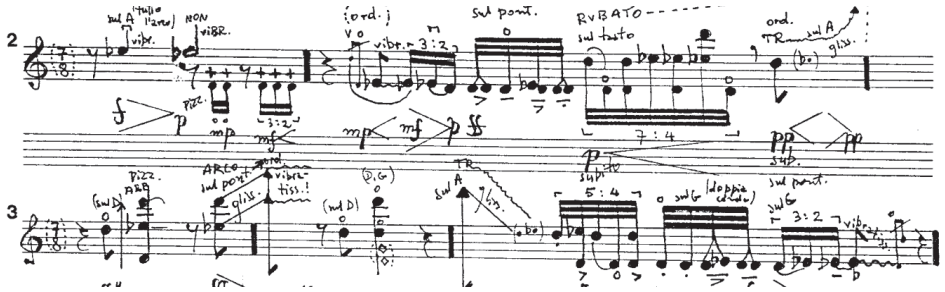
W 1980 roku powstała niezwykle interesująca w koncepcji formalnej *Sonata na skrzypce solo* **Ewy Synowiec** (ur. 1944). Wysoce wyszukana i wyrafinowana szata dźwiękowa została uporządkowana w podwójny układ trzech segmentów, z których pierwszy to ekspozycja, drugi – repryza. Materiał *Sonaty* podzielony został na 3 segmenty, oznaczone jako A, B, C. Ekspozycja wykonywana jest tradycyjnie, „normalnie", czyli kolejno systemami (wertykalnie) w każdym segmencie, a repryza w układzie horyzontalnym systemami wzdłuż wszystkich segmentów, a więc najpierw pierwsza pięciolinia segmentu A, potem pierwsza pięciolinia segmentu B i pierwsza pięciolinia segmentu C. Tak samo są wykonywane kolejne pięciolinie kolejnych segmentów. Każdy segment posiada 5 pięciolinii:

SCHEMAT UKŁADU FORMY SONATY EWY SYNOWIEC

Pierwsza pięciolinia w każdym segmencie przedstawia wyjściowy materiał wysokościowy. W kolejnych pięcioliniach jest on permutowany, powstają jego warianty ze zmianą kolejności wysokości, rytmizacji, w ujęciach dwudźwiękowych z fluktuacją rejestrów. Materiał każdego z segmentów oparty jest na ściśle wyznaczonej ilości klas wysokościowych według arytmetycznej prostej reguły podziału na 2: w segmencie A – 8 wysokości, w B – 4 wysokości, w C – 2 wysokości. Pomiędzy nimi jest zatem czysto matematyczna zasada redukcji.
Segment A – 8 klas: c – dis – e – f – gis – a – b – h
Segment B – 4 klasy: cis – d – fis – g
Segment C – 2 klasy: d – es

Tej zasadzie towarzyszy druga: zasada gradacji środków kolorystycznych. Funkcjonuje ona dwuwymiarowo: wertykalnie i horyzontalnie, analogicznie do ogólnej budowy formalnej, międzysegmentowej. Wertykalna zasada gradacji kolorystyki polega na tym, że w każdym kolejnym systemie (pięciolinii) zwiększa się ilość elementów brzmieniowych (artykulacyjnych i barwowych i ich częstotliwość). Drugi wymiar, horyzontalny polega na ogólnym nasilaniu środ-

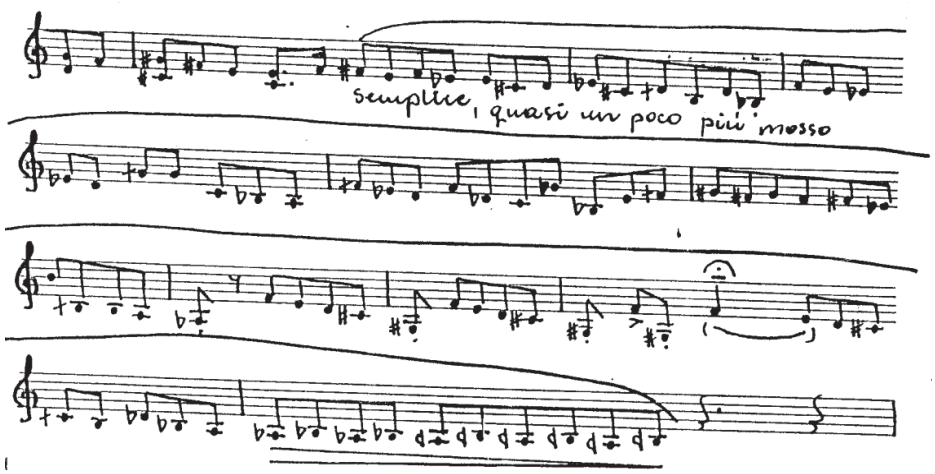
ków kolorystycznych w kolejnych segmentach: B i C. Największe ich nagromadzenie znajduje się w segmencie C. Zatem pomiędzy redukcją wysokości dźwiękowych a wzrostem środków kolorystycznych zachodzi relacja odwrotnie proporcjonalna. Redukcja wysokości służy uwypukleniu całej plejady mikroelementów kolorystyczno-dynamicznych. Partytura utworu obfituje w dodatkowe określenia.



Przykład 15. Ewa Synowiec, *Sonata na skrzypce solo* (1980), segment C, systemy 3 i 4

Misterna konstrukcja dźwiękowa tej *Sonaty* podaje mieniącą się mozaikę drobnych modułów brzmieniowych, stale kontrastujących, które w ogólnopercepcyjnym postrzeganiu przyjmują postać mikromotywów barwowych. Dają wrażenie jednolitej masy dźwiękowej, cieniowanej płaszczyznowo. Sonata nie została opublikowana, pozostaje w posiadaniu kompozytorki.

Również nieopublikowana jest kolejna pozycja z początku lat 80., trzyczęściowa *Sonata na skrzypce solo*, posiadająca godło „Lipa" **Ewy Podgórskiej** (ur. 1956). To ponownie utwór, mieniący się różnymi kolorami, uszeregowany następstwem krótkich odcinków, z silnie wyeksponowaną kinetyką. Kompozytorka formuje segmenty o narracji ciągłej i nieciągłej, a całość odwołuje się do historycznego modelu tempa: szybkie – wolne – szybkie. Poza typowo skrzypcowymi środkami kolorystycznymi Ewa Podgórska zastosowała ćwierćtonowość w funkcji jednego z komponentów sonorystycznej techniki.



Przykład 16. Ewa Podgórska, *Sonata na skrzypce solo*, „Lipa" (1982), część I, *Allegro appasionato*, takty 101–109

W powyższym przykładzie „pojedynczy krzyżyk" (z jedną kreską pionową) oznacza podwyższenie o ćwierć tonu, natomiast odwrócony bemol oznacza obniżenie o $^{3}/_{4}$ tonu.

Sonorystyka Podgórskiej posiada wymiar czysto „dźwiękowy", wynikający z naturalnego potencjału instrumentu z dużym wykorzystaniem możliwości intonowania mikrotonowego. Właściwością pierwszoplanową, przewijającą się na kartach tej kompozycji jest drobnointerwałowy ruch meliczny. Tym samym śladem podąża strona rytmiczna, utkana z szeregu zwiewnych arabesek, wzbogacanych akcjami *glissandowymi* lub dwudźwiękowymi.

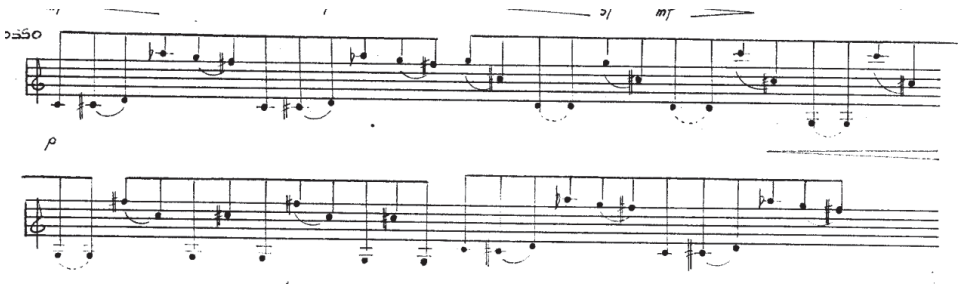
Bardzo specyficzną kompozycją jest *II Sonata na skrzypce solo* **Aleksandra Lasonia** z 1984 roku[37]. Nosi podtytuł „Hebrajska". Początkowy fragment został oparty na temacie z muzyki teatralnej do sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. „Oni", o tematyce żydowskiej. Narracja sonaty jest bardzo jednolita. W całości, we wszystkich czterech częściach, prowadzona jest ametrycznie, falistą, bogato ornamentowaną linią melodyczną, bazującą na różnych skalach i eksponującą wybrane zwroty interwałowe. Modalność melodyki posiada orientalny charakter. Liczne są tu zwroty półton – tryton lub cały ton – tercja wielka. W wielu fragmentach przyjmuje postać recytatywną. Częsta ornamentyka (nieregularne rozdrobnienia rytmiczne), odwrócone rytmy punktowane, niejednolita synkopacja, liczne fermaty, chwilowo zatrzymujące akcję dźwiękową – cezurują one tok muzyki, pozbawionej całkowicie pauz. Cztery części *Sonaty* następują *attaca*, układ temp pozostaje tradycyjny, w którym część IV jest skrótową wersją części I. Powstaje łukowa makroforma. *II Sonata*, będąca stylizacją muzyki żydowskiej, odwołuje się tu do jej modelu wokalnego.

[37] A. Lasoń, *II Sonata na skrzypce solo*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1987.

Utwór Lasonia w otoczeniu dzieł proweniencji sonorystycznej wyróżnia się swą niekonwencjonalnością, odmiennością. Niemiecki recenzent utworu zauważa: „[…] istota dzieła zasadza się zarówno na wybujałej melodii, wędrującej poprzez wszystkie rejestry skrzypcowe, jak i na agresywnych rytmach, w odległy sposób przypominających taneczne modele. W ten sposób powstaje pełna napięcia muzyka, która – nie będąc awangardową – brzmi jednocześnie nowocześnie; przy tym jest to muzyka na nowo bardzo skrzypcowa”[38].

W rok później do kanonu polskiej solowej sonaty skrzypcowej dołącza młodzieńcza *Sonatina* **Wiesława Cienciały** (ur. 1961). Podtrzymuje ona związek ze stylistyką sonoryzmu, powiązaną z myśleniem strukturalnym. We wszystkich czterech częściach ma miejsce selekcja wysokości dźwiękowych, dająca poczucie jednolitości materiałowej. Wydzielone dźwięki powtarzane są w różnych kombinacjach, są przestawiane, odwracane. Funkcjonują w arabeskowej tkance dźwiękowej, w której momentem charakterystycznym są chwilowe „zatrzymania” na dłuższych wartościach, opatrzonych fermatą (w częściach I–III). Każda z części posiada montażowy typ budowy i notację ametryczną. Zwroty strukturalne dobarwiane są wybranymi środkami kolorystycznymi. Lekkość faktury ustępuje miejsca intensywnej akcji w ostatniej części. Finał to kolejny przykład idiomu *moto perpetuo* z odniesieniem do repryzowości.

Strukturalne myślenie przeważa zdecydowanie nad czynnikiem kolorystycznym, ale specyficzne modelowanie układów figuracyjnych, opartych na powtarzanych zwrotach interwałowych staje się nośnikiem wyprofilowanej wartości brzmieniowej.



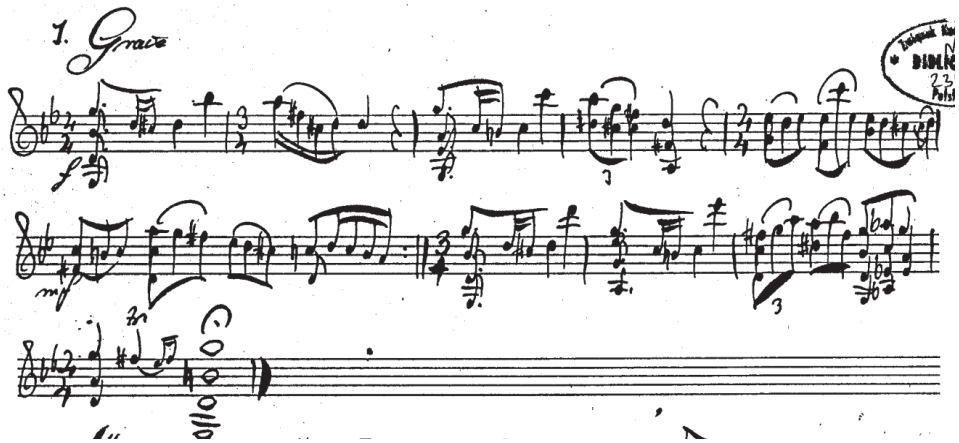
Przykład 17. Wiesław Cienciała, *Sonatina na skrzypce solo* (1985), część IV, *Con moto*, 2 i 3 system

Także w roku 1985 powstaje neobarokowy pastisz: *Sonata da chiesa a violino solo* **Grażyny Paciorek** (ur. 1967), utwór tonalny, będący imitacją barokowej sonaty, bliższą odmianie kościelnej, zgodnie z tytułem kompozycji. Świadczy o tym układ agogiczny kolejnych części:

[38] U. Kienzle, *Ein junger Geiger aus Polen*, „Darmstädter Tagblatt”, Darmstadt 1985; cyt. za: I. Bias, *Aleksander Lasoń. Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2001, s. 67.

I *Grave. Allegro. Grave*
II *Largo*
III *Menuet. Andante*
IV *Presto*

Faktura na zmianę akordowo-kantylenowa i figuracyjna o zmiennych rodzajach rysunku melicznego nawiązuje wprost do Bacha. Ponadto interesującym „chwytem artystycznym" jest graficzna imitacja bachowskiego charakteru pisma nutowego. „Szczyptą" XX-wieczności jest parokrotnie oszczędnie zastosowana polimetria.



Przykład 18. Grażyna Paciorek, *Sonata da chiesa a violino solo* (1985), początkowe *Grave*

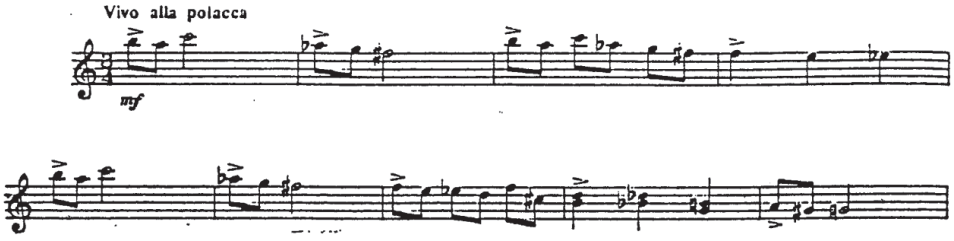
Na polu sonaty solowej ta skromna kompozycja, będąca bezsprzecznym małym hołdem dla sonat i partit Bacha, jako pierwsza powraca wprost do historycznego wzorca, po dłuższym okresie ekspansji technik awangardowych.

Prostą fakturą odznacza się także *Sonata na skrzypce solo* **Małgorzaty Hussar** (ur. 1950) skomponowana w 1987 roku. Poprzedni utwór przypomina dawny styl muzyki skrzypcowej, ten zaś nawiązuje do poetyki neoklasycyzmu. W ogólnej koncepcji neoklasyczna (następstwo części), w kształtowaniu toku dźwiękowego posługuje się ewolucyjnym strukturalizmem, a w architektonice budową segmentową. Stapianie elementów stylistycznych dawnych i nowych, wzorców historycznych ze zdobyczami awangardowych poszukiwań znamionowała liczne dzieła kończącego się XX wieku. Tendencja ta objawia się również w gatunku tu omawianym. *Sonata* Małgorzaty Hussar posiada cechy utworu syntetyzującego różne idee kompozytorskie, ujęte w scalonym kształcie. Odznacza się dużymi różnicami w następstwie stanów ekspresyjnych: przeciwstawia ciągi motorycznych figuracji fragmentom liryczno-epickim. Materia dźwiękowa traktowana jest płaszczyznowo.

Stylistyka kompozycji ostatnich dekad XX wieku, powracających do nurtu neoklasycznego, nosi miano klasycznego postmodernizmu[39]. Powroty do neoklasycznych założeń nigdy jednak nie są bezpośrednim jego naśladownictwem, lecz syntetyzują różne elementy zaistniałe w niespokojnej erze XX wieku, przyjmując dominację klasycznego wzorca jako fundamentu kompozycji.

Tą samą prostotą emanuje następna w chronologii *I Sonata „Il ritorno" per violino solo* z 1990 roku **Joanny Bruzdowicz** (ur. 1943), od lat zamieszkałej we Francji. Utwór nie został opublikowany, rękopis jest w posiadaniu kompozytorki. Ogólna koncepcja agogiczna wskazuje na pokrewieństwo z barokowym cyklem sonatowym, jednak funkcje poszczególnych części, określone w ich tytułach, wskazują na wpływ romantycznych kategorii:
Introduzione I Adagio cantabile
Esposizione II Allegro sviluppo
Intermezzo III Romanca, lento con dolcezza
Finale IV Vivo alla polacca

Język dźwiękowy balansuje między diatoniką a chromatyką. Utwór zawiera liczne odcinki monorytmiczne, w czym uwidacznia się stylizacja instrumentalnej faktury późnobarokowej. XX-wiecznym komponentem jest ciągła labilność rejestrów, z czego wynikają w następstwach melodycznych duże skoki interwałowe. Można tę kompozycję wliczyć do nurtu klasycznego postmodernizmu. Ostatnia część z dużego dystansu przywołuje *quasi*-poloneza, jedynie w ogólnym, „utanecznionym" charakterze. Plan agogiczny staje się daleką reminiscencją barokowego cyklu, z wolną częścią na początku.



Przykład 19. Joanna Bruzdowicz, *I Sonata „Il ritorno" per violino solo*, część IV, *Finale IV – Vivo Alla polacca*

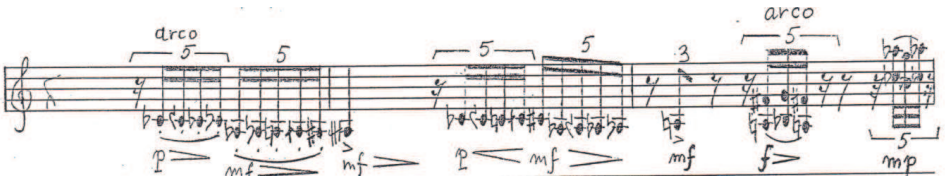
Podtytuł „Il ritorno" (Powrót) posiada związek z działalnością kompozytorki i jej kontaktami z polskimi muzykami, działającymi poza granicami Polski. Jak objaśnia Joanna Bruzdowicz, tytuł utworu „wiąże się z powrotem do ojczyzny wspaniałego polskiego skrzypka, Adama Korniszewskiego, który przez wiele lat nie przyjeżdżał do Polski, i jemu tę sonatę dedykowałam"[40]. W zacytowanej

[39] Termin ten wielokrotnie jest stosowany w leksykonie *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*.
[40] List Joanny Bruzdowicz do Maryli Renat, korespondencja elektroniczna z dn. 01.11.2011 r.

korespondencji kompozytorka potwierdziła również fakt przypomnienia dawnych technik.

Sonorystykę wtopioną w cykl sonatowy prezentuje niezwykle finezyjna, wysoce kolorystyczna *Sonata na skrzypce solo* **Krzysztofa Kostrzewy** (ur. 1961), także nieopublikowana (rękopis w posiadaniu kompozytora). Kompozytor w swym odautorskim komentarzu pisze: „Forma *Sonaty na skrzypce solo* to skrzyżowanie allegra sonatowego z cyklem sonatowym. Cały utwór można więc rozpatrywać jako allegro sonatowe (ekspozycja, przetworzenie i repryza), bądź też jako cykl sonatowy, który składa się z 5 części:
I – *Allegro sonatowe* (z czterema tematami – przyp. M.R.)
II – *Scherzo*
III – *Część w tempie wolnym, kantylenowa*
IV – *Rondo*
V – *Koda*, finał: krótkie przypomnienie części pierwszej”[41]

Wyszczególnione przez Krzysztofa Kostrzewę części w zapisie nutowym nie są podane, sonata zapisana została jako jednoczęściowa. Liczne określenia wyrazowe sugerują tylko reminiscencje z poliekspresyjnym układem cyklu sonatowego. Tok zdarzeń dźwiękowych jest niezwykle zróżnicowany, w którym „normalna” akcja melodyczna stale przeplatana jest akcjami czysto kolorystycznymi. Wśród nich jest także ćwierćtonowość, zastosowana w połączeniu z wszystkimi rodzajami smyczkowania, np. smyczkowaniem oddzielnym i *ricochétem*.



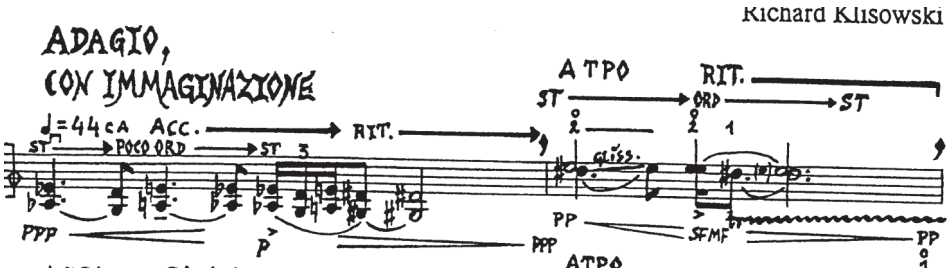
Przykład 20. Krzysztof Kostrzewa, *Sonata na skrzypce solo* (1992), 27 system

Do gry sonorystycznej zaangażowane są wszystkie elementy. Szczególną inwencją odznaczają się struktury interwałowe w układach figuracji oraz zestawieniach dwudźwiękowych, w których szczególną rolę pełni kolorystyka tembrów pustych strun i dźwięków w wysokich pozycjach.

W ostatniej dekadzie na czoło wysuwają się dwie sonaty **Ryszarda Klisowskiego** (ur. 1937). Obydwie reprezentują też stylistykę sonorystyczno-ekspresjonistyczną, w której kompozytor wypowiadał się również w wielu innych utworach. Wcześniejsza *Sonate – Fantaisie Hommage à Karol Szymanowski for violin* pochodzi z 1992 roku. Utwór został skomponowany w bardzo ścisły sposób. Pierwszy segment to strukturalny model złożony z szeregu krótkich modułów, z których każdy jest bardzo wyrazistym pomysłem dźwiękowym.

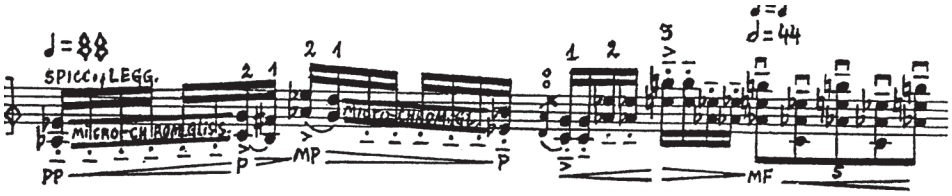
[41] List Krzysztofa Kostrzewy do Maryli Renat, Kraków 20.05.2010 r.

Wyjściowy model poddany zostaje kilkakrotnemu „przeistoczeniu". Przeróbka modelu nie jest jednoznaczna z techniką przetworzeniową czy wariacyjną. Każdorazowo staje się nową treścią, wyprowadzoną z jednego, syntaktycznego elementu. Może nim być np. interwał dwudźwięku. Porównajmy początkową strukturę *Sonaty – Fantaisie* i jego przekształconą postać.



Przykład 21. Ryszard Klisowski, *Sonate – Fanaisie for violin solo* (1992)

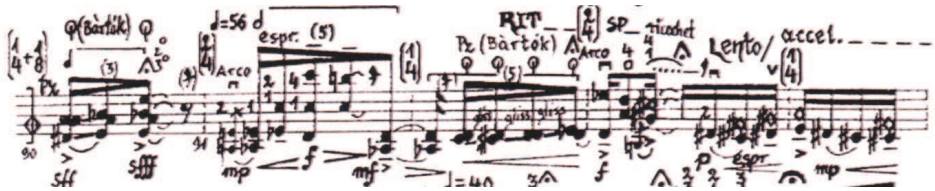
a) początkowa struktura



b) przekształcona postać początkowej struktury

Kolejne warianty coraz bardziej oddalają się od swego pierwowzoru. Klisowski angażuje w dużym stopniu elementy wydatnie kolorystyczne i cały tok muzyki posiada wybitnie sonorystyczny walor. Te z kolei służą tworzeniu wysoce wyrafinowanej ekspresji.

Zbliżoną techniką odznacza się drugi utwór Ryszarda Klisowskiego, *Sonata Iliriacca*, powstały dwa lata później. Montażowa forma sonorystycznych struktur zawiera silną kondensację licznych elementów techniki, stale zmiennych. Pomimo ich permanentnej zmienności cały tok narracji jest silnie zintegrowany, niemal jednolity, głównie za sprawą wielokrotnych powrotów sposobów gry, lecz każdorazowo w odmiennym układzie strukturalnym. Sporo w tej muzyce jest brzmień ostrych, wręcz agresywnych, co wynika z ideowego podtekstu dzieła.



Przykład 22. Ryszard Klisowski, *Sonata Iliriacca per violino solo* (1994), 9 system

Klisowski angażuje niemal cały potencjał instrumentu, lecz nie w tym leży wyjątkowość tego utworu. Ekstremalny wyraz kompozycji wynika ze sposobu wzajemnego zakomponowania środków technicznych, w którym rytmika jest wiodącym czynnikiem wyrażania głębokiego niepokoju. Oto wypowiedź kompozytora: „*Sonata Iliriacca* nie jest utworem stricte programowym. […] Niewątpliwie utwór ten mógłby nosić także podtytuł «Lamentacje» po śmierci ofiar wojen, które miały miejsce po rozpadzie Jugosławii. Tytuł *Sonata Iliryjska* związany jest nie tylko z używanym w XIX wieku określeniem południowych Słowian jako «Ludy Iliryjskie». Tytuł utworu jest wieloznaczny, bowiem w XVII i XVIII wieku określenie «Ludy Iliryjskie» służyło jako synonim oznaczający prawosławnych Słowian”[42]. W dalszych objaśnieniach zwraca uwagę na fakt licznych krwawych zajść w tym regionie oraz ludobójstwa w nam współczesnych czasach, które miało miejsce na tych terenach. Uwagi kończy stwierdzeniem: „Tak więc utwór ten to «ekspresyjne lamentacje»[43]. Obydwie sonaty zostały opublikowane w autorskim wydawnictwie GEMEL.

Ostatnia XX-wieczna sonata solowa wyszła z warsztatu kompozytorskiego **Jana Antoniego Wichrowskiego** (ur. 1942). Nie została opublikowana, rękopis znajduje się w prywatnym archiwum kompozytora. Segmentowo zbudowane 3 części na pierwszy plan wysuwają technikę figuracyjną w równomiernym pulsie, ale ze zmienną artykulacją. Faktura utworu, łagodna w swym rysunku, eksponuje głównie średni rejestr, emanuje rozmaitością struktur interwałowych. Odnajdujemy tu cechy myślenia strukturalnego – częste struktury trójdźwiękowe i gamowe, właściwe dla muzyki tonalnej. Postmodernistyczny odwrót od języka awangardy jest tu wyraźnie widoczny. Kompozytor dopuszcza w wykonaniu utworu pewien stopień dowolności, o czym świadczy odautorski komentarz, poprzedzający partyturę: „Podana artykulacja i rodzaje smyczkowania, a również do pewnego stopnia rytmika – są jedną z wielu możliwych wersji realizacji utworu i mają na celu przekazanie zasadniczych intencji autora odnośnie charakteru kompozycji”[44].

[42] List Ryszarda Klisowskiego do Maryli Renat, korespondencja elektroniczna z dn. 29.06.2011 r.
[43] Ibidem.
[44] J. Wichrowski, *Sonata na skrzypce,* rękopis w posiadaniu kompozytora, s. 2.

* * *

Obserwując oblicze stylistyczne i język dźwiękowy w obrębie wyselekcjonowanej formy, dochodzimy do wniosku, że w bardzo ogólnym spojrzeniu odzwierciedla on przemiany zachodzące w całokształcie twórczości danego okresu, lecz w stosunku do nich wykazuje przesunięcia czasowe i sobie tyko właściwe powiązania technik. Wynika to z przyjętego aparatu wykonawczego, którym tutaj jest tylko jeden instrument. Śledząc tok twórczości solowej sonaty skrzypcowej na przestrzeni ostatniego stulecia w twórczości kompozytorów polskich, trudno mówić o ciągłości rozwoju. Są tu etapy powstawania pojedynczych utworów, etapy nasilenia twórczego i wreszcie etapy symbiozy stylistycznej.

Przypomnijmy, w I połowie XX wieku zaistniało kilka kompozycji nawiązujących do wzoru Bacha, a w II połowie najsilniej zaznaczył się nurt sonorystyczny. Wystąpił on w największym stopniu w latach 70. i 80., przy czym w wielu utworach był korelowany z innymi technikami kompozytorskimi (np. kształtowaniem strukturalnym, elementami aleatoryki) i modelami formalnymi. Takie kompozycje reprezentują stylistykę integralną, typową dla trzech ostatnich dekad muzyki XX wieku.

Przeprowadzenie periodyzacji stylistycznej w omawianym gatunku muzyki skrzypcowej nastręcza pewnych trudności, gdyż każdy utwór podaje własną wersję „interpretacji" solowej sonaty, jedno- lub kilkuczęściowej. Ponadto powroty do dawnych stylów już pod koniec XX wieku tworzą kształt elipsy, zataczają okrąg, bowiem od nawiązania do idei późnobarokowej sonaty historia tej sonaty się zaczęła.

W całokształcie tych przemian można jednak wydzielić pięć większych działów stylistycznych, niezależnych od chronologii:

WZORZEC BACHA

— Marceli Popławski, *I Sonata e-moll* (1911) – język rozszerzonej tonalności
— Paweł Klecki, *Sonata na skrzypce solo* (1933) – nurt neoklasyczny niemiecki
— Grażyna Bacewicz, *I Sonata na skrzypce solo* (1941) – język neoklasyczny
— Grażyna Paciorek, *Sonata da chiesa a violino solo* (1985) – pastisz

NEOKLASYCYZM

— Roman Padlewski, *Sonata per violino solo* (1941) – silny wpływ ekspresjonizmu
— Bogusław Schäffer, *Sonata per violino solo* (1955) – pierwsze przejawy sonoryzmu
— Stefan Bolesław Poradowski, *Sonata per violino solo* op. 72 (1967) – z uwypukleniem czynnika kolorystycznego

SONORYZM

— Grażyna Bacewicz, *II Sonata per violino solo* (1958) – umiarkowany sonoryzm
— Ryszard Kwiatkowski, *Sonaty na skrzypce solo* op. 15 (1961) – umiarkowany sonoryzm
— Barbara Buczek, *Microsonata for violin solo* (1968)
— Krzysztof Meyer, *Sonata per violin solo* op. 36 (1975)
— Józef Wiłkomirski, *Sonata na skrzypce solo* (1975) – sonoryzm ekstremalny (część II) skorelowany ze stylistyką neoklasyczną (części I i III)
— Jan Wincenty Hawel, *Sonata na skrzypce solo* (1976) – sonoryzm połączony z aleatoryką, dodekafonią
— Ewa Synowiec, *Sonata per violino solo* (1980)
— Mieczysław Makowski, *Sonata nr 3 na skrzypce solo* (1980), *IV Sonata per violino solo* (1989), *Sonata nr 12 per violino solo* (lata 90.) – sonoryzm wirtuozowski
— Ewa Podgórska, *Sonata na skrzypce solo „Lipa"*(1981–1982)
— Wiesław Cienciała, *Sonatina per violino solo* (1985)
— Krzysztof Kostrzewa, *Sonata na skrzypce solo* (1992)
— Ryszard Klisowski, *Sonate – Fantaisie pour Violon Seul* (1992), *Sonata Iliriacca per violino solo* (1994) – sonoryzm ekspresjonistyczny

STYLISTYKA INTEGRALNA

— Aleksander Lasoń, *I Sonata per violino solo* (1975)
— Jan Wichrowski, *Sonata na skrzypce* (1997)

KLASYCZNY POSTMODERNIZM

— Aleksander Lasoń, *II Sonata per violino solo* (1983–1984) – stylizacja muzyki żydowskiej
— Małgorzata Hussar, *Sonata na skrzypce solo* (1987)
— Joanna Bruzdowicz, *I Sonata „Il ritorno"*(1990)

Muzyka XX wieku jest czasem wielkich przemian, ale też czasem wielkiej syntezy. Polska skrzypcowa sonata solowa z pewnością w ten obraz się wpisuje.

Abstract

The nature of polish 20th century sonata for solo violin

The article, *The Nature of Polish 20th Century Sonata for Solo Violin* is a highlighted motive of a broad course of studies concerning the entirety of Polish 20th century musical works in the genre of violin sonatas. The text is constructed in a continuing way and divided into the 1st and the 2nd half of the century.

The introductory paragraph contains a short, historical outline of the solo violin sonata, starting from the age of baroque. It is followed by the proper content of the article. All the solo violin sonatas composed by Polish composers throughout the entire 20th century, those published as well as those preserved in manuscripts, are discussed successively. Descriptions of the works focus on stylistics, form, and expression. They are supplemented with references to statements made by the composers (e.g. Kwiatkowski, Meyer), taken from publications and correspondence with the authoress, and from problem literature. Musicological literature, authors' commentaries, works published by violinists, as well as press reviews were taken into consideration in the latter.

There is a numerical disproportion in the trend of Polish 20th century solo violin sonatas output in the first and in the second half of the century, which is reflected by the structure of the text. The works composed in the 1st half of the century form a poly-stylistic picture with a definite advantage of the Bach pattern, whereas the compositions of the 2nd half of the century form a poly-stylistic image with a distinct advantage of sonorousness. Deliberations emphasise highly individual creative ideas, unconventional technical measures and methods of their notation (e.g. crotchets, aleatory elements, polychronia). Comparative remarks are used depending on mutual relations between individual works. Chronological analyses result in final conclusions:

1) from a general point of view the solo violin sonatas reflect transformations taking part in Polish music of a given period of time, but at the same time they show a time-shift in relation to the music,
2) the output is unevenly distributed in this field
3) all the sonatas composed in the 20th century fall into five stylistic sections:
   a) the Bach pattern
   b) neo-classicism
   c) sonorousness
   d) integral stylistics
   e) classical post-modernism.

The article is complemented with a systematic list of sonatas in the abovementioned stylistic sections.