

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Elementy rodzimego folkloru w polskich sonatach skrzypcowych XX wieku

Wstęp

Elementy folklorystyczne przenikały do muzyki artystycznej od najdawniejszych czasów. Ich obecność zawsze najsilniej zaznaczała się w formach tanecznych, które ze swej natury służyły twórczej sublimacji tańców różnego pochodzenia. Tańce narodowe, wywodzące się z prateradyjki każdej społeczności, stały się symbolem kulturowym zarówno całych narodów, jak i lokalnych grup etnicznych. Stylizacje tańców wywodzących się ze sztuki ludowej przenikały do form cyklicznych, a także do świata dzieł scenicznych. Sonata wchłaniała pierwowzory taneczne od początków swego istnienia (np. barokowa *sonata da camera* była układem suitowym, cyklem tańców stylizowanych). Klasyczna sonata obecnością menueta zachowała więź z formą taneczną. Romantyzm i neoromantyzm w formach cyklicznych jeszcze częściej sięga do skarbcza ludowej tradycji, także w symfonii i koncercie instrumentalnym. Sonata XX wieku podtrzymuje tę tradycję pomimo silnych przemian w technice kompozytorskiej.

W analizie polskich sonat skrzypcowych ostatniego stulecia zawierających elementy rodzimego folkloru muzycznego przyjęto następujące problemy badawcze:

- Które elementy rodzimego folkloru zaistniały w gatunku polskiej sonaty skrzypcowej?
- W jaki sposób zostały zastosowane w utworach?
- Jakie techniki kompozytorskie wykorzystano do ich opracowania?
- Jaką funkcję nadali im poszczególni twórcy?

Stylizacje rodzimych tańców narodowych w polskich sonatach skrzypcowych I połowy XX wieku

Autor historii muzyki polskiej XX wieku wymienia cztery zasadnicze sposoby podejścia do folkloru:

1. Opracowanie ludowego oryginału tak, że stanowi on osnowę melodyczną utworu, pojawia się w nim bez zmian lub ze zmianami.
2. Wykorzystanie melodii ludowych jako cytatów wtopionych w „odautorską” całość.
3. Stylizacja muzyki ludowej.
4. Osiągnięcie specyficznej atmosfery i stylu narodowego bez uciekania się do stylizacji czy cytowania¹.

Sposób potraktowania materiałowych elementów znamienych dla ludowego archetypu przyjmuje różną postać i w każdym przypadku tworzy swój niepowtarzalny kształt, zależny wprost od indywidualnej wypowiedzi twórcy, jego inwencji. Wspólne są postawy wobec materiału ludowego, wymienione powyżej, ale najbardziej interesujące dla analityka jest badanie tego zjawiska na poziomie mikroformy, tworzącej zawsze swój niepowtarzalny wariant.

Polska sonata skrzypcowa ostatniego stulecia, reprezentowana przez ponad 170 utworów, kontynuuje tradycję wplatania w tok kompozycji elementów rodzimego folkloru, choć czyni to doraźnie. Są to niemal wyłącznie stylizacje polskich tańców narodowych. W polskiej twórczości omawianego gatunku odniesienia do polskich tańców narodowych zawiera 10 kompozycji, z których 3 pozostały w rękopisie. Jeden z utworów podejmuje stylizację elementu folkloru góralskiego. Poniższa analiza tych sonat zachowuje porządek chronologiczny, poprzedzona jest informacjami biograficznymi, gdyż większość owych utworów należy do tzw. nurtu „zapomnianej muzyki polskiej”.

1. Michał Józefowicz, *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian op. 12 (1902)*

Michał Józefowicz (1869–1941) był pianistą, kompozytorem, krytykiem muzycznym i urzędnikiem. Pochodził z Litwy, studia muzyczne odbył w Petersburgu. Mieszkał i pracował w Libawie na Łotwie, potem działał w Wilnie jako urzędnik w Banku Towarzystw Spółdzielczych. Jako muzyk wykładał w Konserwatorium Muzycznym w Wilnie. Komponował utwory fortepianowe, skrzypcowe, także lżejsze gatunki (operetki). Utwory swe publikował w Lipsku. Trudnił się też krytyką muzyczną².

¹ K. Baculewski, *Współczesność. Część 1: 1939–1974*, seria: *Historia muzyki polskiej*, t. 7, Sutkowski Edition, Warszawa 1996, s. 157.

² J. Krassowski, hasło: *Józefowicz Michał*, [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. 347–348.

Sonata d-moll op. 12 jest jedynym utworem instrumentalnym Józefowicza, który doczekał się komentarzy analitycznych. Została nagrodzona na konkursie kompozytorskim im. Konstantego Lubomirskiego. Pierwszy raz wykonano ją w Libawie, w roku powstania, zaraz potem ukazała się drukiem w oficynie Gebethner & Wolf w Warszawie. Na stronie tytułowej widnieje dedykacja dla dyrektora orkiestry Filharmonii Warszawskiej, Emila Młynarskiego. Prawykonanie sonaty zostało przyjęte przez krytykę bardzo pozytywnie. Korespondent „Echa Muzycznego i Teatralnego” skreślił uwagi następujące:

Utwór był przyjmowany entuzjastycznie przez liczną w sali zgromadzoną publiczność. Jako zalety nowej kompozycji podnoszą recenzje wielką świeżość pomysłów, opracowanie formy znakomite, o charakterze narodowym. Wykonanie spoczęło w rękach autora, który został obdarzony wieńcem laurowym, oraz pierwszego koncertmistrza orkiestry kurhauza, p. Sopronyiego³.

Sonata d-moll, utrzymana w stylistyce neoromantycznej, posiada 3 części. I część, *Con molto passione*, w formie sonatowej oparta jest na symetrycznie zbudowanych tematach, które poddane ewolucyjnemu rozwojowi tworzą postać płaszczyzn. Pierwszy temat, o patetycznym wyrazie, częstych akcentach, wypowiada się linią niespokojną, uwydatniającą motyw punktowany. Drugi temat kontrastuje śpiewnym, potoczystym charakterem, jednostajnym ukształtowaniem rytmicznym. Przetworzenie uformowane tradycyjnie, z dwukrotną kulminacją, stosuje przede wszystkim pracę motywiczną (przekształcanie motywu czołowego).

II część, *Andante maestoso e molto espressivo*, o budowie reprzykowej ABA₁ i recytatywnym głównym temacie skrzypiec, emanuje wyrazowością skupioną, refleksyjną, a w ogniwie środkowym elegijną. Język dźwiękowy wypowiada się falistą, nieco statyczną, melodyką i łagodną chromatyką. Partia skrzypcowa, w całej sonacie skomponowana konwencjonalnie, jest nośnikiem melodycznym, natomiast bardzo rozbudowana faktura fortepianowa emanuje wielopostaciową techniką figuracyjną i akordową (szerokie, *arpeggiowe* pionowe akordy w II części). Rozmaitość ujęć fakturalnych jest największym walorem *Sonaty d-moll* Józefowicza.

III część, *Allegro*, jest stylizacją krakowiaka, co zostało odnotowane w podtytule. Utrzymana w jednoimiennym D-dur w języku dźwiękowym jest w porównaniu z częściami poprzednimi najprostsza i wnosi silny kontrast wyrazowy. Krakowiak wkomponowany został w formę sonatową, co jest nietypowe w utworach stylizujących tańce. Obydwa tematy są symetrycznymi okresami i wyrazowo ukształtowane zostały komplementarnie. Pierwszy temat, 16-taktowy, w charakterze dziarski, energiczny, silnie uwypukla rytmikę synkopującą. Obydwa instrumenty ściśle współdziałają w realizacji toku melorytmicznego.

³ W. Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966, s. 501.

Fortepian w górnym głosie dubluje linię melodyczną skrzypiec, a w motywach szesnastkowych podaje ósemkowe motywy kontrapunktujące. Harmonika bazuje na podstawowych funkcjach (przykład 1).



Przykład 1. M. Józefowicz, *Sonata d-moll* op. 12, III część *Allegro*, pierwszy temat krakowiaka, takty 1–11.

Drugi temat, 8-taktowy, w fis-moll, jest w melorytmice i harmonice jeszcze prostszy, spokojniejszy, bardziej statyczny. Józefowicz upraszcza go rytmicznie, eliminując synkopy, charakterystyczne dla pierwszego tematu; pozostawia natomiast akcent na słabej części taktu. Pomimo wyłączenia synkopy (ważnej cechy rytmicznej krakowiaka) jeszcze bardziej zbliża się do ludowej prostoty, także poprzez wprowadzenie do akompaniamentu fortepianowego burdonów kwintowych w długich wartościach, imitujących wiejską kapełę. Powtórzony czterokrotnie, ze zmianami w fakturze i nagłymi zmianami dynamiki (przejście z *piano* do *forte feroce*), w całokształcie tworzy płaszczyznę materiałowo jednolitą (przykład 2).

Przetworzenie posiada budowę dwufazową. W pierwszej, krótkiej fazie podaje przeróbce temat drugi, głównie od strony harmoniczej. Motyw czołowy tematu przenoszony jest do różnych tonacji. W drugiej fazie zjawia się materiał pierwszego tematu, tudzież ukazywany w różnych, odległych tonacjach. Przeplatany jest motywami figuracyjnymi, pochodnymi drugiego tematu. Gwałtowne zwroty modulacyjne są tu nadrzędnym środkiem techniki przetworzeniowej,

a z niego wynikają zmiany w strukturach melorytmicznych. Jednocześnie następuje ożywienie rytmiczne i zagęszczenie struktur akordowych. Zachowana jest jednak w tym przetworzeniowym procesie formuła synkopy. W repryzie materiał ekspozycji powraca bez większych zmian (drugi temat w h-moll), koda bazuje na materiale pierwszego tematu.

The image shows a page of musical notation for a piano sonata. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The bottom system also has a treble clef and a bass clef. The music is in D minor (three sharps) and 3/4 time. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system includes performance instructions: 'rit.' (ritardando), 'p poco rubato', and 'dolce espresso'. The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes.

Przykład 2. M. Józefowicz, *Sonata d-moll* op. 12, III część, *Allegro*, drugi temat krakowiaka, takty 50–64.

Z wyjątkiem harmoniczných przekształceń w przetworzeniu język dźwiękowy w krakowiaku przedstawia się – w porównaniu z poprzednimi częściami – jako prostszy, by zachować i uwypuklić cechy tańca. Krakowiak i jego rdzennie ludowe cechy jako matryca w III części *Sonaty d-moll* Józefowicza stoi na pierwszym planie. Kompozytor podporządkowuje swoją inwencję oraz środki warsztatowe melorytmicznym cechom tańca, uwypukla je. Służy temu przede wszystkim prostota faktury (zwarte pionowe akordy na głównych częściach taktu, prosta technika oktawa, burdony). W porównaniu z I i II częścią stanowi wyłom, oderwanie od przyjętego w nich typu wypowiedzi. Można snuć przypuszczenie, że krakowiak powstał niezależnie jako samodzielny utwór i włączony został do sonaty jako część finałowa⁴.

Pierwszy komentator tej sonaty w polskim piśmiennictwie muzykologicznym, Włodzimierz Poźniak, doszukuje się w tematach I i II części nawiązań do wielkich twórców europejskiej doby późnoromantycznej, a krakowiakowi odmawia wartości artystycznej – w rezultacie wystawia odmienną ocenę każdej z części:

⁴ Twórczość Józefowicza jest nieznaną. Jego sylwetkę uwzględniają dwa źródła: *Słownik muzyków polskich* (t. 1, ISPAN, PWM, Kraków 1964) oraz obszerny leksykon *Kompozytorzy polscy 1918–2000...* (t. 2).

Utwór nie odznacza się oryginalnością, niemniej zawiera wiele fragmentów wykazujących inwencję melodyczną kompozytora, umiejętność wytworzenia dość głębokiego nastroju i opanowanie techniki kameralnej. Do takich należy zwłaszcza pierwszy temat części I, przywodzący na myśl Balladę Brahmsa, brzmi w nim też nuta posępna, charakterystyczna dla kompozytorów północnych (Sibelius). Drugi temat wykazuje dość wyraźnie nawiązania do Liszta (Preludia). Część II [...] z kontrastującą częścią środkową, utrzymana w podobnym charakterze, jest pod względem inwencji melodycznej uboższa. Najslabiej przedstawia się część III, krakowiak, nieciekawa ani z punktu widzenia stylizacji, ani warsztatu kompozytorskiego⁵.

Ocena wartości utworu dokonana wyłącznie z punktu widzenia środków techniki kompozytorskiej (bardzo przecież zaawansowanych w muzyce przełomu XIX i XX wieku) siłą rzeczy nie może być wysoka. Jednak w nurcie twórczości stylizującej rodzime tańce część „krakowiakowa” *Sonaty d-moll* jest z pewnością warta odnotowania.

2. Henryk Melcer, *Sonata G-dur na skrzypce i fortepian* (1907)

Sonata G-dur była trzecim z kolei utworem kameralnym Melcera. Powstała w 1907 roku, prawykonanie jej miało miejsce 7 stycznia 1908 roku we Lwowie na wieczorze sonat skrzypcowych (wyk. Wacław Kochański, Henryk Melcer). Jest 4-częściowa, zbudowana według wzorca romantycznego, ze scherzem w II części (I. *Allegretto*, II. *Scherzo. Presto con brio*, III. *Andante cantabile*, IV. *Allegro giocoso*).

W ramach poszczególnych części cyklu sonatowego zauważamy dużą swobodę konstrukcyjną – dotyczy to zwłaszcza formy allegra sonatowego, która występuje w *Sonacie* dwukrotnie – w skrajnych częściach utworu.

Tak komentuje utwór monografistka Melcera⁶. Środkowe części wykazują budowę ABA₁. Melcer wplata zasadę integracji cyklu poprzez przypomnienie w części IV fragmentów obydwu tematów części I. Elementem nawiązującym do rodzimego folkloru jest otwierający sonatę temat pierwszy I części, przyjmujący cechy mazurka. Włodzimierz Poźniak, autor wstępu do wydania, komentuje go tak:

Pewnego rodzaju unikatem, zarówno w muzyce polskiej, jak i obcej, jest ujęcie I tematu jako mazurka. Taniec ten, zwłaszcza w odmianie oberkowej, występuje nieraz w cyklach sonatowych jako *scherzo* lub finał, tutaj jednak znalazł zastosowanie jako pierwszy czołowy temat, który zwykle zawiera materiał dla całego cyklu⁷.

Melcer na bazie mazurkowej frazy, najpierw podanej przez fortepian, buduje dwufazową płaszczyznę tematyczną. Pierwszą fazę wypełnia dwukrotna projek-

⁵ W. Poźniak, dz. cyt.

⁶ K. Piątkowska-Pinczewska, *Henryk Melcer-Szczawiński. Życie i twórczość*, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM, Kalisz – Poznań 2002, s. 129.

⁷ W. Poźniak, *Wstęp*, [w:] *Henryk Melcer, Sonata G-dur na fortepian i skrzypce*, PWM, Kraków 1974, s. 4.

cja 8-taktowego tematu, bardzo prostego, złożonego z dwóch powtórzonych zdań (mały okres odpowiadający). Melodyka budowana na rozłożonych trójdźwiękach, zmniejszonych i molowych, kołującym kształcie melodyki nawiązując do charakteru oberka. Interesujące jest ujęcie harmoniczne tematu: w poprzedniku bazuje na dominancie w C-dur, w następniku powtarzającym dokładnie melodię poprzednika otrzymuje odmienną harmonizację, stosującą głosy kontrapunktujące. Drugą projekcją tematu w A-dur poprzedza figuracyjny recytatyw skrzypiec, rozpoczynający się na dźwiękach tematu, a potem przechodzi w postać swobodnego preludium. Skrzypcowa inwokacja posiada charakter wstępu, wprowadzenia do drugiej fazy tematu pierwszego (przykład 3).

Przykład 3. H. Melcer, *Sonata G-dur na fortepian i skrzypce*, I część *Allegretto*, temat pierwszy, takty 1–13.

Druga faza to temat właściwy. Skrzypce intonują nowe zdanie z kantylenową melodyką, lekko akcentującą punktowany rytm mazura (przykład 4).

Przykład 4. H. Melcer, *Sonata G-dur na fortepian i skrzypce*, I część *Allegretto*, temat pierwszy, druga faza, takty 29–37.

Po projekcji zdania drugiej fazy temat rozwija się ewolucyjnie w dialogach obydwu instrumentów. W dalszym toku poddany jest pracy przetworzeniowej. Fraza mazurkowa z punktowanim rytmem zostaje wyodrębniona i poddana pracy tematycznej. Kompozytor zachowuje w niej niezmiennie model rytmiczny, tworząc liczne warianty melodyczne. Drugi temat liryczny płynie spokojną linią skrzypcową na tle ostinatowych figur fortepianu, nie posiada już odniesień do mazurka.

W przetworzeniu pojawia się najpierw nowy materiał, pochodny od drugiego tematu, natomiast punktowany motyw mazurkowy z pierwszego tematu zjawia się w kulminacji jako środek podkreślający wyrazowy punkt kulminacyjny przetworzenia. Odnośnie do techniki przetworzeniowej Melcera Włodzimierz Pożniak czyni następujące uwagi:

Wiadomo, że melodie ludowe, jako reprezentujące typ „zamknięty”, nie nadają się do pracy przetworzeniowej, u której podstaw leżą momenty rozwojowe. Melcer niewątpliwie zdawał sobie sprawę i starał się w sposób widoczny rozwiązać te trudności. Dokonał tego bardzo pomysłowo, ożywiając przebieg tematu częstymi i szybkimi modulacjami oraz nadając mu zwartość, a zarazem płynność przez odpowiednie ujęcie dialogu między obu instrumentami⁸.

Repryza podejmuje materiał ekspozycji ze zmianami fakturalnymi i tonalnymi. Pierwszy mazurkowy temat ukazany jest w tonacji F-dur, zachowuje dwa recytatywy skrzypiec, lecz cała płaszczyzna tematu ulega skróceniu. W ostatniej części *Sonaty* powraca kilkutaktowy odcinek drugiej fazy z rytmem mazurkowym wraz z fragmentem drugiego tematu w odcinku poprzedzającym repryzę. Pełni zatem rolę tematu integrującego materiał sonaty.

W melodyce głównego tematu IV części, *Allegro giocoso* Melcer stosuje zwroty pentatoniczne, co także należy odczytać jako daleką reminiscencję do najstarszych polskich melodii ludowych, opartych na pentatonice anhemitonicznej⁹. Warto też zwrócić uwagę na niektóre oryginalne cechy części środkowych. II część, *Scherzo. Presto con brio*, zawiera oryginalnie rozplanowany temat w motywicznym dialogu obydwu instrumentów (w metrum $\frac{9}{4}$), a trio jest stylizacją starofrancuskiego *musette*. W III części, *Andante cantabile*, wprowadza technikę ostinatową w postaci figuracyjnej w partii fortepianu. Jak w wielu sonatach neoromantycznych bardzo skrócona jest repryza.

Sonata G-dur Melcera w ocenie pierwszego badacza plasuje się na wysokiej pozycji:

Kompozytor w tym utworze nie trzymał się utartych szablonów formalnych, umiał znakomicie rozwinąć pracę przetworzeniową i nadać całemu dziełu charakter bardzo zwarty przez podkreślenie jego cykliczności. Dzięki nieprzeciętnym walorom artystycznym So-

⁸ W. Pożniak, *Wstęp...*, s. 4.

⁹ Melodie oparte na skalach pentatonicznych występowały w różnych regionach Polski. Ich liczne przykłady zawierają prace Oskara Kolberga, Łucjana Kamińskiego, Władysława Skierkowskiego (J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973, s. 368–371).

nata Melcera należy do czołowych osiągnięć polskiej muzyki kameralnej na przełomie XIX i XX wieku¹⁰.

Zastosowanie cech melorytmicznych tańców mazurowych w nadrzędnym temacie utworu decyduje o jego muzycznym charakterze, także o doborze środków warsztatowych. Temat-mazurek wprowadzony przez Melcera do gatunku sonaty jest także świadectwem przenikania liryki do dzieł cyklicznych, zjawiska znamiennego w romantycznej literaturze instrumentalnej.

3. Józef Szulc, *Sonata a-moll na skrzypce i fortepian op. 61 (przed 1908)*

Nieznana jest dokładna data powstania utworu. Na podstawie języka dźwiękowego, osadzonego jeszcze w XIX wieku, można przypuszczać, że została skomponowana w pierwszej dekadzie XX wieku¹¹. Sylwetka Józefa Szulca jest uwzględniona w bardziej szczegółowych leksykonach, lecz twórczość jego uległa zapomnieniu. Pochodził z Warszawy, był synem dyrygenta Teatru Wielkiego, Henryka Szulca, kompozytora muzyki tanecznej oraz miniatur instrumentalnych. Za życia Józefa doceniano jako pianistę (studiował pod kierunkiem Mauricego Moszkowskiego i Ignacego Jana Paderewskiego). Natomiast w arkana kompozycji wprowadzał go Zygmunt Noskowski, a później Jules Massenet w Paryżu¹².

Józef Szulc był twórcą operetek, muzyki filmowej. Ale z gatunku muzyki klasycznej pozostawił również pokaźną liczbę pieśni, *Sonatę skrzypcową a-moll* oraz miniatury skrzypcowe¹³. *Sonata a-moll* została wydana w Paryżu w oficynie Ancienne Maison Baudoux Haussmann, z dedykacją dla ojca Henryka¹⁴. Autorka monografii poświęconej polskiej sonacie skrzypcowej podaje zwięzłą charakterystykę utworu:

Sonata a-moll jest czteroczęściowa, muzycznie zwarta i ciekawie zróżnicowana wyrazowo. Obydwa tematy I części należą do typu kantylenowego, kontrastują tylko rysunkiem melodycznym. II część przyjmuje nietypowe ukształtowanie treści, polegające na przeplataniu dwóch wątków: spokojnego, *quasi*-walcowego i kontrastującego, rytmicznego, opartego na wyrazistym motywie. III część to oberkowo-mazurowe *scherzo*, a żywiło-

¹⁰ W. Poźniak, *Wstęp...*, s. 5.

¹¹ Skrzypek i pedagog Jarosław Pietrzak, który dokonał nagrania tej sonaty, podaje w komentarzu płytowym, że powstała przed 1908 rokiem (*Komentarz płytowy*, [w:] *Joseph Szulc (1875–1956), Works for Violin and Piano*, Jarosław Pietrzak – skrzypce, Julita Przybylska-Nowak – fortepian, Dux 0951, 2014, s. 7).

¹² J. Krassowski, hasło: *Szulc Józef*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000...*, s. 990; <http://readperiodicals.com> [dostęp: 7.01.2011].

¹³ *Sonata a-moll* Józefa Szulca posiada dwa nagrania płytowe: 1) Acte Préalable 0271 z 2013 roku, wraz z *Sonatą D-dur* Franciszka Brzezińskiego (Irena Kalinowska-Grohs – skrzypce, Barbara Pakura – fortepian) 2) Dux 0951z 2014 roku (*Joseph Szulc, Works for Violin and Piano*, Jarosław Pietrzak – skrzypce, Julita Przybylska-Nowak – fortepian).

¹⁴ Wydanie to jest dostępne w zbiorach biblioteki Uniwersytetu w Rochester oraz na stronie internetowej Petrucci Music Library (J. Pietrzak, dz. cyt.).

wy finał przynosi interesujące momenty przetworzeniowe, słabo rozwinięte w poprzednich częściach. Faktura tej sonaty wyrażona jest prostymi środkami, odczuwalny jest wpływ muzyki tanecznej, operetkowej kantyleny, a język dźwiękowy – eklektyczny na tle innych sonat z tego okresu¹⁵.

I część, *Allegro ma non troppo*, posiada formę sonatową, II część, *Andante sostenuto*, tworzy powtarzający się układ dwudzielny ABA₁B₁AB, III część, *Presto ma non tanto*, układ repryzowy ABA₁, a IV część, *Allegro assai*, jest rondem sonatowym.

Przedmiotem naszych rozważań będzie część III, która jest oryginalnie skomponowanym scherzem-mazurkiem, silnie podkreślającym ludowy archetyp. Jak wyżej nadmieniono, ogólny plan formy tworzy układ repryzowy, lecz zespolony został z techniką wariacyjną. Główną tonacją tej części jest D-dur, w toku narracji tonacja często się zmienia. Temat symetryczny, okresowy zestawia cechy oberka i mazura. Pierwsze czterotaktowe zdanie to oberkowa, o kołującym kształcie melodyki figuracja budowana na rozłożonych trójdźwiękach, z użyciem kwarty lidyjskiej (gis). Akompaniament fortepianowy imitujący praktykę ludową wykonuje ostinatowo burdony kwintowe w zdwojeniach i miarowych ćwierćnutach. W przebiegu całego tematu stosuje tylko dwie funkcje: T i D (przykład 5).

Przykład 5. J. Szulc, *Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 61, III część, *Presto, ma non troppo*, temat, takty 1–14.

Ośmiotaktowe okresy są powtarzane w wariacyjnych opracowaniach za pomocą standardowych środków: figurowanie tematu, rozszerzanie funkcji harmonicznycch, zmiany tonacji, alternacja materiału między instrumentami. Prostota

¹⁵ M. Renat, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012, s. 103.

tematu (w dalszych powtórzeniach) wzbogacana jest chromatycznymi przejściami w kontrapunktującej linii prawej ręki fortepianu. Ogniwo A to cykl 5 wariacji, zwieńczony powrotem tematu i kodą. Trio (ogniwo B), *L'istesso tempo* w tonacji G-dur pomimo zmiany faktury i metrum na parzyste $\frac{2}{4}$, nadal nawiązuje do tematu, podając jego motywy w silnym uproszczeniu – to jak epizod spowolnienia w tańcu, powstrzymania ruchu, rodzaj interludium. Początkowa, oberkowa formuła figuracyjna tematu przekształca się w formułę *kwintoli*, burdony pustych kwint zostają, tyle że w długich wartościach rytmicznych. Owa pusta kwinta jest w całym *scherzu* niczym sygnatura, znak szczególny swego pierwowzoru inspiracji, stale przechodzi między trzema głosami, w partii skrzypiec „dotyczy” pustych strun (przykład 6).

Przykład 6. J. Szulc, *Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 61, III część, *Presto, ma non troppo*, takty początkowe Tria, takty 175–190.

Górne głosy prowadzą prostą, miarową melodykę, dopełnioną przesuwanymi akordami. Trio jest rozdzielone na dwie fazy. Druga, *Vivacissimo*, pozostaje w parzystym metrum i kształtuje kolejny *quasi*-wariant głównego tematu *scherza*.

Repryza jest skrócona w stosunku do wariacyjnej ekspozycji. Powraca do 4 wariacji materiału tematycznego, z pominięciem tematu w wersji zasadniczej. Muzyczny tok tegoż *scherza*-mazurek kształtowany szeregowaniem odcinków, bez wątpliwości wykazuje wpływy zasady budowy utworów tanecznych, z gatunku muzyki ludowej i popularnej, w których to utwory są często składankami różnych wariantów tego samego tańca. Ich wyrazem jest również prosty podział na melodię i akompaniament, przeważający w fakturze – tylko w nielicznych fragmentach kompozytor sięga do techniki kontrapunktowania oraz bardziej wyrafinowanej chromatyki (koda ogniwa A). Idiom mazurkowy wypełnia całą część *Sonaty a-moll*, jest rzadko spotykanym typem stylizacji, syntetyzującym charakter *scherza* z tańcem ludowym. Został więc zastosowany w makroformie.

Józef Szulc w swojej koncepcji tej części sonaty przerzuca pomost między ludowym autentykiem, konwencją klasycznej formy i użytkową muzyką taneczną. Podobnie jak w *Sonacie d-moll* Józefowicza wzorzec ludowy jest dominujący w środkach warsztatowych.

4. Franciszek Brzeziński, *Sonata D-dur na skrzypce i fortepian op. 6 (1910)*

Franciszek Ksawery Brzeziński (1867–1944) znany był bardziej jako krytyk i publicysta niż kompozytor. Z zawodu był prawnikiem, wykształconym w Dreźnie. Edukację pianistyczną odbył u Jana Kleczyńskiego, a kompozycję studiował u Maxa Regera w Lipsku. Pozostawił w swej tece kompozytorskiej kilkanaście solowych utworów fortepianowych, *Koncert fortepianowy* i *Sonatę skrzypcową*. W utworach fortepianowych, postępując śladami swego niemieckiego pedagoga, Brzeziński często stosuje polifonię i wielokrotnie sięga do formy fugi. Jako krytyk prowadził dział recenzji muzycznych w „Kurierze Warszawskim” w latach 1916–1921 oraz w innych czasopismach, takich jak „Nowiny Muzyczne”, „Rzeczpospolita”. Publikował też artykuły w „Sztuce”, „Muzyce”, „Muzyce Polskiej”, napisał monografię o Bedřichu Smetanie¹⁶.

Utwory Brzezińskiego należą stylistycznie do epoki neoromantycznej. *Sonata D-dur* ukazała się w druku w 1910 roku (Peters, Lipsk). Jest utworem oryginalnie ukształtowanym, w którym następuje zderzenie niezwyklej prostoty, wręcz banalności myśli tematycznych ze złożonością faktury w ich rozwinięciach i fragmentach łącznikowych. Przekłada się to na funkcje obydwu instrumentów: skrzypce pełnią rolę melodyczną, fortepian tworzy tło harmoniczne o bogatej akordyce, z dużą dozą chromatyki, porusza się w szerokim polu dźwiękowym. W 3-częściowej budowie formalnej każda z części tworzy wypadkowe układy hybrydyczne. Forma sonatowa I części, *Allegro moderato*, stopiona została z techniką wariacyjną, wieloodcinkowy tok II części, *Largo*, zawierający replikę reprzyzowości, również sięga po środki wariacyjne. Finał, *Vivace*, o fazowej budowie w makroformie, wykazuje układ dwudzielny i cechy formy lukowej.

Elementy ludowości w postaci rytmów mazurowych przejawiają się w tematach części skrajnych, a zwłaszcza w części III. Towarzyszą im typowo ludowe środki w akompaniamencie, burdonowe basy, a zaraz obok „doprawione” są chromatycznymi figuracjami i gamowymi przejściami. Technika zespalania prostych układów melodycznych z *quasi*-regerowską chromatyką ukazuje się tu w pełni.

Pierwszy temat I części, *Allegro moderato*, otwierający sonatę, jest śpiewny, pastoralny w wyrazie, złożony z regularnych dwutaktowych fraz. W rozwoju przyjmuje postać śpiewnych figuracji. Łącznik jest rozwinięciem prozodii tema-

¹⁶ E. Szczepańska-Golas, *Brzeziński Franciszek*, hasło, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 1: *a b*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 450.

tu, a w ośmiu ostatnich taktach wprowadza cytat popularnej piosenki *Wlazl kotek* w partii skrzypcowej – fortepian figuracyjnie go kontrapunktuje, w korespondencji motywicznej (przykład 7).

Przykład 7. F. Brzeziński, *Sonata D-dur na skrzypce i fortepian* op. 6, I część, *Allegro moderato*, cytat melodii *Wlazl kotek* oraz początek drugiego tematu, takty 38–54.

Trudno odczytać intencje tego banalnego cytatu, wydaje się on wyrazem przekornej reakcji na komplikacje języka dźwiękowego dzieł modernizmu, silnie rozwiniętego w muzyce niemieckiej. Zaraz po nim wkracza drugi temat, w charakterze „chłopskiego” mazura (*grave, sul G*), rubaszny w rysunku melodycznym, oparty na jednotaktowym schemacie rytmicznym (w h-moll). Kolejne motywy są wariantowaniem pierwszego motywu, z zatrzymaniem na dłuższej wartości. Pauzowany akompaniament akordowy na słabych wartościach rytmicznych taktu dodaje tu nieco groteskowego charakteru. Zdaniowa, asymetryczna budowa tematu ewokuje wrażenie improwizowanej przygrywki ludowej. Tonalnie jest dwoisty, bowiem melodia skrzypcowa całkowicie diatoniczna ujęta jest w eolskim h-moll, natomiast akordy fortepianu w h-moll harmonicznym. W ostatnich taktach tematu fortepian postępuje po chromatycznie opadających akordach, dodając brzmieniowej pikanterii i waloru kolorystycznego. Lecz temat

ten intonowany *poco meno mosso* w tonie trochę ściszym, ze skoczną partią fortepianu, jakby „maskuje” swą nutę ludową.

W przetworzeniu motywy obydwu tematów przeplatają się i poddane zostają przekształceniom tonalnym w nowej oprawie fakturalnej. Szczególnie często eksponowany jest motyw czołowy drugiego tematu, wielokrotnie powtarzany, z wariantowaniem struktury interwałowej oraz korespondencją motywiczną między skrzypcami i fortepianem. Motyw czołowy drugiego, „chłopskiego” tematu jest w dalszym toku użyty w funkcji kontrapunktu frazy tematu pierwszego.

Repryza powraca do materiału ekspozycji, ale w postaci wariacyjnej. Mazurowy temat drugi przyjmuje nowy kształt: główny motyw zyskuje rytm punktowany (w fortepianie), prowadzony jest też w odmiennym od ekspozycyjnego kontekście fakturalnym, harmonicznym pełniejszym, bez pauz. Skrzypce prowadzą linię kontrapunktującą, z użyciem akordów na pierwszą część taktu. Zmienia się też tryb tonacji (D-dur). W partyturze oznaczony jest adnotacją *in tempo con fuoco*. W porównaniu z pierwszym ukazaniem w ekspozycji dokonuje się w repryzie transformacja fakturalno-wyrazowa drugiego tematu. Z umiarkowanej w charakterze „przygrywki” przechodzi do postaci pełnego wybrzmienia, z wymianą partii instrumentalnych (melodia – fortepian, towarzyszenie – skrzypce) (przykład 8).



Przykład 8. F. Brzeziński, *Sonata D-dur na skrzypce i fortepian* op. 6, I część, *Allegro moderato*, temat drugi w repryzie, takty 232–236.

Charakter mazurowy przenika także całą III część, *Vivace*. Temat pierwszy to mazurek w polifonizującej fakturze i tonacji d-moll. Skoczny rysunek melodyki wkracza na tle trzymanyh akordów, harmonicznym „opozycyjnym” względem tematu. Z niego kształtuje się ewolucyjnie rozwijana płaszczyzna, w toku nieregularnych rytmicznie figuracji. O ludowej proweniencji świadczy partia fortepianu, postępująca w miarowych akordach, z nutą pedałową w basie. Drugi temat w jednoimiennym D-dur kontynuuje rytm mazurowy w symetrycznej melodyce, podany przez fortepian z kontrapunktem skrzypiec. Charakterystyczne są tu burdony kwintowe, a także „zakłócenia” rytmiczne w postaci kwartolowych przejść melodycznych. Charakterystyczne jest użycie kwarty lidyjskiej *gis* na zmianę z diatonicznym *g* (przykład 9).



Przykład 9. F. Brzeziński, *Sonata D-dur na skrzypce i fortepian* op. 6, III część *Vivace*, drugi temat, takty 67–80.

Jest też i trzeci temat w C-dur, zapowiadany *quasi*-przygrywką, „przypupujący” na rozłożonych trójdźwiękach, określony jako *molto gaio e rustico*. Banalne zwroty melodyczne ponownie „chłopskiego” mazura oparte na trójdźwiękach prowadzone są na tle równie prostego akompaniamentu, naśladującego kapele: basy na głównych wartościach i skrzypce z „prymką” i drugie skrzypce ornamentujące temat w ostinatowym wychyleniu sekundowym. Brzeziński czyni tu aluzję do ludowej praktyki grania w heterofonii (równoczesne wykonanie melodii oraz jej ornamentalnego wariantu). Następujące dalej rozwinięcie trzeciego tematu wnosi technikę przetwarzania motywu czołowego.

Finał posiada niezwykle oryginalny plan formalny, mianowicie tworzy dwudzielną makroformę o lukowo-przetworzeniowym układzie ogniwi: $ABCC_1B_1A_1B_1C_1$ koda. Pomiędzy głównymi ogniwami są łączniki. Taka budowa podyktowana była ludowym wzorcem, w którym występuje kilka mazurów kolejno po sobie, przedzielonych improwizacyjnymi przejściami. W łącznikach III części wkracza nasilenie chromatyki, która pełni rolę muzycznej sublimacji.

Franciszek Brzeziński, polski krytyk I połowy XX wieku, daje w swej sonacie wysoce oryginalny przykład zastosowania melodyczno-rytmicznych właściwości mazura, w której muzyczny charakter ludowego autentyku podany jest *in crudo* i dopełniony jest od zewnątrz elementami profesjonalnego języka sztuki wysokiej.

5. Witold Friemann, *Sonata e-moll „Polska” na skrzypce i fortepian* op. 15 (1913)

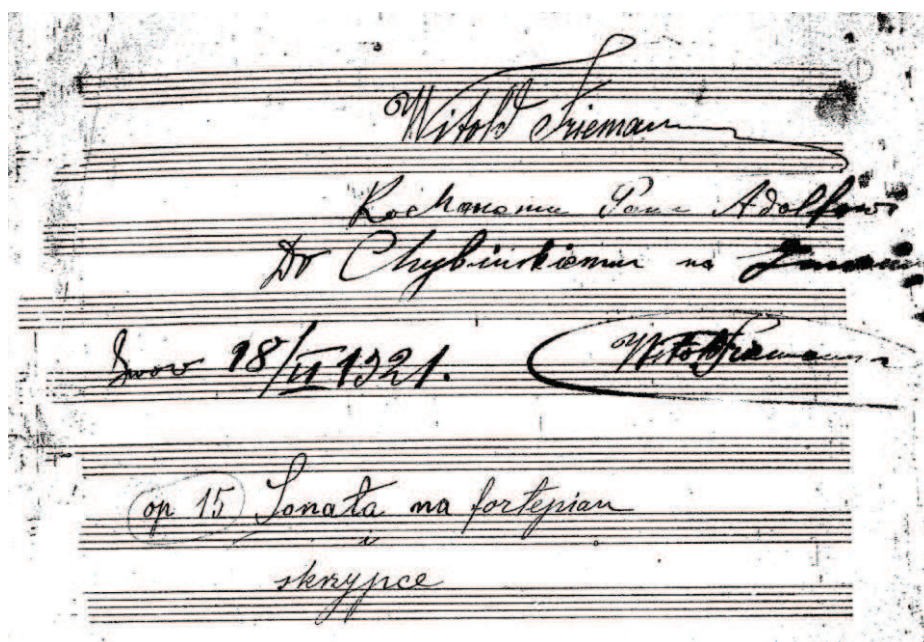
Witold Friemann (1889–1977) wykształcenie muzyczne odebrał najpierw w Konserwatorium Warszawskim (u Z. Noskowskiego i R. Statkowskiego),

a w latach 1909–1914 studiował kompozycję w Lipsku u Maxa Regera. Lata 20. spędził we Lwowie, gdzie wykładał w Konserwatorium i na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza. Prowadził też działalność koncertową i publicystyczną¹⁷.

Interesująca nas *Sonata e-moll* pochodzi z okresu studiów w Niemczech. Sam Friemann we wspomnieniach pisał o swoim pedagogu i genezie *Sonaty „Polskiej”* tak:

Jako nauczyciel kontrapunktu i kompozycji był Reger [...] niezrównany. Wymagającym był bardzo; zadawał mi niezliczoną wprost ilość fug, chorałów, kanonów i przeróżnych form muzycznych [...]. Wreszcie nadeszła chwila, gdy Reger polecił mi napisać sonatę skrzypcową. Powziąłem myśl napisania jej w charakterze polskim zarówno pod względem rytmicznym jak i melodycznym. I tu okazała się cała niezwykła wiedza Regera, który znał doskonale charakterystyczne dla polskiego folkloru zwroty melodyczne i udzielił mi przy tej sposobności kilka wykładów o właściwościach melodycznych w muzyce poszczególnych narodów europejskich, [...] on pierwszy dał mi właściwe pojęcie o istocie stylizacji¹⁸.

Sonata e-moll op. 15 pozostała w rękopisie w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Zachował się w całości manuskrypt sporządzony przez kompozytora w 1921 roku, w okresie lwowskim, z dedykacją dla Adolfa Chybińskiego (fot. 1).



Fot 1. W. Friemann, fragment strony tytułowej *Sonaty e-moll* z dedykacją dla Adolfa Chybińskiego.

¹⁷ J. Bauman-Szulakowska, hasło: *Friemann Witold*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000...*, s. 220.

¹⁸ Cyt. za: A. Mitscha, *Witold Friemann. Życie i twórczość*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Zeszyt Naukowy 17, Katowice 1980, s. 18.

Przykład 10. W. Friemann, *Sonata e-moll „Polska”* op. 15, I część, *Allegro*, pierwszy temat, takty 1–23.

Sonata e-moll jest 4-częściowa: I. *Allegro*, II. *Presto*, III. *Andante*, IV. *Finale. Presto*. Podobnie jak *Sonata G-dur* Melcera tworzy układ typowy dla neoromantycznych sonat, w których szybkie *scherzo* figuruje w II części cyklu. Już otwierający *Sonate* pierwszy temat I części, określony *con fuoco*, posiada charakter mazura. Ekspozycja tematu zachowuje klasyczną zasadę kolejności (pierwsza projekcja w partii fortepianu, drugie ukazanie w partii skrzypiec z nową harmonizacją). W budowie jest okresem muzycznym zewnątrznie rozszerzonym. Miarowa, prosta rytmika, diatoniczna melodyka z przewagą ruchu sekundowego – oto jego podstawowe cechy. Pierwsze dwa zdania oparte są na e-moll eolskim i harmonicznym na zmianę. W rozszerzeniu drugiego zdania wraca rytm punktowany. Akordowa oprawa oraz technika oktavowa na

głównych częściach taktu imitują wykonawczą praktykę ludową (temat skrzypcowy na pierwszym akordzie eksponuje dwie kwinty, co także jest nawiązaniem do praktyki ludowych skrzypków). Melodyka tematu w partii skrzypiec jest powtórzona bez zmian, natomiast partia fortepianu daje nową oprawę harmoniczną, utrzymaną w tej samej szacie fakturalnej, co w pierwszym ukazaniu. Są tu proste zestawienia bliskich sobie akordów (na uwagę zwracają połączenia medianowe). Friemann stapia klasyczną harmonizację z ludową metryką i praktyką wykonawczą (przykład 10).

Przykład 11. W. Friemann, *Sonata e-moll* „Polska” op. 15, IV część, *Presto*, temat pierwszy „alla mazurka”, takty 1–17.

Drugi temat w E-dur, śpiewny, w fakturze polifonizującej (kantylenowa linia skrzypiec na tle figuracyjnego kontrapunktu fortepianu) nie zawiera już elementów ludowych. W przetworzeniu temat pierwszy traktowany jest fragmentarycznie, poddany ornamentacji (forte pianu wykonuje triolowe figuracje oplatające prosty temat). Jest również materiałem kody – zostaje ukazany przez skrzypce w bardzo wysokim rejestrze w oktawach, z zachowaniem modelu rytmicznego, ale z wprowadzeniem chromatyki w partii fortepianu.

Element ludowy silnie zaznaczony został w części ostatniej, *Finale*, w G-dur, posiadającym adnotację „alla mazurka”. Temat finału w charakterze

jest podobny do tematu I części – miarowa rytmika ćwierćnutowa i ósemkowa, sekundowy ruch melodyczny. Przewaga ósemkowej motoryki i brak rytmów punktowanych wskazują na stylizację oberka. Technikę ludowego „grania” podkreślają kwintowe burdony w lewej ręce fortepianu, trzymane na ligaturach w drugiej projekcji tematu (przykład 11).

Część finałowa skomponowana jest w formie ronda sonatowego o schemacie:

AB (drugi temat) A₁C (epizod *Prestissimo*) A₂B₁ Koda (incipit tematu I cz.)

Drugi temat w E-dur tworzy materiał pierwszego kupletu, jest pokrewny tematowi pobocznemu I części. Natomiast temat pierwszy „alla mazurka” w kolejnych dwóch refrenach występuje w odmiennych wariantach fakturalnych, np. w refrenie A₂ stosuje przeniesienie oktawaowe do wysokiego rejestru skrzypiec i nowe opracowanie faktury fortepianu z pauzami na pierwszej części taktu. W kodzie Friemann przytacza początek tematu I części, który staje się klamrą zamykającą utwór (podobnie jak miało to miejsce w *Sonacie G-dur* Melcera).

Witold Friemann w *Sonacie e-moll „Polskiej”* podejmuje mazurowy element folkloru w sposób fragmentaryczny, wtapiając go w melorytmikę głównych tematów części skrajnych. Wprowadza koloryt stylizacji w duchu narodowym w wiodących współczynnikach formy, ale bez kontynuacji w dalszej narracji. Wykazuje w swym wyborze pokrewieństwo do wcześniej omówionych sonat Melcera i Brzezińskiego.

6. Stefan Bolesław Poradowski, 3 *Sonatiny na 2 skrzypiec op. 11 a (1923)*

Stefan Bolesław Poradowski (1902–1967) związany był z poznańskim środowiskiem muzycznym, gdzie działał jako pedagog i dyrygent. Wielotorową działalność muzyczną łączył z inną pasją artystyczną – fotografią. Twórczość Poradowskiego obejmująca ok. 200 pozycji, wyrastała z tradycji późnoromantycznej, a w dojrzałej twórczości przejął orientację neoklasyczną. Większość kompozycji Poradowskiego powstała w okresie międzywojennym¹⁹. W tym czasie, jeszcze podczas studiów kompozytorskich w poznańskim Konserwatorium w klasie Henryka Opieńskiego, powstał cykl 6 sonatin na 2 skrzypiec, z których 3 zostały wydane przez oficynę „Barwicki” w 1925 roku w Poznaniu. Wydawca wydrukował te utwory jako „Duos” tylko w formie głosów I i II skrzypiec, bez wydruku partytury. Są to kompozycje bardzo proste, tonalne, o przeznaczeniu pedagogicznym, adresowane do uczniów na poziomie podstawowym.

W Duo nr 2, w II części, występuje krótki cykl wariacji, oparty na temacie „*Tempo di mazurka*”. Temat regularny, okresowy powtarza ośmiokrotnie standardowy schemat rytmiczny, melodyką zbudowaną zdaniowo. Temat poddany zostaje technice wariacyjnej, polegającej na prostym figurowaniu, zmianie trybu,

¹⁹ J. Tatarska, hasło: *Poradowski Stefan Bolesław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000...*, s. 778–779.

wprowadzeniu nowej pulsacji rytmicznej, np. na triolowej, a także na zmianie charakteru wyrazowego – czyli stosuje standardowe środki wariacyjne. Pierwsze dwie wariacje mają charakter ornamentalny, trzecia jest liryczna, a w IV wariacji przekształca rytm mazura w rytm poloneza. Jest to interesujący chwyt wariacyjny, dający uczniom możliwość zapoznania się z rytmami polskich tańców narodowych oraz ich porównania z środkami techniki wariacyjnej²⁰ (przykład 12).

Przykład 12. S.B. Poradowski, *Duo nr 2*, II część, temat „Tempo di mazurka” i wariacja 4 *Allegretto* (przekształcenie rytmu mazura w rytm poloneza), partia I skrzypiec, takty 1–15; 128–141.

W *Duo nr 3* zamieścił Poradowski poloneza o małej formie prostej, trzyczęściowej typu a b a, z triem pośrodku. Obydwa przykłady w całości są utrzymane w charakterze i metrytmice tańców określonych w tytule części. Są to utwory krótkie, zwięzłe, w których kompozytor daje lekcję z zakresu polskich tańców.

7. Alfred Gradstein, *Sonatina C-dur na skrzypce i fortepian* (1937)

Alfred Gradstein (1904–1954) wykształcenie muzyczne odebrał w Warszawie oraz w Wiedniu. Młodość spędził we Francji, gdzie przebywał aż do końca II wojny światowej. Tam też publikował swoje utwory, głównie fortepianowe, oraz zajmował się upowszechnianiem muzyki w środowiskach robotniczych. Po wojnie powrócił do Polski, osiedlił się w Warszawie. Stał się gorliwym sprzymierzeńcem haseł socrealizmu, czego dał wyraz w swych utworach z lat powojennych, zwłaszcza w pieśniach masowych²¹.

Sonatina C-dur powstała we Francji. Pozostała w rękopisie, dostępnym w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Powstawała w latach 1934–1937:

²⁰ Niestety, utwory te nie funkcjonują w praktyce pedagogicznej.

²¹ A. Walaciński, hasło: *Gradstein Alfred*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, t. 3: *e f g*, PWM, Kraków 1987, s. 436.

II i III część w 1934 roku, I część w 1936, a IV część w 1937 roku. W rękopisie kompozytor po każdej części zapisał datę jej ukończenia. Styl wypowiedzi *Sonaty* należy do nurtu neoklasycznego, którego cechy w odmianie francuskiej poznał i przyjmował w latach pobytu w Paryżu. Gradstein w swej kompozycji stosował „mazurowe” ukształtowanie tematów w II, III i IV części, tak jak to czynili jego poprzednicy. Nowym czynnikiem jest tu dyskretnie wprowadzana polimetria oraz neotonalny język dźwiękowy.

II część, *Andante*, w formie repryzowej ABA_1B_1 (repryza integrująca materiał A i B) rozpoczyna wstęp, anonsujący pierwszy motyw tematu. Sam temat w budowie melorytmicznej zawiera metryczne rozszerzenie drugiej frazy w metrum $\frac{4}{4}$ z adnotacją *poco sostenuto*, co powoduje jakby zawieszenie toku melodycznego. Powstaje układ złożony z trzech taktów w metrum $\frac{3}{4}$ i jednego w $\frac{4}{4}$. Schemat ten jest powtórzony trzykrotnie i dopełniony regularnym zdaniem znów w $\frac{3}{4}$. Temat skrzypcowy kontrapunktuje fortepian kunsztownymi figuracjami (przykład 13).

Przykład 13. A. Gradstein, *Sonatina C-dur na skrzypce i fortepian*, II część *Andante*, temat, takty 26–36.

W środkowym ogniwie temat mazurowy poddany jest melodycznym rozwinięciom i wariacyjnym przekształceniom. W dwóch początkowych wariacjach zachowana jest zasada naprzemienności metrum trzy- i dwudzielnego, w kolejnych dwóch przekształcone frazy tematu w partii fortepianu są ornamentowane triolowymi figuracjami skrzypiec. Ogniwko repryzowe wnosi nowe opracowanie tematu (nowe treści w głosach towarzyszących), w którym tylko motyw czołowy i końcowy pozostają bez zmian. Główne struktury tematu są zestawione z kunsztownym kontrapunktowaniem figuracyjnym. Nowym elementem są skrzypcowe akordy i dwudźwięki. Kompozytor tworzy w ten sposób kulminacyjną postać tematu, co podkreśla dynamika *ff*.

III część, *Scherzo – Canon* oparte jest na temacie, bardzo pokrewnym do tematu II części. Jego motyw czołowy (powtarzany kilkakrotnie) jest identyczny z motywem poprzedniej części (przykład 14).



Przykład 14. A. Gradstein, *Sonatina C-dur na skrzypce i fortepian*, III część, *Scherzo – Canon*, temat, takty 1–8.

Temat prowadzony jest kanonicznie (w oktawie) pomiędzy dwoma głosami z opóźnieniem jednej wartości, z towarzyszeniem harmonicznym lub kontrpunktującym trzeciego głosu. Mazurowy element poddany jest zatem technice polifonicznej. Technika kanoniczna odnosi się tylko do ukształtowania dwóch głosów w pierwszym ogniwie. Środkowy epizod *Scherza*, *Meno mosso tranquillo*, podaje nową myśl, ewolucyjnie rozwijaną, opartą na jednym, stale przekształcanym motywie, a reprzyza powtarza bez zmian materiał ekspozycji.

IV część, *Con brio*, ma przy oznaczeniu agogicznym adnotację „Tempo quasi di mazurka”. Posiada formę reprzyzową ABA_1 , a więc nietypową jak na finał sonaty. Zarówno temat, jak i materiał tej części jest najbardziej oryginalny w całej *Sonatinie* – ukształtowany został z nieregularnych fraz, zmiennej motywiki, w której zwroty melodyczne przeplatane są akordami na różnych częściach taktu w metrum dwudzielnym. W płaszczyźnie tematu stale stosowana jest polimetria, z wymiennością metrum $\frac{3}{4}$ i $\frac{2}{4}$. W drugim odcinku pierwszego ogniwa A, *Presto*, następuje duży kontrast poprzez wprowadzenie motorycznej figuracji. Ogniwo B jest – w porównaniu z ogniwami skrajnymi – krótkie, pełni właściwie rolę figuracyjnego małego intermedium pomiędzy ogniwami A i A_1 (przykład 15).

Część IV kończy motoryczna koda. Ze względu na budowę formalną, zdecydowaną dominację materiału tematycznego i jego struktur pochodnych całą IV część należy uznać za stylizację, mazurek w roli finału sonaty (tak jak krakowiak w *Sonacie d-moll* Józefowicza). Regularna polimetria trój- i dwumiarowych taktów w szybkim tempie oddala związek materiału tej części z mazurowym prawozorem, przywołanym w podtytule. Uwypukla bardziej indywidualny język kompozytora, a przede wszystkim jego własną wizję stylizacji powszechnie znanego tańca, osadzoną już w języku XX-wiecznym (innowacjach metrymicznych).

Allegro con brio (Tempo quasi di mazurka)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter. The second system continues the piece, showing a change to 2/4 time and the use of arco for the violin. The third system shows further rhythmic complexity and a return to 3/4 time, with a pizz. instruction for the violin.

Przykład 15. A. Gradstein, *Sonatina C-dur na skrzypce i fortepian*, IV część, *Con brio*, temat, takty 1–16.

Gradstein w swojej *Sonatinie* poddaje melodyczno-rytmiczny archetyp mazurka bardziej kunsztownym opracowaniom, z zastosowaniem polimetrii i techniki polifonicznej. Neotonalny język dźwiękowy zawiera sporą dążność chromatyki. Mamy tu zatem do czynienia z wyższym niż w sonatach pierwszej dekady XX wieku (Józefowicz, Melcer, Brzeziński, Friemann) stopniem przekształceń, co jest oczywiście wynikiem także ogólnoeuropejskich przemian w technice kompozytorskiej, zaistniałych w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku.

8. Stanisław Wisłocki, *Sonata F-dur na skrzypce i fortepian* (1942)

Stanisław Wisłocki (1921–1998), późniejszy wybitny dyrygent, rozpoczął swoją drogę artystyczną od prób kompozytorskich. Autorka monografii o polskiej sonacie skrzypcowej o okolicznościach powstania utworu pisze:

Z informacji przekazanych przez siostrzeńca kompozytora i spadkobiercę, Tadeusza Deszkiewicza wynika, że pomysł skomponowania utworu skrzypcowego zrodził się pod wpływem kontaktu młodego Wisłockiego z George Enescu. Ten wielki, rumuński skrzypek i kompozytor zaproponował polskiemu muzykowi studia kompozytorskie w swojej klasie. Wisłocki, zachęcony propozycją Enescu, napisał *Sonatę*, którą dedykował swemu

mistrzowi. Wkrótce jednak początkujący kompozytor, aby poświęcić się całkowicie dyrygenturze, świadomie na jakiś czas zaprzestał kompozycji. Pomimo tej zmiany z rumuńskim kompozytorem pozostał w serdecznej przyjaźni²².

Sonata F-dur pozostała w rękopisie, który znajduje się w posiadaniu spadkobiercy. Odznacza się bardzo zaawansowaną techniką kompozytorską, jak na początkującego kompozytora. Jest 3-częściowa i niejednolita stylistycznie. I część, *Maesto*, prezentuje typ impresjonistycznej faktury, z dużą dozą wyrafinowanej kolorystyki oraz bitonalnością pomiędzy partią skrzypcową i fortepianową (F-dur w skrzypcach i górnej pięciolinii fortepianu, Fis-dur w dolnej pięciolinii fortepianu). Jednocześnie intensywna dynamika, niespokojna, nieregularna melodyka przywołują rys ekspresjonistyczny. Ujęta jest w formę sonatową, w której obydwie tematy silnie uwypuklają czynnik kolorystyczny poprzez figuracyjną finezję i artykulację (np. *tremolanda*). Przetworzenie poddaje przeróbce różne odmiany faktury, a nie struktury tematyczne. Wspomniana bitonalność kreuje język dźwiękowy w ekspozycji i repryzie.

Część II, *Adagio*, zatytułowana *Fantazia-Prelud*, przedstawia późnoromantyczny typ kształtowania, ze wstępną, improwizacyjną inwokacją skrzypiec. Jej forma buduje trójfazową, ewolucyjnie kształtowaną liryczną narrację.

Finał *Sonaty to Rondo-krakowiak*, będący wyraźnym ukłonem w stronę neoklasycystycznych stylizacji tanecznych z mocno wyartykułowanymi elementami groteski. III część jest wręcz klasycznie skonstruowanym rondem sonatowym o schemacie ABA₁CA₂B₁A₃koda. Skoczny temat, żywy i symetryczny w budowie w melorytmicznej fizjonomii, jest niezwykle finezyjny i kapryśny. Inicjalna figuracyjna fraza skrzypiec rozpoczyna się w wysokim rejestrze. Ruchliwa rytmika, kręta melodyka, akompaniament silnie pauzowany tworzą mimo wszystko regularny, 16-taktowy okres muzyczny w metrum $\frac{2}{8}$. Temat ukazany w partii skrzypiec przechodzi do fortepianu, który go powtarza, według zasady alternacji materiału tematycznego w sonacie kameralnej. Charakterystyczny dla krakowiaka rytm synkopowany występuje w zakończeniu fraz, przez co jego oddziaływanie na taneczny charakter tematu jest nieco słabsze. Zdecydowanie większą rolę w ukształtowaniu tematu pełni figuratywność i silna zmienność tonalna pomiędzy sąsiadującymi motywami figuracyjnymi (przykład 16).

Kuplety zachowują topos krakowiaka, pierwszy z nich B wprowadza drugi temat, epizod C podaje nową myśl o charakterze groteski, a B₁ transponuje drugi temat do innej niż w B tonacji. Temat poboczny *meno mosso* płynie łagodniejszą melodyką, lecz zachowuje skoczność, a w zakończeniu dodaje humorystyczne *glissando* w ambitusie oktawy, w obydwu partiach. Refren w kolejnych powrotach ulega zmianom melorytmicznym, a w trzecim i czwartym ukazaniu (A₂ i A₃) jest skrócony. W epizodzie środkowym C na plan pierwszy wysuwa się element groteski. Gwałtowne skoki w formułach akompaniujących fortepianu uwypukla-

²² M. Renat, dz. cyt., s. 135.

ją taneczno-skoczny charakter. Kodę kształtują ciągi figuracyjne, oparte na motywie czołowym głównego tematu. Finał *Sonaty F-dur* w całości jest stylizacją krakowiaka, wszystkie współczynniki formy odwołują się do wzorca tanecznego. Idiom krakowiaka decyduje o materiale dźwiękowym całej części.

Przykład 16. S. Wisłocki, *Sonata F-dur na skrzypce i fortepian*, III część, *Rondo-krakowiak*, *Allegro vivace* temat pierwszy, takty 1–10.

Inspiracje folklorystyczne w sonatach II połowy XX wieku

W twórczości gatunku sonaty skrzypcowej II połowy XX wieku, przewyższającej liczebnie spuściznę I połowy (ponad 80 pozycji), nawiązania do elementów polskiego folkloru występują sporadycznie²³. Nurty awangardowe, zaistniałe w latach 60. i początku 70., skierowały uwagę kompozytorów w stronę technologiczną, a specyfikację środków artykulacyjnych i czysto brzmieniowych na gruncie sonaty skrzypcowej. Ponowny zwrot w stronę tradycji, lecz już w odmiennej postaci niż w neoklasycyzmie, w orientacji postmodernistycznej nie pociągnął za sobą powrotów do inspiracji folklorystycznych w omawianym gatunku.

Poniżej przedstawione dwie sonaty poruszają się nadal w stylu neoklasycznym, który funkcjonował na gruncie sonaty skrzypcowej jeszcze długo, zwłaszcza

²³ Rzeczą zmienną jest fakt, że Grażyna Bacewicz, autorka największej liczby sonat pośród wszystkich polskich twórców sonat skrzypcowych, w swoich ośmiu utworach nie podjęła inspiracji folklorystycznych, silnie obecnych w jej miniaturach oraz innych utworach kameralnych czy koncertach instrumentalnych. Chodzi tu zwłaszcza o piękne stylizacje oberka (np. w *I Kwintecie fortepianowym*).

cza u kompozytorów prowadzących twórczość kompozytorską w nurcie ubocznym całokształtu swej działalności, częstokroć podyktowaną czynnikami pedagogiczno-społecznymi. Trzecia utrzymana jest w stylistyce klasycznego postmodernizmu, syntetyzuje dawną, barokową technikę snucia motywicznego ze swobodną organizacją wysokości dźwiękowych, wzbogaconą polirytmią i metrycznymi odcinkami.

9. Jerzy Kolasiński, *Sonatina na skrzypce i fortepian „alla rustico”* (1971)

Jerzy Kolasiński (1906–1981) zasłużył się w polskim życiu muzycznym lat powojennych głównie na polu pedagogicznym i organizacyjnym. Był zaangażowany w zagadnienia wychowania muzycznego, a twórczość prowadzoną w nurcie ubocznym podporządkował celom pedagogicznym²⁴. Pośród jego utworów kameralnych znajduje się *Sonatina na skrzypce i fortepian* z podtytułem „*alla rustico*” (w stylu wiejskim). Została ona opublikowana w 1971 roku przez Agencję Autorską w Warszawie. Jest to utwór tonalny, trzyczęściowy, o charakterze pedagogicznym. Skomponowany w prostej fakturze, w budowie cyklu odchodzi od tradycyjnych wzorców, zachowując jedynie formę sonatową w I części, *Allegretto con moto*. II część, *Moderato maestoso, tempo di polacca rustica*, nawiązuje do pierwotnego, ludowego poloneza o śpiewnym charakterze²⁵. Ustęp ten ułożony został w małą, prostą formę reprzyzową aba₁. Pierwsze dziesięcioletkowe ogniwo to imitacja ludowej śpiewki o nieregularnym następstwie fraz. Melodyka jest kołująca, złożona z szeregowania podobnych, wariantowanych motywów. Odcinek środkowy daje szczyptę groteski przednutkami na repetowanych dźwiękach (przykład 17).



Przykład 17. J. Kolasiński, *Sonatina „alla rustico”*, II część, *Moderato maestoso*, takty początkowe 1–5.

²⁴ K. Paździora, hasło: *Kolasiński Jerzy*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, t. 5: *k l l*, PWM, Kraków 1997, s. 136.

²⁵ Śpiewane polonezy ludowe miały jednostajną rytmikę, <http://folklor.blox.pl> [dostęp: 8.01.2016].

Z kolei III część, *Allegro marziale e ben marcato*, stylizuje praktykę polskich ludowych kapel (burdony kwintowe), ale w metryce utrzymana jest w charakterze polki.

10. Jerzy Młodziejowski, *Sonata na dwoje skrzypiec* (1972)

Interesującą stylizację jednego z elementów muzyki podhalańskiej wnosi *Sonata na dwoje skrzypiec* Jerzego Młodziejowskiego (1909–1985), opublikowana w 1972 roku przez Agencję Autorską. Odniesienie do muzyki podhalańskiej w twórczości tego zapomnianego kompozytora jest oczywiste. Często bowiem Młodziejowski sięgał do wątków muzyki góralskiej. Świadczą o tym chociażby tytuły jego utworów orkiestrowych i wokalnych: *Orawa*, *Tatrzańskie drzewa*, uwertura *Tańcowali zbójnicy*, poemat symfoniczny *Wysoko z przełęczy*. Tematyka taternicza była przedmiotem jego działalności naukowej i piśmienniczej (w 1935 roku uzyskał doktorat z geografii). Stylistycznie poruszał się w nurcie postromantycznym, impresjonistycznym i neoklasycznym, z silnym akcentem folklorystycznym (stylizował również muzykę ludową Wielkopolski i Śląska)²⁶.

Sonata na dwoje skrzypiec posiada 4 części: I. *Prolog. Andante molto*, II. *Toccata pianissima. Allegro*, III. *Wierchowa. Largo*, IV. *Epilog. Energico*. Następstwo części wskazuje na większą swobodę w traktowaniu cyklu sonatowego, zbliża się bardziej do układu suitowego, co zresztą zaznaczało się w wielu sonatach skrzypcowych II połowy XX wieku. Cechą formy wszystkich części *Sonaty* Młodziejowskiego jest swoboda w kształtowaniu i zupełny brak powtarzalności materiału. Język dźwiękowy wszak neotonalny, jest schromatyzowany, w strukturach akordowych obydwu partii skrzypcowych tworzy akordy poliharmoniczne. III część, *Wierchowa. Largo*, podejmuje stylizację tzw. „Wierchowej nuty”. W folklorze podhalańskim nazwa ta oznacza melodię śpiewaną przez górali w wolnym tempie, zbudowaną tylko z jednego, powtarzanego zdania. Wykonywana jest dwu- i wielogłosowo²⁷. W stylizacyjnym ujęciu Młodziejowskiego narracja tej części posiada charakter improwizacji. Zbudowana jest z szeregu melodyczno-harmonicznych sekwencji, które są różnej długości. Struktura tonalno-modalna *Wierchowej* osadzona zasadniczo w dur-moll zawiera współbrzmienia bez tercji i w bliskim sąsiedztwie współbrzmienia tercjowe, dysonansowe. Rozpoczyna się dwutaktowym motywem wstępnym na trójdźwięku D-dur. Druga sekwencja-fraza, trzytaktowa brzmi jak zawołanie, w którym pierwsze współbrzmienie to nałożenie dwóch kwint na sąsiednich stopniach ($e^1 - h^1 - d^2 - a^2$) i kadencja z pustą, zdwojoną kwintą (przykład 18).

²⁶ D. Jasińska, hasło: *Młodziejowski Jerzy*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, t. 6: *m*, PWM, Kraków 2000, s. 285–286.

²⁷ Hasło: *Wierchowa nuta*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 956.

III. WIERCHOWA

Largo

Przykład 18. J. Młodziejowski, *Sonata na dwoje skrzypiec*, II część, *Wierchowa*. Largo, początkowe sekwencje, partie I i II skrzypiec, takty 1–6.

Trzecia sekwencja trzytaktowa jest melodycznym rozwinięciem drugiej (w D-dur), z kadencją na współbrzmieniu $g-d^1-fis^1$, czwarta dwutaktowa ponownie jak zawołanie zawieszona na fermacie. Piąta sekwencja pięciotaktowa, o falistej linii, prowadzona trzy- i czterogłosowo, tworzy współbrzmienia bifunkcyjne (np. ostatni akord $f^1-b^1-cis^2-a^2$). Szósta sekwencja, najdłuższa, dziewięciotaktowa, podaje najpierw melodię na wycinku skali góralskiej, z akompaniamentem repetowanych tercji, przechodzi w śpiew dwugłosowy w różnych interwałach, wchodzących w dwóch taktach w unison. Po nim następuje powrót motywu początkowego w E-dur i zwrot kadencyjny, z kwartą lidyjską, tak typową dla góralskich melodii (przykład 19).

Przykład 19. J. Młodziejowski, *Sonata na dwoje skrzypiec* III część, *Wierchowa*, końcowe takty (24–29).

Wierchowa pełni funkcję części wolnej *Sonaty*, jest przykładem interesującej stylizacji nietancznego elementu folkloru podhalańskiego.

11. Joanna Bruzdowicz, *I Sonata „Il Ritorno” na skrzypce solo* (1990)

Z sonat ostatniej dekady XX wieku należy wymienić jedynie *I Sonatę „Il Ritorno” na skrzypce solo* Joanny Bruzdowicz (ur. 1943) z 1990 roku, nawiązującej w języku dźwiękowym do dawnych technik, a w ostatniej części do poloneza. Nie jest to jednak stylizacja, lecz przywołanie charakteru tańca, które ma podtekst okolicznościowy. Podtytuł *Sonaty „Powrót”* związany był z powrotem do ojczyzny polskiego skrzypka Adama Korniszewskiego, któremu utwór był

dedykowany²⁸. Fakt powrotu muzyka do kraju kompozytorka muzycznie skorelowała z powrotem do dawnych technik, zespolonych jednak ze swobodnie kształtowanym materiałem wysokościowym i polimetrią sukcesywną. Z owych dawnych technik zachowuje ewolucyjne kształtowanie, reprzyzową budowę formalną, miarowość rytmiki, a w jej ramach epizodycznie stosowaną motoryczność.

I część, *Introduzione. Adagio cantabile*, o ciągłej narracji, improwizacyjnym charakterze, jest daleką reminiscencją powolnych, bachowskich „adagiów”, otwierających jego solowe sonaty. II część, *Esposizione. Allegro svluppo*, wychodzi od marszowego tematu, rozwijając go w motoryczny tok, według zasady stopniowego zagęszczania ruchu rytmicznego. Moment wyrazowej kulminacji wyraża jeden powtarzany motyw na jednym dźwięku – kompozytorka stosuje tu kulminację poprzez kontrast struktury. Po niej następuje odcinek *ad libitum* (ametryczny), *quasi*-kadencja oraz powrót materiału ekspozycji ze zmianami w organizacji wysokości. III część, *Intermezzo. Romanca, lento con dolcezza, rubato*, w śpiewnej narracji podtrzymuje miarowość rytmiczną, w prostym reprzyzowym ujęciu formy. I w tym kontekście wcześniejszych części następuje IV część, *Finale. Vivo alla polacca*. Polonezowy temat bazuje – podobnie jak w częściach poprzednich – na miarowej rytmice, z akcentem na pierwszej części taktu (przykład 20).



Przykład 20. J. Bruzdowicz, *Sonata „Il Ritorno” na skrzypce solo*, IV część, *Finale. Vivo alla polacca*, temat, takty 1–9.

Temat ten nie jest zamkniętą jednostką formalną, przechodzi płynnie w figuracyjne rozwinięcie, tak jak miało to miejsce w muzyce barokowej. W epizodzie środkowym, *meno mosso*, treść wypowiada się urywanymi motywami, potem buduje kulminacyjny odcinek powrotem miarowych figuracji, zwieńczony falującą figuracją *ad libitum*. Repryza powraca do motywiki tematycznej, oczywiście przekształconej względem ekspozycji. Nie mamy tu do czynienia ze stylizacją poloneza *sensu stricto*. Jest to tylko daleka reminiscencja, wspomnienie poloneza jako patriotycznego symbolu muzycznego, jakim był on zawsze w polskiej literaturze muzycznej.

²⁸ Informacja od kompozytorki, przekazana pocztą elektroniczną 1 listopada 2011.

Podsumowanie

W polskich sonatach skrzypcowych XX wieku zaistniały odniesienia do czterech źródeł rodzimego folkloru:

- tańców mazurkowych,
- krakowiaka,
- poloneza,
- folkloru podhalańskiego.

Wypełniają one całą, jedną część cyklu (najczęściej ostatnią) lub kształtują charakter metryczny tematów, czyli podstawowych współczynników formy, są melodyczną osnową. Elementy tańców mazurkowych były najliczniej reprezentowane i wystąpiły w 6 sonatach: Henryka Melcera, Józefa Szulca, Franciszka Brzezińskiego, Witolda Friemanna, Alfreda Gradsteina, Stefana Bolesława Poradowskiego. Stylizacje krakowiaka zaistniały w dwóch utworach: Michała Józefowicza i Stanisława Wisłockiego, a polonez w trzech: Stefana Poradowskiego, Jerzego Kolasińskiego i Joanny Bruzdowicz. Folklor podhalański jest podstawą stylizacji tylko w jednej pozycji, w *Sonacie* Jerzego Młodziejowskiego.

Pierwsze źródło inspiracji folklorystycznej – idiom mazurkowy mieszczący w sobie stylizację mazura i oberka – jest najszerzej reprezentowany i poddawany zabiegom kompozytorskim, odmiennym w każdej z sonat. Cechą wspólną większości utworów nawiązujących do tańców mazurkowych jest wkomponowanie ich w struktury melodyczne tematów i zespalanie z indywidualną techniką kompozytorską.

Najprostszy model reprezentuje *Sonata D-dur* Franciszka Brzezińskiego, polegający na powtarzaniu w strukturze tematów podstawowego schematu rytmicznego mazura, w połączeniu z prostą, diatoniczną melodią (partia skrzypiec). Partia fortepianowa tego utworu zawiera indywidualne środki techniczne, harmonikę typu klasycznego, która fragmentarycznie tylko sięga po burdonowe kwinty, typowe dla kapel ludowych.

Bardziej zaawansowany, wysublimowany rodzaj wtapiania elementu ludowego przedstawia *Sonata G-dur* Henryka Melcera, w której mazurkowy temat wkomponowany jest w tok recytatywny, a w technice przetworzeniowej wyodrębniony zostaje punktowany motyw czołowy tematu, który jest ważnym środkiem fakturalnej i wyrazowej kulminacji, na poziomie mikroformy. Istotnym współczynnikiem warsztatu kompozytora korelowanym z mazurkowym idiomem jest harmonika (różna harmonizacja tego samego tematu w dwóch kolejnych ukazaniach). Pozwala ona postrzegać walory tematu ludowej proveniencji w różnym kontekście, który jednak nie zacierza zasadniczego charakteru tematu.

W *Sonacie a-moll* Józefa Szulca idiom mazurkowy przybiera funkcję *scherza*, wypełnia całą część cyklu, syntetyzuje się z formą krzyżową, reprzyzowo-wariacyjną.

Witold Friemann w swej *Sonacie e-moll „Polskiej”* zbliża się do koncepcji Melcera, z tą różnicą, że na dłuższych odcinkach powtarza rytm mazurkowy w tematach. W I i III części stosuje prostszą, miarową rytmizację w akompaniamencie, sięga też do środków ludowej praktyki wykonawczej (puste kwinty w partii skrzypiec), wplatając je na pojedynczych, pierwszych miarach taktów.

Najbardziej zaawansowany model stylizacji występuje w *Sonatinie C-dur* Alfreda Gradsteina (chronologicznie najpóźniejszej) – prosty schemat rytmiczny poddany jest zabiegom polimetrycznym i polifonizującym kunsztownym kontrpunktom figuracyjnym (II część), ten sam model mazurkowy jest także użyty jako materiał kanonu. Tylko finał *Sonatiny C-dur* można uznać za stylizację mazura, bardzo jednak wyrafinowaną, mającą wpływ na całokształt cyklu, stylizacja tańca w funkcji całej części.

Z powyższych analiz wynika wniosek, że idiom mazurkowy, obejmujący odniesienia do mazura i oberka, występuje w dwóch postaciach:

- w kształtowaniu struktur tematycznych w formie sonatowej (częściej: Melcer, Brzeziński, Friemann, Gradstein, II i III cz.),
- w tworzeniu stylizacji jako części utworu (rzadziej: Szulc, Poradowski, Gradstein, IV cz.).

Krakowiak zaistniał jako stylizacja w całokształcie części, pełniącej funkcję tanecznego finału sonaty. U obydwu reprezentantów cechy tańca utrzymane są w toku całej części, także w tematach pobocznych i epizodach czy łącznikach. Cechom gatunkowym tego tańca podporządkowane są środki indywidualnej techniki kompozytorskiej, prostsze w *Sonacie d-moll* Michała Józefowicza (zwarta, prosta harmonizacja w blokach akordowych), bardziej wyrafinowane w rytmice i harmonice w *Sonacie F-dur* Stanisława Wisłockiego. Stylizacja krakowiaka w młodzieńczej *Sonacie F-dur* Stanisława Wisłockiego zawiera już typowe cechy tanecznych kompozycji utrzymanych w duchu folklorystycznym, które jakże licznie pojawiły się w muzyce polskiej lat powojennych. Niezależnie od indywidualnej techniki kompozytorskiej różnice te wynikają w dużym stopniu z odległości czasowej (40 lat) dzielącej te sonaty. Warto nadmienić, że w omawianym gatunku sonaty skrzypcowej stylizacja krakowiaka wystąpiła w pierwszym i ostatnim utworze okresu I połowy XX wieku.

Do modelu stylizacji należy „akcent podhalański” w *Sonacie na dwoje skrzypiec* Jerzego Młodziejowskiego, jedyny przykład inspiracji ludowością, nietaneczną.

W *Sonatinach* Stefana Bolesława Poradowskiego i Jerzego Kolasińskiego elementy tańców narodowych (mazur, polonez) występują w toku całej części i pełnią – jak cały utwór – funkcję dydaktyczną, a reminiscencja charakteru poloneza w *Sonacie „Il Ritorno”* Joanny Bruzdowicz spełnia funkcję symbolu patriotycznego.

Spośród czterech wymienionych na początku artykułu sposobów podejścia do folkloru w polskich sonatach skrzypcowych zaistniały dwa: 1) jako osnowa

melodyczna (mazur, polonez) i 2) sposób – stylizacja (krakowiak, mazurek). Nawiązania do folkloru, będące jednym z bardzo ważnych inspiracji w działaniach kompozytorów, mimo zmiennej częstotliwości występowania są wyrazem przywiązania twórców do kultury narodowej i w tym sensie miały swą linię rozwojową w polskiej sonacie skrzypcowej.

Bibliografia

- Baculewski Krzysztof, *Współczesność. Część 1: 1939–1974*, seria: *Historia muzyki polskiej*, t. 7, Sutkowski Edition, Warszawa 1996.
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Friemann Witold*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Biogramy*, t. 2, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.
- Jasińska Danuta, *Młodziejowski Jerzy*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2000.
- Krassowski Janusz, *Józefowicz Michał*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Biogramy*, t. 2, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.
- Krassowski Janusz, *Szulc Józef*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Biogramy*, t. 2, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.
- Mitscha Adam, *Witold Friemann. Życie i twórczość*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Zeszyt Naukowy 17, Katowice 1980.
- Paździora Krystyna, *Kolasiński Jerzy*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 5: *k l l*, PWM, Kraków 1997.
- Piątkowska-Pinczewska Katarzyna, *Henryk Melcer-Szczawiński. Życie i twórczość*, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM, Kalisz – Poznań 2002.
- Pietrzak Jarosław, *Komentarz płytowy*, [w:] *Joseph Sulc (1875–1956), Works for Violin and Piano*, Jarosław Pietrzak – skrzypce, Julita Przybylska-Nowak – fortepian, Dux 0951, 2014.
- Poźniak Włodzimierz, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od Oświecenia do Młodej Polski*, t. 2, PWM, Kraków 1966.
- Poźniak Włodzimierz, *Wstęp*, [w:] *Henryk Melcer, Sonata G-dur na fortepian i skrzypce*, PWM, Kraków 1974.
- Renat Maryla, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012.
- Sobiescy Jadwiga i Marian, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973; <http://dx.doi.org/10.2307/846683>.

- Szczepańska-Gołas Elżbieta, Brzeziński Franciszek, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 1: *a b*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979.
- Tatarska Janina, Poradowski Stefan Bolesław, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Biogramy*, t. 2, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.
- Walaciński Adam, *Gradstein Alfred*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 3: *e f g*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1987.
- Wierchowa nuta*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Strony internetowe:

Źródło: <http://readperiodicals.com> [dostęp: 7.01.2011].

Źródło: <http://folklor.blox.pl> [dostęp: 8.01.2016].

Abstrakt

Elementy rodzimego folkloru w polskich sonatach skrzypcowych XX wieku

Artykuł ukazuje inspiracje folklorystyczne zawarte w polskich sonatach skrzypcowych powstałych w XX wieku: Rozważania analityczne dotyczą 8 dzieł z I połowy i 3 z II połowy XX wieku. Większość tych kompozycji należy do nurtu tzw. „zapomnianej muzyki polskiej”. Oto ich wykaz z datowaniem:

- Michał Józefowicz, *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian* op. 12 (1902),
- Henryk Melcer, *Sonata G-dur na skrzypce i fortepian* (1907),
- Józef Szulc, *Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 61 (przed 1908),
- Franciszek Brzeziński, *Sonata D-dur na skrzypce i fortepian* op. 6 (1910),
- Witold Friemann, *Sonata e-moll „Polska” na skrzypce i fortepian* op. 15 (1913),
- Stefan Bolesław Poradowski, *3 Sonatiny na dwoje skrzypiec* op. 11a (1923),
- Alfred Gradstein, *Sonatina C-dur na skrzypce i fortepiano* (1937),
- Stanisław Wisłocki, *Sonata F-dur na skrzypce i fortepian* (1942),
- Jerzy Kolasiński, *Sonatina na skrzypce i fortepian „alla rustica”* (1971),
- Jerzy Młodziejowski, *Sonata na dwoje skrzypiec* (1972),
- Joanna Bruzdowicz, *I Sonata „Il Ritorno” na skrzypce solo* (1990).

Omówienie tych utworów następuje w porządku chronologicznym. Celem przeprowadzonych analiz jest uzyskanie odpowiedzi na następujące pytania:

1. Które elementy polskiego folkloru zaistniały w sonacie polskiej XX wieku?
2. W jaki sposób zostały zastosowane, a więc jakie techniki kompozytorskie wykorzystano w ich opracowaniu?
3. Jaką funkcję nadali tym utworom poszczególni twórcy?

Każdy z utworów poddany jest analizie rozpatrującej wymienione wcześniej problemy badawcze i zilustrowany przykładami nutowymi. Z badań wynika, że w tym gatunku zaistniały cztery elementy polskiego folkloru, zastosowane w odmienny sposób przez różnych twórców. Należą do nich:

- cechy melorytmiczne tańców mazurowych (w strukturach tematów oraz jako stylizacja w funkcji części sonaty – w 6 utworach),
 - stylizacje krakowiaka w funkcji finału sonaty – w 2 utworach,
 - nawiązanie do charakteru poloneza (cechy melorytmiczne tematów w 2 utworach),
 - stylizacja śpiewów góralskich, tzw. „Wierchowej nuty” w funkcji części wolnej – w 1 utworze.
- Słowa kluczowe:** polska sonata skrzypcowa XX wieku.

Abstract

Local folklore elements in 20th century Polish violin sonatas

The article shows folklore inspirations contained in Polish violin sonatas composed throughout the 20th century: analytical considerations apply to 8 works created in the first half and 3 in the second half of the 20th century. Most of these compositions, listed below with dates, belong to the so-called current of 'Forgotten Polish music':

- Michał Józefowicz, *Sonata in D minor for violin and piano* op. 12 (1902),
- Henryk Melcer, *Sonata in G major for violin and piano* (1907),
- Józef Szulc, *Sonata in A minor for violin and piano* op. 61 (before 1908),
- Franciszek Brzeziński, *Sonata in D major for violin and piano* op. 6 (1910),
- Witold Friemann, *Sonata in E minor „Polish” for violin and piano* op. 15 (1913),
- Stefan Bolesław Poradowski, *3 Sonatinas for two violins* op. 11a (1923),
- Alfred Gradstein, *Sonatina in C major for violin and piano* (1937),
- Stanisław Wisłocki, *Sonata in F major for violin and piano* (1942),
- Jerzy Kolański, *Sonatina for violin and piano „alla rustica”* (1971),
- Jerzy Młodziejowski, *Sonata for two violins* (1972),
- Joanna Bruzdowicz, *I Sonata „Il Ritorno” for violin solo* (1990).

The paper discusses these works in chronological order. The purpose of the analysis is to find answers to the following questions:

1. Which elements of Polish folklore appeared in the 20th century Polish sonata?
2. How were they implemented, and therefore what compositional techniques were used in their creation?
3. What function was ascribed to these works by individual composers?

Each of the compositions is analysed with reference to the above mentioned research problems and illustrated by examples of musical notation. Research shows that four elements of Polish folklore occur in this genre and that they are implemented in various ways by different authors. These include:

- melo-rhythmic features in mazurka dances (in the theme structure and in the stylization of a movement in sonata – in 6 musical pieces),
- „krakowiak” stylization in the finale movement of sonata – in 2 pieces,
- a reference to the polonaise style (melo-rhythmic features in the themes of 2 pieces),
- *Górale* songs stylization, the so-called „Wierchowa nuta” ('Wierchowa genre' – two-voice or multivocal melodic idea of mountain peak slow-pace songs – consisting of 1 musical phrase with repetition, sung by Polish *Górale* in Podhale) in the slow movement – in 1 piece.

Keywords: 20th century Polish violin sonata.